

# Kunst bleibt Kunst.



Aspekte  
internationaler  
Kunst  
am Anfang  
der 70er Jahre

Katalog  
Dokumentation  
Catalogue  
Documentation

**PRO  
JEKT  
'74**

Köln

# Kunst bleibt Kunst.

KATALOG + DOKUMENTATION

CATALOGUE + DOCUMENTATION

Aspekte  
internationaler  
Kunst  
am Anfang  
der 70er Jahre

6.VII.-8.IX.74  
Kunsthalle  
Tägl. 10-17<sup>00</sup>  
Mo. u. Fr. 10-22<sup>00</sup>

**PRO  
JEKT  
'74**  
Köln

Die Ausstellung wird veranstaltet vom Wallraf-Richartz-Museum, von der Kunsthalle Köln, der Kunst- und Museumsbibliothek und vom Kölischen Kunstverein.

|                         |  |
|-------------------------|--|
| Organisation:           | Architekt:   |
| Evelyn Weiss            | Heinz Micheel  |
| Wulf Herzogenrath       | Bauleitung:  |
| Horst Keller            | Ernst Regler   |
| Dieter Ronte            | Matthias Hasenberg   |
| Manfred Schneckenburger |  |
| Albert Schug            | Aufbau:  |
| Dokumentation:          | Mitarbeiter der Kunsthalle Köln, des Kölischen Kunstvereins des Wallraf-Richartz-Museums |
| Marlies Grüterich       |  |
| Korrespondenz:          |  |
| Hans Walter Matheisen   | Sicherheitsbeauftragter:   |
|                         | Wolf Rodewald  |
| Werbung:                |  |
| Karin Bolenius          | Katalogredaktion:  |
| Maria Garding           | Albert Schug   |
|                         | Mitarbeit Dieter Ronte   |
| Verwaltung:             |  |
| Reinhard Tränkner       | Umschlag:  |
| Hella Wegner            | Paul Maenz   |
| Herstellung:            |  |
|                         | Druckhaus Rudolf Müller, Köln  |

#### Ausschuß für die Kunsthalle:

Beigeordneter Dr. Kurt Hackenberg, Kulturdezernent der Stadt Köln · Professor Dr. Gert von der Osten, Generaldirektor der Kölner Museen · Direktor Dr. Günther Albrecht, Kölisches Stadtmuseum · Direktor Prof. Dr. Hugo Borger, Römisches-Germanisches Museum · Direktor Dr. Axel Freiherr von Gagern, Rautenstrauch-Joest-Museum · Frau Maria Garding, Kunsthalle Köln · Direktor Prof. Dr. Roger Goepfer, Museum für Ostasiatische Kunst · Direktor Dr. Horst Keller, Wallraf-Richartz-Museum · Direktor Dr. Brigitte Klesse, Kunstgewerbemuseum · Direktor Dr. Anton Legner, Schnütgen-Museum · Direktor Günther Ott, Außenreferat der Kölner Museen · Direktor Dr. Manfred Schneckenburger, Kunsthalle Köln · Direktor Dr. Albert Schug, Kunst- und Museumsbibliothek · Stadtoberrat Reinhard Tränkner, Verwaltung der Museen · Kustos Dr. Evelyn Weiss, Wallraf-Richartz-Museum.

#### INHALT / CONTENTS

|  | Seite/Page |
|--|------------|
| Vorwort / Preface  | 4          |
| Statt eines Protokolls. Wallraf-Richartz-Museum / PROJEKT '74 / In Lieu of a Report. Wallraf-Richartz-Museum / PROJEKT '74 | 6          |
| Die wiedergefundene Zeit / The Rediscovered Time   | 14         |
| Kunst in der reproduzierten Welt / Art in a Reproduced World   | 25         |
| Kunst – Sprache – Denken – Wirklichkeit / Art – Language – Thought – Reality   | 38         |
| Formuntersuchung als Formprinzip / Form Investigation as a Principle of Form   | 52         |
| Performance – Musik – Demonstration / Performance – Music – Demonstration  | 55         |
| Video  |            |
| – und wie es funktioniert / and how it works   | 70         |
| – als künstlerisches Medium / as an Artistic Medium  | 72         |
| – eine wegweisende Kunst für eine neue Zeit / an Advocacy Art for a New Time   | 80         |
| – Chronologie für die USA und Europa / Chronology for U. S. and Europe   | 83         |
| – Bibliographie / Bibliography   | 88         |
| – Zur Ausstellung und zum Katalogaufbau / On the Exhibition and compilation of the catalogue                               | 89         |
| Filme/Films  | 91         |
| KATALOG + DOKUMENTATION / CATALOGUE + DOCUMENTATION  | 93         |
| Performance  | 355        |
| Film   | 385        |
| Video  | 405        |
| Videobänder / Videotapes   | 426        |
| Werkverzeichnis / List of Works  | 429        |

## Vorwort

In der Ausstellung PROJEKT '74 umarmten sich die Avantgarde und das Wallraf-Richartz-Museum, das 1974 auf eine 150jährige Geschichte seiner Sammlungen zurückblicken kann.

PROJEKT '74 wurde vom Jubilar in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Köln, der Kunst- und Museumsbibliothek und dem Kölnischen Kunstverein veranstaltet. Allen Beteiligten, dem erweiterten Arbeitsteam und den Mitarbeitern dieser Institutionen sowie der Verwaltung der Museen gilt unser Dank.

Ohne die aktive finanzielle Beteiligung zahlreicher Institutionen des In- und Auslandes ist eine solche Ausstellung nicht durchzuführen. Besonderer Dank gebührt:  
der Amerikanischen Botschaft, Bonn-Bad Godesberg,  
dem British Council, London,  
der Cornell University, Ithaca, New York,  
dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, Kulturprogramm, Berlin,  
dem Everson Museum of Art, Syracuse/New York,  
dem Institute of Contemporary Arts, London,  
Inter Nations, Bonn-Bad Godesberg,  
dem Römisch-Germanischen Museum, Köln,  
dem Verein der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums  
(Präsident Ernst Ludwig Michels), Cologne,  
und dem Westdeutschen Rundfunk, Köln.

Mit Rat und Tat standen jederzeit das Amerika-Haus Köln; der Botanische Garten, Köln; der British Council, Köln; und das Centre National d'Art Contemporain, Paris, zur Verfügung. Unterstützt wurde die Ausstellung durch die Firmen Rheinische Braunkohlenwerke, Köln und Bergheim, und Sony, Köln.

Zahlreiche Künstler, die nicht in der Ausstellung vertreten sind, haben sich mit dem Arbeitsteam an der Diskussion über die heutige Kunst beteiligt. Ohne ihre Anregungen und Standpunkte, ohne ihr Engagement wäre die Ausstellung in dieser Form undenkbar. Der Dank an die in der Ausstellung beteiligten Künstler versteht sich von selbst. Ihre Beiträge geben der Ausstellung ihr Gesicht.

## Preface

In the exhibition PROJEKT '74, the avantgarde and the Wallraf-Richartz-Museum, which in 1974 can look back on 150 years of its collections, embrace each other.

PROJECT '74 was arranged by the museum as a celebration of its jubilee year in collaboration with the Kunsthalle Köln, the Kunst- und Museumsbibliothek and the Kölnischer Kunstverein. Our thanks are due to all concerned, to the enlarged exhibition team, collaborators from these institutions, and the administration of the museums.

Without the active financial participation of numerous institutions, at home and abroad, such an exhibition would be impossible. Our thanks are especially due to:

the American Embassy, Bonn-Bad Godesberg,  
the British Council, London,  
Cornell University, Ithaca, New York,  
the Deutscher Akademischer Austauschdienst, Kulturprogramm, Berlin,  
the Institute of Contemporary Arts, London,  
Inter Nations, Bonn-Bad Godesberg,  
the Römisch-Germanisches Museum, Cologne,  
the Verein der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums  
(Präsident Ernst Ludwig Michels), Cologne,  
and Westdeutscher Rundfunk, Cologne.

The Amerika-Haus, Cologne; the Botanischer Garten, Cologne; the British Council, Cologne; and the Centre National d'Art Contemporain, Paris, were at all times ready to help us in word and deed. The exhibition was assisted by the firms Rheinische Braunkohle, Cologne and Bergheim, and Sony, Cologne.

Numerous artists who are not represented in the exhibition took part with the exhibition team in the discussions on art today. Without their suggestions and point of view, without their commitment the exhibition would have been inconceivable in its present form. Our thanks to the artists participating in the exhibition go without saying. Their contributions give the exhibition its face.

Für Hilfeleistungen fühlen wir uns zahlreichen Personen verbunden: Jean Christophe Ammen, Luzern; Wolfgang Becker, Aachen; Joe Bodolai, Toronto/Canada; Karin Bolenius, Köln; Willi Bongard, Köln; Herrn Bosio, Banco di Gottardo, Lugano/Schweiz; Leo Castelli, New York; Yves Coppens, Paris; David Crownover, Philadelphia University Museum; Douglas Davis, New York; Henk Ellenga, Rotterdam; Konrad Fischer, Düsseldorf; Heiner Friedrich, Köln; Herrn D. Franz, Köln; Lutze Froese, New York; David Galloway, Düsseldorf; Maria Garding, Köln; Hannes von Gösseln, Hamburg; Nigel Greenwood, London; Anneliese Greulich, Köln; Mathias Hasenberg, Köln; Nancy Hoffman, New York; Ronald Humphrey, Köln; Wolfgang Kauffmann, Köln; Frederick Kappelhoff, Rotterdam; Wink van Kempen, Rotterdam; Klaus Kertess, Bykert Gallery, New York; Dr. H. Koch, Botanischer Garten der Stadt Köln; Jane Livingstone, Los Angeles; Jon Lynn, Köln; Paul Maenz, Köln; Ansgar Nierhoff, Köln; Alfred Pacquement, Paris; Graf Giuseppe Panza di Biumo, Mailand; Nikos Pouris, Köln; Gartenbaudirektor Dr. Praßer, Grünflächenamt der Stadt Köln; Ernst Regler, Köln; Rolf Rieke, Köln; Norman Rosenthal, London; David Ross, New York—Long Beach/Kalifornien; Karl Ruhrberg, Berlin; Anne Seymour, London; Illeana Sonnabend, Paris; Maurice Tuchmann, Los Angeles; Felix Valk, Rotterdamse Kunststichting, Rotterdam; Liselotte Wagner, Köln; Jack Wendler, London; Michael Werner, Köln; Hiltrud Westermann-Angerhausen, Köln; Prof. Dr. Heini Widmer, Aarau/Schweiz; Helen Winter, New York. Zahlreichen Personen, die im einzelnen nicht genannt werden wollten, sei hiermit allgemein unser Dank ausgesprochen.

Die vorliegende Katalog-Dokumentation ist während der Vorbereitung der Ausstellung in Zusammenarbeit mit den Künstlern entstanden. Sie stellt in vielen Fällen einen Beitrag der Künstler parallel zu dem in der Ausstellung vorgestellten Werk dar.

Dem Bundesinnenministerium und dem Kultusministerium von Nordrhein-Westfalen sagen wir für hilfreiche Förderung Dank.

Köln, Sommer 1974

Dr. Kurt Hackenberg  
Kulturdezernent

We feel obliged to numerous people for their assistance: Jean Christophe Amman, Lucerne; Wolfgang Becker, Aix-la-Chapelle; Joe Bodolai, Toronto, Canada; Karin Bolenius, Cologne; Willi Bongard, Cologne; Signor Bosio, Banco di Gottardo, Lugano, Switzerland; Leo Castelli, New York; Yves Coppens, Paris; David Crownover, Philadelphia University Museum; Douglas Davis, New York; Henk Ellenga, Rotterdam; Konrad Fischer, Düsseldorf; Heiner Friedrich, Cologne; Herr D. Franz, Cologne; Lutze Froese, New York; David Galloway, Düsseldorf; Maria Garding, Cologne; Hannes von Gösseln, Hamburg; Nigel Greenwood, London; Anneliese Greulich, Cologne; Mathias Hasenberg, Cologne; Nancy Hoffman, New York; Ronald Humphrey, Cologne; Wolfgang Kauffmann, Cologne; Frederick Kappelhoff, Rotterdam; Wink van Kempen, Rotterdam; Klaus Kertess, Bykert Gallery, New York; Dr. H. Koch, Botanischer Garten der Stadt Köln; Jane Livingstone, Los Angeles; Jon Lynn, Köln; Paul Maenz, Köln; Ansgar Nierhoff, Köln; Alfred Pacquement, Paris; Graf Giuseppe Panza di Biumo, Mailand; Nikos Pouris, Köln; Gartenbaudirektor Dr. Praßer, Grünflächenamt der Stadt Köln; Ernst Regler, Köln; Rolf Rieke, Köln; Norman Rosenthal, London; David Ross, New York—Long Beach/Kalifornien; Karl Ruhrberg, Berlin; Anne Seymour, London; Illeana Sonnabend, Paris; Maurice Tuchmann, Los Angeles; Felix Valk, Rotterdamse Kunststichting, Rotterdam; Liselotte Wagner, Köln; Jack Wendler, London; Michael Werner, Köln; Hiltrud Westermann-Angerhausen, Köln; Prof. Dr. Heini Widmer, Aarau/Switzerland; Helen Winter, New York. For many people whom we cannot mention individually, we extend our thanks in general.

The present catalogue documentation arose during the preparations for the exhibition in collaboration with the artists. In many cases it represents a contribution by the artists parallel to that placed in the exhibition.

Our thanks go to the Bundesministerium und the Kultusministerium von Nordrhein-Westfalen for their helpful aid and encouragement.

Cologne, Summer 1974

Dr. Kurt Hackenberg  
Kulturdezernent

## Leihgeber/Lenders

Art and Progress, München · Art/Tapes, Florenz, Italien · Dr. Wolfgang Becker, Neue Galerie — Sammlung Ludwig, Aachen · Raymond Blanc, Musée de Tessé, Le Mans, Frankreich · Galerie Bonino, New York, USA · Gerhard Brockmann, Oberursel · Frau A. M. Brunner, Gümlingen, Schweiz · Leo Castelli, New York · Yves Coppens, Musée de l'Homme, Paris, Frankreich · Everson Museum of Art, Syracuse, New York, USA · Feldman Fine Arts Inc., New York, USA · Finch College Museum of Art, New York · Konrad Fischer, Düsseldorf · Hannes von Gösseln, Galerie de Gestlo, Hamburg · Nigel Greenwood

Man weiß – spätestens seit Duchamps –, daß die »Idee« der Kunst keine reine Erfindung ist, sondern die Bestimmung des ästhetischen Kontext-Brennpunkts zum gegebenen geschichtlichen Zeitpunkt. Die Konzept-Kunst richtete ihre Aufmerksamkeit wieder auf die Wege und Bewegungs-Gründe des Denkens, auf die Wahrnehmung via Denken, auf die automatische Wechselwirkung zwischen Sprache–Denken–Wirklichkeit, um sie abzuhängen von der europäischen Kultur der verdinglichenden Abstraktion: »Bildende Künstler«, Tänzer und Musiker, die mit dieser Kunstartwicklung in den Staaten und in Europa in Berührung waren, eine Minimal-Art- oder Arte-Povera-Phase selbst durchgemacht haben, begannen etwa 1967 präzis die Verhältnisse zu kritisieren, deren psycho-physiologische Dynamik nicht stimmt. Seitdem weisen sie die geschichtlichen Lernprozesse in der Kunst auf, die Gedächtnis für Utopie gebrauchen können.

Marlis Grüterich

Duchamps that the ideas of art are no pure invention, but rather the determination of the aesthetic context/focus of the given historical point in time. Conceptual art redirected its attention towards the manners and motives of thinking, towards perception via thinking, towards the automatic interplay of language-thought-reality (Whorf), to disconnect language from the European culture of "thingifying" abstraction. Visual artists, dancers and musicians who were in touch with this art development in the States and in Europe, went through a Minimal Art or Arte Povera phase themselves, and began around 1967 to criticize precisely those attitudes whose psycho-physiological dynamics did not make sense anymore. Since then they have been pointing to the historical learning process in art which can make use of memory for utopia.

Marlis Grüterich  
(Translated by J. Whitmann)

## Vorwort

In der Ausgaarde und der 150jährige

## Video – und wie es funktioniert

(Einige Grundbegriffe zum System der elektronischen Bildübertragung)

Wir wissen, daß elektronische Impulse, die später in ein Bild auf dem Bildschirm zurückverwandelt werden können, sich auf Magnetband speichern lassen. Aber welche Art Informationen sind das nun exakt, mit denen wir hier arbeiten?

Wenn wir ein Fernsehprogramm betrachten, entweder live oder als Aufzeichnung (die beiden sind voneinander nicht zu unterscheiden), so handelt das Empfangsgerät grundsätzlich drei verschiedene Informationen:

1. Die Bildinformation
2. Die Toninformation
3. Die Synchronisations-Information.

Wenn wir dieses (gedachte) Programm auf einem Videorecorder aufzeichnen wollen, so müssen alle diese drei Informationen auf unser Bild gelangen. Betrachten wir sie der Reihe nach:

Das Bild können wir natürlich sehen, in Form von »bewegten Bildern«; aber genau wie im Film ist die eigentliche Bewegung dabei nicht sichtbar, es ist eine optische Täuschung. Die Bewegung wird durch eine Reihe von schnell hintereinander folgenden, sich stetig leicht verändernden Bildern erzeugt. Im Fernsehen (europäische Norm) ergibt das pro Sekunde 25 schnell

## Video

### – and how it works

We know that electrical impulses can be fixed on magnetic tape for later playback. But exactly what impulses or "information" actually get onto the tape in the equipment we shall be using?

When we see a television program, whether live or prerecorded (the two are indistinguishable), the receiver is handling three different kinds of information. These are:

1. the picture
2. the sound
3. the synchronization.

If we are recording a videotape of this program we shall have to fix all three kinds of information on the tape. Let's take them in order.

The picture we see, of course. It is a moving picture; but just as with movies, the motion isn't apparent, an optical illusion and not real. This motion is produced by the rapid succession of slightly different still frames. In television, according to PAL standard, these frames succeed each other at the rate of 25 per second. In other words, in 1 second 25 individual pictures

aufeinanderfolgende Einzelbilder. Mit anderen Worten: in einer Sekunde ziehen 25 Bilder vor den Augen des Betrachters vorbei. Bei dieser Geschwindigkeit kann das Auge sie nicht mehr als Einzelbilder erkennen, und es entsteht der Eindruck einer kontinuierlichen Bewegung (in den USA sind es 30 Bilder/sec).

Im Fernsehen teilt man nun diese Bilder noch einmal (eine geeignete Methode, um den »Flackereffekt« möglichst weitgehend auszuschalten) in zwei Hälften. Dies läßt sich leicht demonstrieren: wenn man nahe genug an einen Fernsehschirm herangeht, sieht man, daß das Bild aus vielen eng aneinanderliegenden horizontalen Zeilen besteht. Und solch ein Bild läßt sich leicht dadurch teilen, daß man beim ersten »Durchlauf« nur jede zweite Zeile zeigt, also, von oben angefangen, Zeile 1, 3, 5, 7, 9 usw. Dann boim zweiten Durchlauf die fehlenden Zeilen, also 2, 4, 6, 8, 10 usw. Bei der Norm ist festgelegt, daß nun jedes Bild aus genau 625 horizontalen Zeilen besteht (in den USA 525 Zeilen). Und, da es ja »geteilt« aufgezeichnet wird, somit exakt aus 2 mal 312,5 Zeilen. Also werden beim ersten Durchlauf 312,5 Zeilen »geschrieben« (die »ungeraden Zahlen«) und boim zweiten Durchlauf noch einmal 312,5 Zeilen (die »geraden Zahlen«), was dann zusammen die erforderlichen 625 Zeilen ergibt, aus denen ein vollständiges Bild besteht.

Während jeder beliebigen Sekunde eines Fernsehprogrammes sehen wir also 50 »halbe Bilder«, die, jedes aus 312,5 Zeilen bestehend, sich zu 25 »vollen Bildern« ergänzen – mit einer Geschwindigkeit, die dieses »rasende Stakkato« dank der Trägheit des menschlichen Auges als kontinuierlichen Bilderauß erscheinen läßt.

Auf dem Magnetband werden diese Impulse festgehalten, also aufgezeichnet, und später können wieder exakt dieselben Bilder über einen Empfänger zurückverwandelt werden.

Tonaufzeichnung: den Ton hören wir, und er ist wesentlich einfacher aufzuzeichnen als das Bild, einfach durch den weit aus geringerem Umfang der dazu benötigten Informationen. Und so finden wir ihn auf dem Video-Band als schmale, längslaufende Tonspur am oberen Bandrand (bei einigen Kassetten gibt es eine zweite Tonspur am unteren Bandrand für Stereo-Aufzeichnungen usw.).

Das Synchronisations-Signal können wir hingegen weder sehen noch hören. Es ist ein reines Steuersignal, das zur korrekten »Rückübersetzung« der aufgezeichneten Video-Signale dient, und es hat, um dies zu verdeutlichen, etwas mit den Zeilen des Bildschirms zu tun. Wer jemals aus einem Pullover einen Faden zog, um dann plötzlich zu merken, wie er ihn damit buchstäblich auffremte, wird keine Schwierigkeiten haben zu verstehen, wie das Synchronisations-Signal hilft, ein Bild auf dem Bildschirm aufzuzeichnen:

Das Bild auf der Mattscheibe entsteht durch einen punktförmig gerichteten Elektronenstrahl, der auf die phosphorbeschichtete Innenseite der Bildröhre gerichtet ist. Der Bildschirm leuchtet auf, wo immer er von diesem Elektronenstrahl »getroffen« wird, und seine Leuchtkraft hängt dabei von der jeweiligen Intensität dieses Strahles ab.

Erinnern wir uns noch einmal, daß ein Feld aus 312,5 Zeilen besteht (= halbes Bild). Der Elektronenstrahl muß also, um diesen Weg zurückzulegen, die Bildröhre 312,5 mal in horizontaler Richtung abschwenken.

Am Hals der Elektronenröhre finden sich somit Magnete, die den Elektronenstrahl sowohl horizontal (= Schreibbewegung) als auch vertikal (= Versetzen jeder nachfolgenden Zelle nach unten) ablenken. Ein Takt-System, das von den empfangenen Synchronsignalen gesteuert wird, ist in die verschiedenen Komponenten eines Fernsehgerätes eingebaut, das diese Ablenkungen präzise auslöst.

pass before the eyes. At this rate we are left with the impression of continuous motion. (The U.S. NTSC standard is 30 frames per second.)

Television finds it convenient to take a further step and to divide each frame in half. This isn't difficult to visualize. If you go up close to a TV-screen you'll notice that the picture seems to be made up of a great many horizontal lines. Such a picture can be divided by showing at one instant every other line and the next, all the lines not included the first time. Lines 1, 3, 5, 7, 9, etc., would be shown first, then lines 2, 4, 6, 8, 10, etc.

Another PAL standard specifies that each individual frame be composed of exactly 625 (U.S. standard 525 lines) of these horizontal lines. 312,5 lines (262,5 U.S. standard) lines would appear during the first half of the frame and the same number during the second, totaling the requisite 625 (525 U.S. standard). (Just reduce for 250 lines images at normal portapack units.) A half picture or half frame is called "field" as it appears on tape. This is due to the fact that it is "drawn" here by a magnetic "field".

During any given second of a television (program) we "see" 25 frames (30 frames U.S. standard), each composed of 25 horizontal lines (525 horizontal lines U.S. standard) or that each second we "see" 50 fields (60 fields U.S. standard), each composed of 312,5 horizontal lines (262,5 U.S. standard).

On tape, the fixed impulses which represent fields are recorded.

Audio-track: We hear the sound; and it is easier to record the picture. It is merely striped across the top of the tape longitudinally, with some room separating it from the video tracks.

Synchronization is something we can't strictly see and which we usually don't hear. It's essential to the correct retranslation of the picture, however, and it has to do with the lines we noticed earlier on the screen. Have you ever pulled a loose thread only to find it began to unravel the fabric, left to right and top to bottom. If so, you won't have trouble visualizing how synchronization helps to draw the picture on the television screen.

The television picture is drawn by a beam of electrons directed at a phosphorous screen. The screen glows wherever it is hit and with a brightness proportional to the beam's strength.

Remember that a field comprises 312,5 lines. The beam, to accomplish this, must traverse the screen 312,5 times horizontally. A clocking mechanism is built into the various components of a television system to trigger these horizontal crossings. In figure three they are indicated by solid lines.

In order to keep line 1 from being overlapped by 3, 5, 7, etc., the beam must also drop a small distance vertically as it crosses the screen horizontally. Another clocking mechanism takes care of this. The simultaneous crossing and dropping causes the resulting lines to be slanted very slightly.

During its sweep from left to right across the screen, the beam is "on"-going in the opposite direction it is "off". This is noted in figure three by solid ("on") and dashed ("off") lines.

Control track: Horizontal and vertical synchronizing signals are included among the video information which we already know is recorded diagonally across the tape. But because of the peculiar manner in which these diagonal stripes are made, additional information must be recorded along the bottom of the tape. This is also a longitudinal stripe.

Der Elektronenstrahl ist dabei während seiner «Schreibbewegung» (von links nach rechts) »eingeschaltet«, beim Zurück-schnellen zur Anfangsposition der nächsten, nach unten ver-setzten Zeile hingegen »abgeschaltet«.

Die Kontrollspur, als Randspur in Längsrichtung auf dem Magnetband mitaufgezeichnet, synchronisiert bei der Wiedergabe die Geschwindigkeit der rotierenden Kopscheibe (siehe Grafik) exakt mit der des Aufnahmegerätes, um so absoluten Gleichlauf zwischen Aufnahme- und Wiedergabegerät zu garantieren.

Für das Synchronisations-Signal gibt es oft eine praktische und einleuchtende Definition: Eine Einrichtung im Fernseh-system, die garantiert, daß der Fernseh-Empfänger das Bild in genau derselben horizontalen und vertikalen Relation wie-dergibt, wie es von der Kamera aufgezeichnet wurde. Das heißt, das Synchronisations-Signal bewirkt, daß der Elektronenstrahl der Kamera (die nach demselben Prinzip arbeitet wie die Bildröhre, nur in »umgekehrter Richtung«) sowie der der Bildröhre zur selben Zeit auf dieselbe Stelle der Bildröhre gerichtet ist.

(Aus verschiedenen Quellen zusammengestellt.)

Synchronization is often given a practical definition: A part of the television system which insures that the television receiver will create the picture in the picture in the exact vertical and horizontal relationship as originally translated by the camera. All this means is since the camera also used a beam to pick up the picture, synchronization keeps both camera and receiver beams pointing the same place on the screen at the same time. Any other relation would be chaotic.

in dem von Sondern über Kabel vom Empfänger mitzubestim-mende Sendungen empfangen werden können, und dem Makro-Video, dem öffentlichen Fernsehen, wie wir es heute in seiner Form der Einbahnstraße – vom Sender zum Emp-fänger ohne Möglichkeit einer wirklichen Einflußnahme oder Veränderung – überall kennen.

Auf diese Unterscheidung wird hier nicht näher eingegangen, denn sie betrifft mehr ökonomische und gesellschaftspoliti-sche Gründe; hier soll vielmehr das Medium Video zur Disku-sion gestellt werden mit seinen medienspezifischen Mög-lichkeiten. Denn Video-Bänder (im Gegensatz hier zum Film-streifen) und Video-Installations (Environments mit Kamera und Monitor) sind nur durch ihr Medium vergleichbar, nicht aber aufgrund von Stilvorstellungen oder Verwendungsfor-men. Video bezeichnet also kein Stilmittel, sondern ein Medium; ähnlich wie die Leinwand auch Träger der unter-schiedlichsten Vorstellungen sein kann.

#### Die drei Bereiche des Videos

Aufgrund der elektronischen Bildaufzeichnung ergeben sich für das Video drei Bereiche, die in anderen Medien des künstlerischen Ausdrucks – wie Malerei, Foto, Theater, Film – in dieser Form grundsätzlich nicht vorhanden waren:

1. die sofortige Kontrolle des Bildes
2. die zahlreichen elektronischen Möglichkeiten
3. die Bildwiedergabe auf Monitoren.

1. Die Realität ist – für unser Auge sogar exakt – zeitgleich mit ihrer Darstellung zu sehen. Realität und Abbild stehen nebeneinander. Die Realität kann selbst direkt in den künstlerischen Prozeß miteinbezogen werden. Insbesondere in den »closed circuits« genannten Live-Environments mit Kamera und Monitoren kann dieser neue Aspekt genutzt werden: Nam June Paiks Buddhasstatue meditiert vor ihrem eigenen Abbild als »Video-Buddha«, Bruce Naumanns »Video-Korridor«, »Interface« von Peter Campus oder der Raum von Dan Graham mit Spiegeln und zeitverzögter Bildwiedergabe sind hervor-ragende Beispiele für die künstlerische Nutzung. Bei der täglichen Arbeit mit Video ist die sofortige Kontrolle des Aufge-nommenen auf dem Monitor eine entscheidend neue Hilfe, die den Arbeitsprozeß selbst verändert. Außerdem sind beim Video ohne jede besondere personelle oder technische Hilfe Bild und Ton immer synchron, so daß bei der kleinen, am meisten verwendeten Video-Ausrüstung eine einzige Person ein fertiges, vollständiges Band herstellen kann.

2. Die elektronischen Möglichkeiten der Bildmixung, der Bildveränderung, -verzerrung oder -umkehrung sowie die verschiedenen Formen des Feedback sind künstlerisch nutz-bare neue Möglichkeiten, genauso wie Farben »synthetisch« hergestellt und verändert werden, und Formen sich in einem unendlichen Raum staffen und wiederholen können, zeitver-zögerte Aufnahmen hergestellt und mit Realzeit kombiniert werden können. Diese Möglichkeiten, die denen der elek-tronischen Musik ähnlich sind, wurden von Nam June Paik und seinem Freund Abe beim Bau des ersten Synthesizers ge-nutzt und sind seitdem von vielen Künstlern in verschiedenster Form verwendet worden (Bänder von Paik, Emshwiller, Beck u. a.)

3. Die Vermittlung des Video-Bildes ist an den Monitor, an das Fernsehgerät gebunden. Dieses ist ein kleines kubisches Ob-jekt, das eher einer Skulptur als einer Projektionsfläche gleicht und auch unbunzt als kompakte Form vorhanden ist. Nur wenige – zumindest jetzt noch – sehr teure Geräte erreichen eine geringe Vergrößerung, die jedoch mit einer Kinoprojek-tion nicht zu vergleichen ist. Die Bildfläche auf dem Monitor hat eine festgelegte Bildproportion von etwa 3 zu 4, eine gewölbte Oberfläche und immer abgerundete Bildecken. Die Vermittlung über Monitore hat den Vorteil, daß beliebig viele

These distinctions will not be explored in greater detail since they involve rather economic and political factors instead, video and its specific media possibilities shall be discussed. Videotapes (as opposed to filmstrips) and video-installations (environments with camera and monitor) can only be dis-cussed in terms of their medium, apart from any conception of style or usage. Video constitutes therefore a medium, not a stylistic criterion, just as the movie screen itself can carry the most diverse ideas.

#### The three elements of video

Because of its electronically-produced image, video yields three elements which were simply not available in other media of artistic expression such as painting, photography, theater and film:

1. Instant control of the picture
2. Numerous electronic possibilities
3. Picture playback on monitors.

1. To our eyes, reality appears simultaneous with its repro-duction – reality and reflection are juxtaposed. Reality can be drawn directly into the artistic process. This new aspect can be exploited particularly in the live environments with camera and monitors known as closed circuit. Nam June Paik's meditation in front of his own image as »Video-Buddha« – and a buddha-statue meditating in front of its own image, Bruce Nauman's »Video-Corridor«, »Interface« by Peter Campus or Dan Graham's room with mirrors and delayed picture playback are excellent examples of such artistic utilization. In day-to-day work with video, the instant control of the recording on the monitor is a decisive new aid which alters the working process itself. In addition, picture and sound are always synchronous without any special personnel or technical help, so that a single person, outfitted with the small video equipment most in use, can produce a completely finished tape.

2. The electronic possibilities for picture mixing and alteration (distortion or reversal) as well as various kinds of feedback are artistically useful new possibilities. Colors can be changed and made »synthetic« and forms can be gradated and repeated in unlimited space. Recordings produced with time-delay can be combined with real-time. These possibilities (which are similar to those of electronic music) were utilized by Nam June Paik and his friend Abe through construction of the first videosynthesizer and have since been used by many artists in the most diverse ways (tapes by Paik, Emshwiller and Beck, among others).

3. The transmission of the video picture is tied to the monitor, the TV set. This is a small cubical object which is more like a sculpture than a projection surface and its availability as a compact form has not been exploited either. Only a few very expensive sets achieve a slight enlargement (at least until now) which still is no comparison to a movie projection. The picture area on the monitor has a fixed picture-ratio of about three to four, a convex surface, and rounded picture corners. Trans-mission over monitor yields the advantage of hooking up as many sets as desired to play a single tape or several in a comparatively small space – arranged in full view of the on-lookers in rows, blocks or pyramids. These abilities for com-bination provide possibilities in form as well as content. In addition, either an already recorded image or live »reality«

## Video

### – als künstlerisches Medium

#### Vorwort

In der Au-garde und  
150jährige  
kann.

PROJEKT  
Kunsthalle  
Königlichen  
weiteren  
nen sowie

Ohne die  
nen die  
durchzufüh-  
der Amerik  
dem Britisc  
der Cornel  
dem Deut  
programm  
dem Evers  
dem Institu  
Inter Natio  
dem Römi  
dem Verei  
(Präsident  
und dem V

Mit Rat ur  
Botanische  
Centre Na  
stertützen  
Brukoh

Zahlreiche  
haben sic  
heutige  
punkte, o  
Form und  
ten Künst  
Ausstellu

## Video

### – as an Artistic Medium

Wenn ein Mann auf einem Tafelbild erschossen wird, dann wird der Betrachter vielleicht über die Farben, die Kompo-sition und den Pinselstrich reden. Dieselbe Erschießung als realistische Plastik – und man wird sich die Konsistenz des nachgebildeten Blutes ansehen. Dieselbe Erschießung auf dem Theater – und man wird die schauspielerische Leistung des Erschossenen bewundern. Dieselbe Erschießung in einem Breitwandfilm – und man wird die Leistung der Mitarbeiter, des Kameramannes, der effektvollen Regie, vielleicht sogar des Schauspielers bewundern – oder auch wegen der riesigen Dimension etwas beeindruckt sein. Dieselbe Szene aber im Fernsehen – und man wird sich erschreckt fragen, gerade wenn das Bild etwas unscharf, verwackelt und nur in Schwarzweiß war, ob da wirklich jemand erschossen wurde. Denn im Fernsehen glaubt man, daß die Dinge »wirklich« seien; in den Nachrichten, in den Magazinen, in den sogenannten Live-Sendungen, beim Sport usw. sieht man die abgebildete Wirklichkeit, kein »Theater«, keinen »Kino«.

Dies muß als Vorspann genügen, um auf das Thema Video einzustimmen. Video ist als Informationsmedium durch das Fernsehen populär geworden. Sein grundsätzlicher Unterschied zu allen anderen Formen ist die Möglichkeit der elektronischen Bildaufzeichnung und gleichzeitig, unendlich multiplizierbaren Bildwiedergabe. In diesem Text soll der Gebrauch des Videos durch Künstler dargelegt werden und muß deshalb von dem Fernsehen mit seinen öffentlich ausgestrahlten Programmen unterschieden werden – obwohl diese Unterscheidung inhaltlich gar nicht gemacht werden sollte. Fernsehen wird allgemein TV (Television) genannt, und VT soll dagegen die Video-Tapes und Video-Installations bezeichnen, die von einzelnen oder Gruppen gemacht werden. René Berger hat drei Kategorien des Videos unterschieden: Mikro-Video, das von einzelnen für einzelne gemacht wird, dessen Sinn in dem gegenseitigen Aus-tauschen und Kommunizieren besteht, der künstlerische Be-reich soll hierzu gezählt werden. Meso-Video, dem Kabelvideo,

This must suffice as preface to the subject of video. Video has become a popular information medium through television. Its basic distinction from all other forms is in its electronic image which can be played back instantly and endlessly multiplied. In this article the use of video by artists will be discussed as distinguished from television and public broadcasting – although considering the contents, this distinction really ought not to be made at all. Television in general will be referred to as TV as opposed to VT which stands for videotapes and video-installations made by individuals or groups. René Berger has distinguished three video categories: Microvideo, made by and for individuals for the purpose of mutual exchange and communication; Meso-video or cable video, in which the viewers have a voice in the broadcasts they receive via cable; Macrovideo, public television as we know it everywhere today – a oneway street from sender to receiver without the latter's opportunity for any real influence or change.

Die Ausstellung  
Museum, von  
bibliothek u.

Organisation

Evelyn Weis  
Wulf Herzog  
Horst Kellner  
Dieter Rontz  
Manfred Schulte  
Albert Schulte

Dokumentation

Marielles Grütt

Korrespondenten

Hans Walter

Werbung:

Karin Bölen  
Maria Gardi

Verwaltung:

Reinhard Trapp  
Hella Wegener

Ausschuss

Beigeordnet  
Köln - Prof.  
Kölner Mus.  
Stadtmeister  
manisches M.  
Rautenstrauch  
Köln - Direktor  
asiatische K.  
Museum - D.  
Direktor Dr.  
Günther Ott  
Manfred Schulte  
Albert Schulte  
rat Reinhard  
Evelyn Weis

Geräte angeschlossen werden können, um ein Band oder auch mehrere auf verhältnismäßig kleinem Raum, für den Betrachter übersehbar, in Reihen, Pyramiden oder Blöcke abzuspielen. Diese Kombinationsmöglichkeiten ergeben formale und inhaltliche Variationen. Außerdem kann ein schon aufgezeichnetes Bild oder auch die Realität über verschiedene Räume hinweg gesehen mit anderen neuen Bildern kombiniert werden. (Frank Gillette's Installation mit drei Bändern und Monitoren, Bänder von Accconi oder das Projekt von Allan Kaprow mit zwei Familien mit zwei »closed circuits« sind Beispiele.)

#### Vergleich zum Film (fünf Kriterien des Films von Siegfried Kracauer)

Die neue Bedeutung dieser drei Grundlagen der Video-Kunst wird im Vergleich zum Film definiert: Siegfried Kracauer, einer der einflussreichsten Filmtheoretiker, hat einmal die besonderen Eigenschaften des Films in ähnlicher Weise – damals in der Abgrenzung gegen die Fotografie und das Theater – aufgezeigt:

1. die Darstellung physischer Realität.
2. Schnitt und Montage.
3. technische Möglichkeiten (Zeitlupe, Überblendung, Negativ).
4. Bewegungsabläufe.
5. Nachahmung der Wirklichkeit, Authentizität.

Wenn wir diese Film-Kriterien vergleichend auf Video übertragen, wird der ebensogroße Sprung vom Film zum Video deutlich, wie er es vom Theater zum Film war.

Zu 1. Jedes Video-Band hat noch mehr direkte physische Realität, weil Bild und Ton synchron gleichzeitig aufgenommen und wiedergegeben werden können. Aufgrund des Fernsehens und seiner Nachrichten-Sendungen, seiner Live-Übertragungen, ja auch aus eigenen Erfahrungen in Demonstrations-Installationen in Fachgeschäften oder Kaufhäusern kennt jeder die Videotechnik als wahre Realitätsbildung. Von daher besitzt Video ein Höchstmaß an »physischer Realität« und »Authentizität«. Die Anführungszeichen müssen hier einmal gesetzt werden, denn authentisch kann keine Wiedergabe sein; jede Wiedergabe stellt nur gemäß ihrer eigenen technischen Möglichkeiten die Realität wahr dar. So ist die Realität auf dem Monitor immer eine zweidimensionale, in elektronische Bildsignale umgewandelte und in künstlichen Farben wiedergegebene Realität, deren Bildausschnitt, -auswahl usw. auf einer Manipulation beruht, wenn auch hier der manipulative Eingriff weniger Möglichkeiten findet als bei den aus verschiedenen Kameraeinrichtungen zusammengestellten Film. Noch ein anderer Aspekt der »physischen Realität« mag von Kracauer mitgemeint sein: die Ergriffenheit von dem überdimensionierten Filmmaterial und seinen Emotionen, denen der Kinobesucher im Dunkel in einer ihm unbekannten Menge von gleichausgerichteten, nebeneinander aufgerichteten Menschen ausgesetzt ist – im Theater ist dieser Aspekt immer unwichtiger gewesen. Der Monitor im eigenen Haus, in einer Ausstellung oder im Atelier eines Künstlers ist immer klein, er gibt seine Bildinformation nur an eine kleine Gruppe von Betrachtern, hierin ist das TV dem VT völlig gleich; die persönliche Ansprache, der Nachvollzug ist bei dieser fast »intimen« Form der Kommunikation möglich. Auch könnte die scheinbare oder wirkliche Authentizität wiederum ein größeres Engagement ermöglichen, aber auch eine größere Abstumpfung.

Das zweite besondere Film-Kriterium von Kracauer – Schnitt und Montage – wird bewußt von vielen Video-Künstlern vermieden, um einen größeren Realitätsgrad zu erreichen. Montage kann bei Video auch die Möglichkeit heißen, mehrere Bänder und Monitore gleichzeitig zu benutzen. Dies geschieht beim Film nur in Ausnahmefällen (Weltausstellungspanoramen und Multivisionen), oder Andy Warhol's »Chelsea Girls«.

can be seen in different rooms and combined with still other new pictures. (Examples are Frank Gillette's installation with three tapes and monitors, tapes by Acconi, or the project by Allan Kaprow with two families over to closed circuits.)

#### Comparison with film (Five film criteria by Siegfried Kracauer)

The new meaning of these three fundamentals of video-art is defined by comparison with film. Siegfried Kracauer, one of the most influential film theorists, once demonstrated the special properties of film in a similar manner – this time, to differentiate film from photography and theater.

1. Representation of physical reality.
2. Editing and mixing.
3. Technical possibilities (slow-motion, superimposition, negative reversal).
4. Portraying discrete movements.
5. Imitation of reality authenticity.

If we carry these film criteria over to video, it becomes evident that the gap between film and video is just as great as that between theatre and film.

As for the first criterion, every videotape is still more directly linked to physical reality since sound and picture are recorded and played back synchronously. From watching TV and its news and live broadcasts – as well as from firsthand experience with demonstration installations in trade or department stores – everyone is familiar with video technique as registering reality. Video thus possesses a large measure of "physical reality" and "authenticity". The quotationmarks are necessary since no playback can be authentic – every kind of "reproduction" replays reality according to its own technical possibilities. Thus, reality on the monitor is always a two-dimensional reality converted into electronic signals and reproduced in artificial color, whose picture segment and selection are based on manipulation – even if such manipulation has fewer opportunities to intrude than in a film composed of various camera settings. Still another aspect of "physical reality" could be interpreted along with Kracauer: the response to the superdimensional filmstar and his emotions to which the moviegoer is exposed – along with an unknown crowd of people, all regularly situated next to each other in the dark. This aspect had always been less important in the theater. The monitor at home, in an exhibition or artist's studio is always small in size – it always gives its visual information to call a small group of viewers. Here TV and VT are completely equal; this almost intimate form of communication makes it possible to address the viewer personally and provide him with tools for further development of ideas. Again, this authenticity – whether real or apparent – could make possible either a greater personal involvement or else a greater apathy.

The second special film criterion of Kracauer, editing and mixing, is intentionally avoided by many video-artists in order to achieve a higher degree of realism. Mixing with video can also mean the use of several tapes and monitors at the same time. This occurs only in exceptional cases with film (World's Fair panorama and multivision, or Andy Warhol's "Chelsea Girls").

Im dritten Bereich – dem technischen – ist Video dem Film überlegen: die Möglichkeiten der Elektronik bedeuten eine fast unerschöpfbare Erweiterung, wobei alle Mittel des Films auch von Video-Künstlern genutzt werden können. Außerdem wurden in bedeutenden Filmen Videobilder auf Zelloid übertragen, weil die gewünschte Farbenwahl und die Bildverfremdungen nur mit Hilfe des Videos realisiert werden konnten (u.a. »2001«, »Emerson, Lake & Palmer« und andere Pop-Musik-Filme).

Um die Bewegung – den vierten Komplex – darzustellen und als künstlerisches Element wie im Film zu nutzen, ist der Monitor zu klein. Schnelle Bewegungen, große Überblicksdarstellungen, Panorama usw. sind im Videobereich nicht wiederzugeben. Dafür ist dies ein zu intimes Medium, was die Form der Herstellung und der Wiedergabe angeht.

Der fünfte Aspekt – Authentizität – allerdings ist eine ureigene Grundlage des Video: Wie der Film gegenüber dem Theater in gewisser Hinsicht ein Fortschritt war, etwa der dokumentarisch, mit Laienspielern an den realen Orten gedrehte, so geht Video hier einen Schritt weiter. Filme von Andy Warhol (»Empire State Building«), Agnes Varda (»Cleo from Five to Seven«) haben die Möglichkeiten des realen Zeitablaufes im Film genutzt; sie bleiben jedoch Ausnahmen. Dagegen sind Realzeit und Zeitkontinuum zwei Elemente vieler Videobänder. Sie sind Grundvoraussetzungen jeder Video-Installation, die den Betrachter durch Kamera und Monitor miteinbezieht, und spielen auch bei vielen Bändern eine wichtige Rolle.

#### Mikro-, Meso- und Makrovideo (nach René Berger)

Die kleine Portapack-Ausrüstung (Kamera mit Mini-Monitor und dem netzunabhängigen Aufnahme- und Abspielgerät) ermöglicht eine große Bewegungsfreiheit und einen unbeschränkten Einsatz sowie die sofortige Überprüfung und eine eventuelle Wiederholung. Die Authentizität wird hier in größtmöglichen Umfang gewahrt. Die Dokumentation wurde deshalb auch das Hauptanwendungsgebiet des Videos. Dieses Verhältnis an der Realität und der Wunsch, die Umwelt und alle Vorgänge aufzuzeichnen, verleihen diesem Medium einen starken Zeitbezug, wohl auch die Beschränkung, nur ein Zeitdokument zu sein.

Damit ist ein wichtiger Punkt angesprochen: Video ist ein Medium, das zunächst im außerkünstlerischen Bereich entwickelt und aus kommerziellen Gesichtspunkten produziert wurde: schnelle Verbreitung von Lehrprogrammen in Kassettenform für Industrie und jede Art von Bildungsinstitutionen ist eine der Hauptaufgaben. Im privaten Bereich beginnt die Videokamera langsam die Filmmamera abzulösen, weil man in Verbindung mit dem Fernsehen erweiterte Möglichkeiten des Mitschneidens, Montierens usw. hat. Dieses weite Betätigungsfeld im privaten Bereich und die relativ breite Verwendung in den USA und Kanada haben die Video-Aktivität auch von politischen und künstlerischen Gruppen gefördert. So gibt es in jeder größeren Stadt, an jedem College Gruppen, die mit Video Probleme der Minderheiten, so der Emanzipation der Schwarzen usw., darzustellen versuchen. Dies ist der wohl wichtigste Bereich für Video. Die Kassette ist, per Post verschickt, überall abspielbar und kopierbar. Hierin liegt eine Zukunft für das Video, Alternativprogramme für Minderheiten von Minderheiten zu schaffen. Dies ist, nach Bergers Einteilung der drei Formen des Video, Mikro-Video.

Es liefert auch Material für das Meso-Video, das Kabel-Fernsehen, das also nicht mehr von Einzelgruppe zu Einzelgruppe funktioniert, sondern von 40 bis 80 Sendern zu möglicherweise einmal Millionen von Empfängern, die – ebenfalls in der idealen Vorstellung – die Möglichkeit der Wahl und der Antwort, der Mitsprache, haben und sogar Programme selbst gestalten können. Doch die bisher in den USA praktizierten Anfänge lassen diese idealistische Hoffnung eigentlich nicht

In the third area of technical possibilities video far surpasses film, for the possibilities of electronics mean an almost limitless expansion in which all the means available to film and to the video-artists can be utilized. In fact, significant films have carried video pictures over onto celluloid since the desired selection of colors and picture distortion could only be realized with the help of video ("2001", "Emerson, Lake and Palmer", and other pop music films).

For portraying movement, the fourth criterion, and for using it as an artistic element as in film, the monitor is too small. In this case it is far surpassed by film. Quick movements, large overall views, panorama, etc., cannot be reproduced in the field of video. In terms of the form of production and reproduction it is too intimate a medium.

With the fifth aspect, authenticity, video really comes into its own. Just as film was in certain respects an improvement over theater (for instance, the documentary filmed with amateur actors on location), so here video represents a decisive step forward. Films by Andy Warhol ("Empire State Building"), Agnes Varda ("Cleo from Five to Seven") have utilized the possibilities of filming in real-time, but they remain exceptions. By contrast, real-time and time-continuum are two elements of many videotapes. They are basic presuppositions of every video-installation which involves the viewer by means of camera and monitor, and play an important role in many tapes.

#### Micro-, Meso- and Macrovideo (after René Berger)

The small portapack outfit (camera with minimonitor and battery-driven record and playback equipment) makes possible great freedom of movement and an unlimited usage, as well as instant checking and, if necessary, retakes. Authenticity is preserved to the greatest possible extent and therefore documentation has also become the chief area of video application. This dependency on reality and the desire to record the surroundings and all incidents give this medium a strong connection with time – and constitute its limitation as well of being only a time document. This touches on an important point.

Video is above all a medium which was developed outside the artistic sphere and was produced from a commercial viewpoint. One of the main objectives was the rapid distribution of teaching programs in cassette form for industry and every type of educational institution. In the private sector the video camera is beginning to replace the film camera because in connection with TV it has further possibilities for editing, mixing, etc. This wide range of activity in the private sector and the relatively wide usage in the U.S. and Canada have promoted video activity of political and artistic groups as well. In every large city, at every college, there are groups seeking to represent minority problems – racial and political liberation, etc. – through video. This is probably the most important area for video. Sent through the mail, the cassette can be played and copied everywhere. Herein lies one future for video: the creation of alternative programs by minorities, for minorities. This, according to Berger's division of video into three forms, is Microvideo.

Then there is Mesovideo (cable TV) which no longer operates between individual groups but rather between forty to eighty senders and possibly millions of viewers who have – ideally, at least – the opportunity to select and reply, to participate and even fashion programs themselves. Up to now, however, these beginnings as practiced in the U.S. do not actually justify such idealistic hope, since business and the entertainment industry do not make their enormous investment

Die Ausstellung  
Museum, von  
bibliothek u.

Organisation

Evelyn Weis

Wulf Herzog

Horst Keller

Dieter Rontz

Manfred Schmid

Albert Schug

Dokumentation

Marlies Grützner

Korrespondenten

Hans Walter

Werbung:

Karin Bölen

Maria Gardi

Verwaltung:

Reinhard Trapp

Hella Wegener

Ausschüsse

Beigeordnet

Köln · Prof. Dr.

Kölner Mus.

Stadtmeister

manisches J.

Rautenkranz

Köln · Direktor

asiatische K.

Museum · D.

Direktor Dr.

Günther Ott

Manfred Schmid

Albert Schug

rat Reinhard

Evelyn Weis

mehr zu: denn Industrie und Unterhaltungsbranche machen die immens hohen Investitionen nicht, um nur aufklärerische Minderheiten-Programme, künstlerische Experimente, individuelle Kommunikation oder ähnliches damit zu transportieren, sondern vielmehr, um handfeste wirtschaftliche Interessen damit zu verbinden.

**Das Makro-Video,** das uns bekannte öffentlich-rechtliche oder im Ausland auch private Fernsehen, das von den Produzentengruppen für Millionen gemachte Programm, hat keinerlei «Feedback», keine direkte Rückkopplungsmöglichkeit. Das gerade wird im Augenblick vom WDR besonders bedauert und in verschiedenen Sendungen mit «Phone-in's», Diskussionsgruppen mühsam versucht. Doch die Struktur des Fernsehens in dieser Makro-Video-Form ist eine Einbahnstraße vom Sender zum Empfänger, der passiv die Unterhaltung, die Bildung oder die Information aufnimmt und seine eigene Meinung nur für sich gegenüber dem unbeeindruckbaren Fernsehbild äußern kann.

Hier liegt eben die Chance und der grundsätzliche Unterschied des Videos und aller Video-Installations: der Mensch wird hierbei aktiv einbezogen, eine Kommunikation, eine Teilnahme ist möglich. Um nicht so sehr vom allgemeinen Gebrauch des Videos zu schreiben, möchte ich drei wesentliche Bereiche der künstlerischen Verwendung von Video vorstellen, in denen Video mediengerecht und künstlerisch angewendet wird.

1. **«Video als Spiegel»**, Video als ein Instrument der Erkenntnis, der Wahrnehmung der eigenen Bedingungen; die Verkehrung von rechts und links, die Spiegelung und Abbildung der Spiegelung des eigenen Ichs, die Konfrontation mit sich selbst (Tapes von Joan Jonas und Peter Campus), auch die Verzögerungsinstallations von Frank Gillette oder Dan Graham gehören in diesen Bereich. Am deutlichsten vielleicht in der Video-Installation «Interface» von Peter Campus: der Betrachter trifft sich selbst zweimal lebensgroß und immateriell gegenüber; auf einer Glasfläche erkennt er sein Spiegelbild (wie gewohnt seitlicher und sein projiziertes Bild (wie für andere gewohnt seitlicher). Video wird von mehreren anderen Künstlern auch in diesem Sinne benutzt, über uns und die Raum- und Zeitbestimmungen, über die Relativität unserer Wahrnehmung etwas auszusagen. Hier gibt es natürlich Verbindungen zur Minimal-art und zur Konzept-Kunst. Auch die Tatsache, daß viele Video-Künstler, die auf diesen Gebiet arbeiten, vorher Farbfeld-Maler waren und von der Minimalisierung der Malerei und deren intellektuellen Voraussetzungen bzw. Ergebnissen zu dieser Form von Video-Installations gelangt sind. Gerade Identitätsfragen, Tautologien, die sich aber nicht in Übereinstimmung bringen lassen, sind Themen der aktuellen Kunst, in der statischen Objektkunst bis hin zu den deutlichsten von Pistoletto formuliert (vergleiche den informativen Text «Spiegelungen» im Darmstädter Pistoletto-Katalog von Bernd Krimmel, 1974). Das romantische Motiv vom doppelten Ich, vom Sein und Schein kann hier zum visuellen Thema werden.

2. **Video als Dokumentationsmedium**, Künstler fügen Fundstücke oder Fotos (reale oder erfundene) zu Werken zusammen, die Erinnerungen an Besitzer, Benutzer usw. hervorrufen und so zu einer Topographie von Geschehnissen, Personen oder Erinnerungen werden. Video wird in diesem Bereich realitätsnäher benutzt, das heißt: Video dient zur Aufzeichnung des eigentlichen Geschehens, z.B. bei einem Band von Baldessari, bei dem sich eine Person zu bestimmten, eher banalen Fotos Geschichten ausdenkt, die dazu passen könnten. Video kann hier als Transportmittel für die unterschiedlichsten Inhalte dienen, wobei oftmals die Frage gestellt werden muß, ob nicht der Film ebenso geeignet wäre, die Dokumentation vorzunehmen. Neben den sachlichen, in einem Zug abgefilmten Bändern mit der Darstellung eines künstlerischen Vorganges gibt es selbstverständlich auch

just to transmit programs, artistic experiments, individual communication and the like to culturally-minded minorities. They much prefer to cement their own sturdy financial interests.

Macrovideo, known to us in Germany as public television (or abroad, as "private") with programming made by two production groups for millions, has absolutely no possibility for direct feedback. This is being especially regretted at the moment by the WDR (Westdeutscher Rundfunk) which is taking pains to experiment with discussion groups in various broadcasts with "phone-ins". Yet the structure of TV in this Macrovideo form is a one-way street from sender to receiver who passively takes in entertainment, culture or information, and who can express his own opinion only to an impassive TV image.

It is right here that the opportunity and basic distinction of video and all video-installations lie: the person is actively involved; communication and participation are possible. In order to write about more than just the use of video in general, I would like to introduce three essential areas for the artistic use of video.

1. **«Video as mirror»**; video as an instrument of recognition, of perception of one's own limitations, reversal of left and right, mirroring and illustration of the reflections of one's own ego, confrontation with oneself. Tapes by Joan Jonas and Peter Campus as well as the time-delay installations of Frank Gillette or Dan Graham belong to this category. This is perhaps most marked in the video-installation "Interface" by Peter Campus: the viewer steps in front of a glass surface on which he sees two lifelike, incorporeal versions of himself. One he recognizes as his mirror image (with the usual left/right reversal), the other is a projection of himself (with left and right as he is seen by others). Several other artists also use video in this sense to deal with perceptual relativity and our conception of time and space. Naturally, there are ties here to Minimal and Conceptual Art, since many video-artists active in this area were formerly Hard Edge painters, the results of whose painting and intellectual postulates led them to this form of video-installation. It is precisely such irreconcilable questions of identity and tautology which are themes of contemporary art — most clearly formulated up to now in the static object art by Pistoletto (cf. the informative text "Spiegelungen" in the *Pistoletto Catalog* by Bernd Krimmel, Darmstadt 1974). The Romantic motifs of the double-self, of reality and appearance can become here visual themes.

2. **Video as documentary medium**. Photos "real or invented" and objets trouvés are combined by artists into works which evoke memories of the owner or user and thereby become topographies of people, events or memories. In this area video comes closer to reality — that is, video serves as a record of the actual event itself — e.g., a tape by Baldessari in which a person imagines what sort of stories could fit certain usually banal photos. Video can serve as a vehicle for the most diverse subjects, so that it must often be asked whether or not film would be just as suitable for undertaking documentation. In addition to technical videotapes filmed in sequence which portray an artistic process, there are, of course, tapes in this documentary form which could only originate from video. An example would be the videotape "X-Projection" (by Knoebel), one of the effective video productions of Gerry

Bänder, die in dieser Dokumentationsform nur als Videos entstehen konnten. Als ein Beispiel sei das Band «X-Projection» von Knoebel genannt, eine der wirklichen Video-Produktionen von Gerry Schum. In einer durchgehenden, 40minütigen Nachtfahrt wirft ein Scheinwerfer ein Licht-X, das je nach dem belichteten Gegenstand und seiner Lage zur Kamera anders erscheint. Denn Bäume reflektieren das Licht anders als Wände, Straßenlaternen; Anzeigetafeln haben verschiedene Lichtintensität. Andererseits schneidet die Gruppe Telethon in Los Angeles «nur» Ausschnitte des öffentlichen Fernsehprogramms mit und kombiniert dann Schönheitskonkurrenz, Politikerreden, Werbung, Talkshows oder Sport zu teils nostalgischen, teils kritischen neuen Werken zusammen. (In Ausstellungen hat diese Gruppe ihre Bänder auf einem Fernseher in einem rekonstruierten US-Normal-Wohnzimmer mit allen dazugehörigen dokumentarischen Einzelheiten wiedergegeben.) Die Bandbreite des dokumentarischen, künstlerischen Videos reicht hier also von mehr formalen Experimenten bis zur Collage vorgefundene Materials.

In diesen Bereich gehören aber auch die Aktivitäten derjenigen Gruppen, die bewußt das Wort Kunst auslassen, weil sie Video als dokumentarisches Instrument für politische Minderheiten, bestimmte Problemstellungen usw. verstehen. Hier kann Video eine eigene Aktivität des Zuschauers ermöglichen, hier kann Kunst (verstanden als Kreativität des einzelnen) und Leben wirklich eine Einheit darstellen. Seit Ende der sechziger Jahre hat hier das sogenannte «Video community movement» in den USA und Kanada viele neue Möglichkeiten eröffnet, Bürger über bestimmte soziale oder politische Probleme direkt zu informieren, eine Alternative zum öffentlichen Fernsehen zu geben. Die Verbindung von Engagement und Kreativität ist auch der Ausgangspunkt gewesen für die beiden deutschen Gruppen «Telewissen» in Darmstadt und A.V.M. (Audiovisuelle Medien) in Berlin unter Michael Geißler. «Telewissen» entwickelt mit Schülern eigene Programme und versucht die Kommunikation zwischen Bürgern und im städtischen Bereich oder zwischen bestimmten Minderheitsgruppen mit Hilfe des Videos zu fördern. A.V.M. hat es als erste Videogruppe in der BRD geschafft, daß ein ½-Zoll-Video-Band («Wir müssen die weißen Indianer Europas werden») — eine Dokumentation des Lebens der Gruppenmitglieder — vom öffentlichen Fernsehen angekauft und gesendet wurde. Hier wurde der oftmals als Ablehnungsgrund genannte technische Qualitätsmaßstab (Unterschied der Bildwiedergabe bei den von Video-Künstlern meist benutzten ½-Zoll-Bändern zu den bei Fernsehproduktionen verwendeten 2-Zoll-Bändern) zum ersten Mal in einer größeren Sendung aufgehoben. Die Dokumentationslust, der Drang, mehrerer Künstler zu vollständiger Dokumentation ihres Lebens, zur Ausweitung der alltäglichen Dinge und Erfahrungen wird gerade durch Video erleichtert. Die Gefahr, die in dieser abbildungsbewußten Form des Lebens liegt, hat Harald Szeemann in seinem Text «Das Erkunden von Mythen mittels Video» mit dem Hinweis auf eine Erzählung von Adolfo Bioy Casares «L'invention de Morel» eindringlich angedeutet. Auf einer einsamen Insel begegnet ein entflohenen Strafling Menschen in einem Gebäude, das Museum genannt wird. Erst später erkennt er, daß diese Menschen immer dasselbe tun und sprechen, daß diese Menschen dreidimensionale Projektionen von sich selbst sind. Er selbst beschließt dann — verliebt in eine der projizierten Gestalten — jeden Tag ein bisschen mehr zu sterben, um für zukünftige Besucher als der Geliebte dieser Frau, als dreidimensionale Projektion zu überleben (in «Kunstbulletin des Schweizerischen Kunstvereins», Nr. 4 April 1974, S. 3).

3. **Video as electronic medium**. The electronic image makes possible completely new forms and synthetic colors, picture mixing, alteration and feedback between the picture transmitted and the camera. This especially characteristic property was also present in the very beginning of video's development as an artistic medium. The first decisive steps took place in

Schum. In a continuous forty-minute night journey a floodlight becomes an "X-light" which always appears different according to the object illuminated and its location with respect to the camera (since trees reflect light differently than do walls, streetlamps, advertising signs have different light intensities, etc.). On the other hand, the Telethon Group in Los Angeles edits "only" excerpts from commercial TV, combining beauty contests, political speeches, advertisements, talkshows or sports into new works which are partly nostalgic, partly critical. In exhibitions this group has played their tapes on a TV in a reconstructed typical American living-room with all the appropriate documentary details. The range of documentary and artistic video thus extends here from "found" collage to more formal material.

To this category, however, belong also the activities of those groups who purposely dispense with the word "art" because they understand video to be a documentary tool for political minorities and the exposition of certain problems. In this sense, video can enable viewers themselves to act, here art (understood as creativity) and life can be truly one. Since the end of the sixties the so-called "Video Community Movement" in the U.S. and Canada has opened many new opportunities for citizens to inform themselves directly about social or political problems — thus providing an alternative to commercial TV. The connection between involvement and creativity was also the point of departure for both the German Groups «Telewissen» in Darmstadt and V.A.M. (Audiovisual Media) in Berlin under Michael Geißler. «Telewissen» develops with pupils their own programs and attempts to further communication on the civic level between citizens and between certain minority groups with the help of video. V.A.M. was the first video group in Germany to succeed in having a half-inch videotape ("We have to be the White Indians of Europe") — a documentary on the life of the group members — purchased and broadcast by public TV. This was the first time in a major broadcast that the standard of technical quality which is usually given as grounds for rejection (the discrepancy between the half-inch tape used by most video-artists and the two-inch tape used in TV production) was set aside. The delight in documenting, the urge on the part of several artists to document their lives completely, to make the most of everyday things and experiences is enhanced by video. The danger which lies in this reflection-conscious lifestyle has been forcefully pointed out by Harald Szeemann in his text "Inquiry Into Myths Through Video" ("Das Erkunden von Mythen mittels Video") with an allusion to the story "L'invention de Morel" by Adolfo Bioy Casares. On a solitary island an escaped convict meets some people in a building called a museum. Only later does he realize that these people always do and say the same things — that they are three-dimensional projections of themselves. After falling in love with one of the projected shapes he decides to die a little more each day in order to survive as a future three-dimensional projection and thus call on his beloved (in the *Kunstbulletin des Schweizerischen Kunstvereins*, Nr. 4, April 1974, p. 3).

dende erste Ansatz fand in Köln statt: Nam June Paik war Kompositionsschüler bei Karl Heinz Stockhausen und lernte die elektronische Musik in ihren Grundlagen. Paik und Wolf Vostell veränderten in den ersten Fluxus-Aktionen das gesendete Fernsehbild, verzerrten es, nahmen Bildausschnitte usw. Diese Aktionen in Galerien und vor Kunstmuseum waren der Beginn der Entwicklung, die Paik dann in den USA seit seiner Ankunft in New York 1965 mit großem Einsatz fortsetzte und die zu den verschiedensten Formen der Synthesizer führte. Diese wurden schließlich mit Computer verbunden, um eine unvorstellbare Menge von Bildern hervorzurufen zu können. Köln war jedoch auch der Ort, an dem – wie Douglas Davis in seinem materialreichen Buch «Art and the Future» (New York, 1973, S. 84) schreibt – «the first program created entirely by artist for widespread reception» entstand. Der WDR produzierte mit Otto Piene und Aldo Tambellini 1968 das Band «Black Gate Cologne», in dem eine Studio-live-Aufnahme dann elektronisch gemischt wurde, damit sich einzelne Bildsequenzen in den Farben und Rhythmen verändern konnten. Nur zögernd haben seit 1965 die professionellen Fernsehregisseure überhaupt die Möglichkeiten bei Fernsehspielen, Shows oder Zwischenstücken benutzt. Erst Ende der sechziger Jahre wurden von Jean Christophe Avery, Michael Leckebusch, George Moore, Peter Zadek, Bob Rooyens und bei Sendungen der Musik-Abteilung des WDR die elektronischen «Tricks» angewandt, die sie allerdings meist als reine Gags einsetzten. Über die künstlerischen Möglichkeiten dieser elektronischen Hilfsmittel lässt sich auf ähnliche Art diskutieren wie vor etwa zehn Jahren über die Möglichkeiten der Computer-Kunst. Während die elektronische Musik an Klangfarben und Nuancen, an Rhythmen und Vielschichtigkeit gegenüber der Instrumentalmusik viel gewonnen hat, muss doch gefragt werden, inwieweit die elektronisch produzierten Bilder über sich selbst hinaus aussagen. Vielleicht stehen wir hier noch zu sehr am Anfang, um gleich urteilen zu können, gerade wenn wir mehr an den künstlerischen Ergebnissen als an den Arbeitsmethoden interessiert sind.

#### Möglichkeiten der Video-Kunst in den USA und Europa

Wie die Aktivitäten von Paik, Vostell, Gerry Schum und Piene belegen, liegen einige Grundlagen des Video als Medium der Kunst in Europa. Doch sie wurden hier nicht weiterentwickelt, sondern in den USA und Kanada. Man könnte hier einen weitauhenden Essay über die Bedeutung bzw. die Misshandlung des Fernsehens durch die «Intellektuellen» in Deutschland und Europa einschreiben, besonders im Vergleich zu dem immensen, nicht übersehbaren Einfluss der TV in den USA. Dort haben 95% der Haushalte zumindest einen Fernsehapparat, und Kinder seien bis zu ihrem Schulabschluß mehr Stunden TV als sie Schultunden absolvieren. Ob den Europäern sein vielzitiertes «Kulturbewußtsein» davon abhängt, das Fernsehen als Informations- und Unterhaltungsmedium so gründlich zu akzeptieren, ist in den fünfziger und sechziger Jahren gerade in Deutschland ausgiebig, aber Ergebnisse diskutiert worden. Eingriff war man sich darin, daß der Fortschrittsglaube und das Vertrauen in die Technologie in Europa bei weitem nicht so entwickelt waren wie in Nordamerika. Gerade die Kunst sollte sich von technischen und technologischen «Nebenschönheiten» freihalten – so ist es zu verstehen, daß Video-Kunst in den letzten sieben Jahren eine eigentlich fast ausschließlich nordamerikanische Angelegenheit wurde. Dort wurde Video als eine Art «Alternativ-Fernsehen» entwickelt und als Aufklärungsmedium benutzt. Künstler und Filmemacher bedienten sich des Video, weil ihnen die Möglichkeiten des elektronischen Mediums zur Vermittlung ihrer Vorstellungen besser als jedes andere, bisher gewohnte Medium der Kunst geeignet erschienen.

Eine andere wohl wesentliche Komponente ist der Einsatz von Video als therapeutisches Mittel, als ein Hilfsmittel zur Kommunikation, als ein Medium zur Analyse sogenannter

Cologne. Nam June Paik was a composition student of Karl-heinz Stockhausen and learned the fundamentals of electronic music. In the first Flux-Actions Paik and Wolf Vostell altered, distorted and took segments from the broadcast TV picture. These actions in galleries and before the art public were the beginning development which Paik then (after his arrival in New York 1965) pursued vigorously in the U.S., which led to the synthesizer in its various forms. These were ultimately connected with computers in order to be able to produce an unimaginable abundance of pictures. Cologne, however, was again the place where – as Douglas Davis wrote in his substantial book *Art and the Future* (N. Y., 1973, p. 84) – «the first program created entirely by artist for widespread reception» originated. The WDR in 1968 produced the videotape «Black Gate Cologne» with Otto Piene and Aldo Tambellini, in which a live studio recording was electronically mixed so that colors and rhythms in individual picture sequences could be altered. Since 1965, however, the professional television directors have made only hesitant use of these possibilities in TV plays, shows or shorts between programs. Not until the end of the sixties were these electronic tricks employed by Jean Christopher Avery, Michael Leckebusch, George Moore, Peter Zadek, Bob Rooyens and in broadcasts by the Music Division of the WDR – and they were in fact mostly stuck in purely as gags. The artistic possibilities of this electronic aid can indeed be discussed in the same way as were the possibilities ten years ago of computer art. While electronic music has gained considerable advantage over instrumental music in timbre, nuance, rhythm and textural complexity, it must however be asked to what extent electronically-produced pictures express something beyond themselves. Perhaps we are still too much in the beginning stage to judge right away – especially when we are more interested in the artistic results than in the working methods.

#### Possibilities of video art in the U.S. and Europe

As shown by the activities of Paik, Vostell, Gerry Schum and Piene, several of the sources of video as an artistic medium lie in Europe. Yet they were further developed not here but in the U.S. and Canada. Here could be interpolated an essay going far back into the reasons for TV being held in low esteem by the «intellectuals» in Germany and Europe, especially in comparison to the immense influence of TV in the U.S. which is impossible to overestimate. Ninety-five percent of the homes there have at least one TV set and by the end of their schooling the children have seen more hours of TV than they have spent in the classroom. Whether or not their oftmentioned «culture-consciousness» basically prevents Europeans from accepting TV as an information and entertainment medium was discussed at great length in the fifties and sixties, but without result. It was agreed that the belief in progress and trust in technology was not nearly as developed in Europe as in North America. It is precisely art which is supposed to avoid being sidetracked by technology – and thus it is to be understood that in the last seven years video-art was actually an nearly exclusively North American affair. There video was developed as a kind of «alternate TV» and used as a medium for cultural enlightenment. Artists and filmmakers made use of video because the possibilities of the electronic medium seemed to them more suitable for transmitting their ideas than any other art medium customary in the past.

Another quite substantial factor is the introduction of video as a therapeutic means, as a communication aid and medium for the analysis of so-called psychic damage. There seems to be a distinct connection between the new forms of sensitivity training and the selfexperience of the group with identity

psychischer Schäden. Der Zusammenhang der neuen Formen des »sensitivity Trainings« und der Selbsterfahrung in der Gruppe mit den Identitätsproblemen in den Video-Installationen, aber auch vieler Video-Bänder, scheint deutlich, auch dies vielleicht ein Grund für den besonderen Gebrauch des Video in Nordamerika und die relativ zurückhaltende Verwendung in Europa.

Eigentlich hätte aber gerade Video nicht nur im wissenschaftlichen, ausbildenden und therapeutischen Bereich eine Zukunft, sondern besonders auch in der Kunst, wenn man Walter Benjamins Gedanken fortsetzt, daß der Avantgardefilm vom Publikum eher aufgenommen wird – weil der Film auf Reproduktion angelegtes Massenmedium ist –, als ein mit der singulären Aura umgebenes, einmal vorhandenes Kunstwerk der Malerei, Plastik o. ä. Das Massenmedium TV kann hier Schriftmacherdienste für die Verbreitung des künstlerischen VT leisten. Denn das Video ist an sich auf Reproduktion und Verbreitung angelegt, und es verbindet in seiner idealen Form der allgemeinen Verbreitung die beiden wichtigen Aspekte: Authentizität und Darstellung der Realität, und gleichzeitig verwirklicht es »den legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduzierbarwerden hat« (Walter Benjamin). Die Verbreitung des Super-8-Films hat diesen Anspruch niemals erfüllen können, weil das Ergebnis für den einzelnen in seiner Gestaltung, in der Art der Vorführung und in dem Wert der Realitätswiedergabe grundsätzlich von dem im Kino vorgeführten, im komplizierter kleinteiliger Zusammensetzung von Regisseur, Kameramann, Beleuchter, Drehbuchautor, Filmschauspieler, Cutter, Produzent usw. entstandenen Film sich unterscheidet. Diesen Unterschied zum öffentlichen Programm gibt es bei dem auf demselben Fernsehgerät vorgeführten eigenen Video-Programm nicht in dem Maße, da der Betrachter grundsätzlich – selbst bei Spielfilmen, wie Orson Welles' amerikanischem Film über die Landung von außerweltlichen Wesen oder dem deutschen «Millionenspiel» von Wolfgang Menge – die TV-Bilder für eine Wirklichkeit hält, an der er teilhat und die seine Probleme und Wünsche wiederspiegelt. Dies könnte auch die Erklärung für den für Avantgarde-Kunst ungewöhnlich großen Erfolg der Ausstellungen mit künstlerischen Video-Installationen in dem ersten Museum sein, das sich diesem neuen Kunstmedium widmet, dem Everson Museum of Art in der kleinen Stadt Syracuse in der Nähe von New York. Denn der Nachvollzug, das Einbezogensein in das Werk, das Vertrautsein mit den technischen Formen und das Vertrauen zum Realitätswert des zu Sehenden erleichtert auch dem Publikum den Zutritt zu schwierigeren Problemstellungen eher als Werke der Malerei, Bildhauerei, Objektkunst, die bisher gemeint waren, wenn man von avantgardistischer Kunst sprach; deren «Aura» des Elite-Wissens liegt bewußt oder unbewußt den Zugang schwierig erscheinen.

Gerade aus den letzten Sätzen spricht eine sehr hoffnungsvolle, fast idealistische Haltung, die allerdings gerade auf Europa bezogen wohl noch verfrüht zu sein scheint. Auf der anderen Seite soll – ergänzend zu diesen Bedenken – hier deutlich gemacht werden, daß die großen Hoffnungen in den USA, die VT und dem Kabel-Fernsehen in bezug auf seine demokratische, Minderheiten unterstützende Arbeit große Chancen geben, doch enttäuscht sind. Wenn auch die Preise für die «Hardware» – die einzelnen für Aufnahme und Abspielung notwendigen Geräte – noch weiter sinken werden, so werden sie doch für die meisten nicht erschwinglich sein. Gerade das sollte in Zusammenhang mit den anderen Überlegungen neue Aktivitäten ermöglichen: Zusammenschluß neuer Gruppen «Video-Ringe» – wie in Kanada und London –, mit einem allen Künstlern und Gruppen zur Verfügung stehender Video-Bus, Arbeitsmöglichkeit mit Experimentierspielraum und Sendemöglichkeit für Künstler und soziale Minderheiten in den öffentlichen Fernsehanstalten, Unterstützung durch die Kommunen, Länder und kulturelle Organisationen, Schaffung von kulturellen Zentren in den Städten zur Kommunikation,

problems in video-installations (as well as on many videotapes) and perhaps this is also a reason for the especially great use of video in North America and its relatively cautious use in Europe.

Actually, however, video would have a future not only in scientific, educational and therapeutic fields, but precisely in art as well if Walter Benjamin's thoughts are followed through – viz., the public will accept an avant-garde film – since it is aimed at reproduction by mass medium – sooner than a painting, sculpture or similar artwork which is surrounded by an aura or uniqueness and is available only one. This is where the mass medium of TV can set the pace for the distribution of artistic VT, for video is in itself aimed at reproduction and distribution and in its ideal form of general distribution it unites both important aspects: authenticity and the representation of reality. At the same time, it meets the «legitimate demand that the individual today has to his own representation» (Walter Benjamin). The distribution of Super-8 films could never fulfill this demand since the result for the individual of its creation, screening technique and degree of verisimilitude is basically distinguished from the film shown in a theater which results from the finely coordinated collaboration between director, camera- and lightingmen, scriptwriter, actors, editor, producer, etc. This distinction does not exist between public programs and video programs shown on the same TV set inasmuch as the viewer considers the TV picture a reality in which he has a share, which reflects his own problems and desires (even with such screenplays as Orson Welles' American film on the landing of extraterrestrial beings or the German «Millionenspiel» by Wolfgang Menge). This could also explain the unusually great success of the exhibition with artistic video-installation in the first museum to devote itself to this new art medium, the Everson Museum of Art in Syracuse, N. Y. The grasping of ideas, involvement in the work, familiarity with the technical aspects and confidence in the relevancy of what is to be viewed makes the posing of difficult problems more easily accessible to the public than the painting, sculpture, object art which were formerly meant by the term avant-garde art – whose aura of elite knowledge consciously or unconsciously rendered approach more difficult.

The foregoing expresses a very hopeful, almost idealistic attitude which, indeed, as far as Europe is concerned, may appear still somewhat premature. By way of rounding out these considerations, however, it should be made clear that the great hopes raised by VT and cable TV in relation to its democratic, minority-supporting work have been disappointed. Even if the cost of «hardware» (the separate items of equipment necessary for recording and playback) were to be further reduced, it would still be beyond the means of most people. Yet just that, in connection with other considerations, should make new activities possible: the forming of new groups such as the «Video-Rings» in Canada and England with a videobus at the disposal of all artists and groups; work opportunities with experimental freedom and broadcast possibilities for artists and social minorities in public TV; support from civic and district as well as cultural organizations; creation of city cultural centers for communication; projection

Die Ausstellung  
Museum, von  
bibliothek u.

mehr  
die  
Minde  
vidue  
tiere  
esse

Das  
Im /  
teng  
«Fee  
gera  
in v  
grup  
In d  
Marlies Grü  
Correspond  
Hans Walter  
Werbung:

Hier  
des  
hier  
me  
des  
der  
Vide  
1. «  
nis,  
run  
Spi  
(Ta  
zög  
geh  
Vid  
ter  
ger  
(wi  
anc  
ren  
Rai  
Wa  
bin  
die  
bie  
ma  
zur  
tio  
sic  
me  
he  
inf  
Ke  
de  
Tf

Ausschu  
Begeordnet  
Köln - Profe  
Kölner Mus  
Stadtmeiste  
manisches I  
Rautenstra  
Köln - Dire  
asiatische K  
Museum - D  
Direktor Dr  
Günther Ott  
Manfred Sc  
Albert Schu  
rat Reinhard  
Evelyn Weis  
1. «  
nis,  
run  
Spi  
(Ta  
zög  
geh  
Vid  
ter  
ger  
(wi  
anc  
ren  
Rai  
Wa  
bin  
die  
bie  
ma  
zur  
tio  
sic  
me  
he  
inf  
Ke  
de  
Tf

78

Die Aussicht  
Museum, v.  
bibliothek u.

Organisation

Evelyn Weis  
Wulf Herzogenrath

Horst Kellermann

Dieter Rontal

Manfred Schmid

Albert Schuh

Dokumentation

Marlies Grünewald

Korrespondenten

Hans Walter

Werbung:

Karin Bölen  
Maria Gardi

Verwaltung:

Reinhard Trapp  
Hella Wegner

Abspielräume in den Museen für Künstler-VTs – dies alles wären erste Schritte zur Schaffung einer Szene, die eine Video-Kunst auch in der BRD ermöglichen könnte. Denn Video kann nicht naiv benutzt werden, man muß die Möglichkeiten in jeder Form kennenlernen. Doch vielleicht bestehen dann bessere Chancen für ein breiteres Verständnis von Kreativität, Phantasie, für soziale Minderheiten und die Probleme der Kommunikation.

Wulf Herzogenrath

## VIDEO –

### eine wegweisende Kunst für eine neue Zeit USA

Nam June Paik ist allgemein als erster Künstler bekannt, der wirklich aktiv versuchte, das Fernsehen bei der Entstehung eines Kunstwerks einzusetzen. Paik, der während seiner Ausbildung zum Komponisten mit Stockhausen in Köln arbeitete, bevor er nach Amerika ging, hieß die Manipulation von Fernsehbildern anfangs für eine Möglichkeit, die zufälligen und variablen Elemente visueller Kommunikation auf ähnliche Weise zu untersuchen wie Cage und Stockhausen Töne umsetzen und verzerrten, um musikalische Zufallskompositionen zu erforschen. So gesehen war die Videokunst zunächst lediglich eine Bereicherung des Aufführungsspektrums des Neuen Musikers – eine Art, weithin bekannte Elemente vorzustellen, die allerdings im Kunstwerk eine völlig neue Bedeutung erhielten. Bald aber wurde die Videokunst zum Sammelbegriff für eine unglaubliche Vielfalt von Arbeiten.

Paiks Ankunft in New York 1965 fiel mit einer Reihe bemerkenswerter Entwicklungen zusammen, die die Videokunst ins Blickfeld rückten. In den sechziger Jahren zeigte sich eine steigende Zahl von Künstlern fasziniert von der Friedensbewegung und der Rhetorik der radikalen Linken. Das führte zu einem erhöhten Bewußtsein der größeren Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. «Anstelle des Rituals setzt die Kunst die Politik», wie der Kritiker Walter Benjamin das Phänomen vor über dreißig Jahren umschrieb.

Die schnelle und gründliche Politisierung, die die Kunsthalle zum ersten Mal seit der Depression mits machte, erreichte ihren Höhepunkt in der Gründung einer Reihe von Antikunstbewegungen, deren Hauptaugenmerk der Herstellung von Formen galt, die nach den damaligen Maßstäben der Kunstwelt als Kunst völlig unannehmbar waren. Leider unterschätzten die Antikünstler ebenso wie vor ihnen die Dadaisten die Fähigkeit des Sammler-Museum-Galerie-Systems, Antikunstdokumentationen zu sammeln bzw. auszustellen und einen Nachfragermythos zu schaffen, der zur Zuordnung von scheinbar befreiten Kunstformen wie Earth-art und Body-art erforderlich war. Obwohl Video in die Kategorie sammlbare Dokumentationsmaterials fällt, kann das Wesen des Mediums – seine Fähigkeit, leicht reproduziert und als unsichtbare Energie übermittelt zu werden – nicht ohne die Einführung erheblicher Änderungen in die Struktur und Absicht des Kunstweltsystems zugeordnet werden.

Dieser entscheidende Zug des Videomediums war das Rückgrat der Entwicklung der Videokunst. Ohne ihn würde Video, wie das in einzelnen Fällen schon geschehen ist, zu einer weit tückischeren Leidenschaft werden als das gewöhnliche Fernsehen, das einen großen Teil der derzeitigen kritischen Literatur als hypothetisches Gegenstück der Video-Kunst dient.

rooms in museums for artists' VT. All this would be the first step toward creating a milieu in which video-art would be possible in Germany too. For video cannot be used naively – one must get to know the possibilities in every form. Yet perhaps, then, better chances will arise for a broader understanding of creativity, imagination, of social minorities and the problems of communication.

Wulf Herzogenrath  
(translated by James Whitman)

## Video

### an Advocacy Art for a New Time

Nam June Paik is generally acknowledged as the first artist to make direct active use of television in an attempt to make a work of art. A composer who studied under Stockhausen in Cologne before coming to America, Paik originally saw manipulation of television images as a way to investigate the random and variable elements of visual communication in much the same way that Cage and Stockhausen re-arranged and distorted sounds to explore chance composition in music. As such, video art was first an addition to the performance repertoire of the new musician – a way of introducing elements that were widely recognized, though totally re-contextualized within a work of art. But video art soon became a catch-all description for an incredibly diverse body of works.

Paik's 1965 arrival in New York coincided with a number of distinct developments that created a special condition against which video art became extremely visible. In the 60s, an increasing number of artists were galvanized by the anti-war movement and the rhetoric of the radical left. One result of this was heightened awareness of the artist's larger role within the culture, or as the critic Walter Benjamin had said over thirty years earlier, "... instead of ritual (art) begins to be based on another practice – politics" (Illuminations, 1934).

The rapid and thorough politicization that the art world went through for the first time since the Depression surfaced in the formation of the various anti-art movements whose major concern was creation within a form that was totally unacceptable as art, in the current standards of the artworld. Unfortunately, as the dadaists failed before them; the anti-art workers failed to estimate the collector-museum-gallery system's ability to collect and exhibit anti-art documentation and create the demand myth that was necessary to coopt seemingly liberated forms like earth art and body art. Even though video falls into the category of collectable documentary material, the essence of the medium – its ability to be reproduced easily and transmitted as invisible energy – can not be coopted without the introduction of significant changes into the structure and intent of the artworld system.

This essential character of the video medium has been the backbone of the development of video art. Without it, video would, as it has in certain instances, become an indulgence far more insidious than the popular television which serves as the hypothetical opposite of video art in so much of the current critical literature.

Als Sony 1968 tragbare Videogeräte zu erschwinglichen Preisen auf den Markt brachte, eröffneten sich für viele, die bisher nur Opfer des Fernsehens waren, neue Möglichkeiten. Schon wurde die Dezentralisierung des Mediums Fernsehen vorausgesagt, als Künstler, politisch Fortschrittliche und Studenten die Neuigkeit über die Möglichkeit des Erwerbs der erforderlichen Produktions- und Verteilungsmittel verbreiteten. Und obwohl die Neuigkeit eine Hypothese blieb, verbreitete sie sich doch. Künstler, denen der Zugang zum Fernsehen als schöpferisches Medium ein Vierteljahrhundert verwehrt gewesen war, begannen, die Geräte zur Herstellung verschiedenster Werke einzusetzen. Das dabei entstandene Material bewies die eklektizistische Natur des Mediums, das schon lange als »schlafender Riese« abgetan worden war. Fortschrittliche Dichter, Tänzer, Maler, Bildhauer, Filmemacher, Komponisten und Musiker, von denen viele unter dem Einfluß der multimedialen Arbeit von Gruppen wie USCO standen, waren jetzt in der Lage, sich bei geringen Unkosten zu äußern und viele Ausdrucksformen mit dem einen Mittel des Fernsehens wiederzugeben.

Obwohl das Fernsehen Mitte der sechziger Jahre bereits fast ein Vierteljahrhundert alt war, hatte vor allem ein Aspekt des Mediums den Künstlern und Machtlosen den Zugang zu ihm verwehrt. Neben der Frage der Kosten und der Gewinnkontrolle, hatte sich das Fernsehen einzig von der Vorstellung leiten lassen, daß Information nur in eine Richtung fließen sollte. Selbst heute sehen sich Fernsehmacher immer noch als zentrale Kulturvermittler, die alle Informationen und Ereignisse aufnehmen und eine leicht verdauliche, aber kaum nahmehr Kost eines verarbeiteten und eintönigen Fernsehprogramms von sich geben. Der Beginn des Fortschritts der Fernsehtechnik in den sechziger Jahren erlaubte es schließlich, die Funktion des Fernsehens in einem anderen Licht zu sehen. Nun war es möglich, eine große Zahl bestimmter Ereignisse und Informationen ohne die (mit Ausnahme der vom Medium selbst gesteckten) Grenzen der Vermittlung durch Dritte zu verbreiten. Diese herausragende Eigenschaft des »neuen Fernsehens« ist, wie ich schon vorher sagte, nicht bloß Ergebnis einer sich wandelnden Technik, sondern die Synthese einer Reihe gleichzeitiger ästhetischer und politischer Entwicklungen.

Eine Konsequenz des »Pop Movement«, einer Bewegung, die Wegbereiterin eines erneuten Interesses an ökologischen und Umwelt-Problemen war, war die Vorstellung, daß der Künstler nicht nur Reflektor verehrter ästhetischer Kulturvisionen ist, sondern auch aktiver Beobachter und Spiegel einer allumfassenden Kultur. Das Erscheinen von Videogeräten führte viele Künstler an das Medium mit ähnlichen Absichten heran, wie sie der Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts besaß, der seine Sicht der Welt in die Kultur übertrug. Diese Künstler nutzten die Tragbarkeit des Mediums, die geringen Rohbandkosten und die besondere Fähigkeit des Mediums, eine enge Verbindung mit dem Zuschauer zu schaffen, für den Versuch, Teil eines ästhetisierten Feedbackmechanismus für eine Umgebung zu werden, die von Kommunikationstheoretikern wie Claude Shannon, Norbert Wiener oder Gregory Bateson definiert worden ist.

Obwohl Thomas Wilfred der erste Künstler des Jahrhunderts gewesen sein mag, der künstliche Licht als Mittel zum direkten kreativen Ausdruck einsetzte, erreichte das Interesse an reinem Licht, das aus den wissenschaftlichen und ästhetischen Untersuchungen der eigentlichen Eigenschaften des Lichts im 19. Jahrhundert entsprang, in den Arbeiten vieler Künstler, die die Möglichkeiten der Videokunst erprobten, einen neuen Höhepunkt. Die Möglichkeiten der Computer-Videosynthese sind tatsächlich unvorstellbar und könnten ein Musterbeispiel in der Entwicklung visuellen Ausdrucks sein. Das Konzept eines direkten gegenseitigen Informationsflusses zusammen mit der absoluten Kontrolle aller Aspekte einer unendlich teilbaren Bildfläche (was Bild, Maßstab, Perspektive, Farbe, Intensität, Bewegung und Zeit betrifft) macht die Möglichkeiten aller früheren Arten visueller Kommunikation überflüssig. Dieser

In 1968, when Sony brought the portable video tape recorder on the market at consumer-oriented prices, the door was suddenly opened to many who previously had been the victim of television. De-centralization of the television medium was quickly foreseen, as artists, political radicals, and students spread the notion of access to the tools of production and distribution. And although the notion was once again hypothetical, the word spread. Artists who had for a quarter century been denied access to television as a creative medium, began making use of the tools to produce a wide range of works. The resultant body of material showed the eclectic nature of the medium that everyone had long since written off as a "sleeping giant". Avante-garde poets, dancers, painters, sculptors, filmmakers, composers, and musicians, many of whom had been influenced by the multi-media work of groups like USCO, found themselves able to make highly economical statements incorporating many modes of expression into one form, television.

Although by the mid-sixties, television had been around for nearly a quarter century, there was one aspect of the medium that had kept it out of the hands of artists and the powerless. Beyond the issue of cost and the economics of profit control, television had been guided by the singular notion that information should only flow one-way. Even today, broadcasters still see their rôle as that of central translating service for the culture, taking in all information and activities and spewing forth a digested, but non-nutritive flow of processed, uniform television. The advance in television technology that began in the sixties finally made it possible to perceive the function of television in a different light. Now, a wide range of specific activities and specific information could be channeled without translation (other than those dictated by the medium itself) by some intermediary. This salient characteristic of "new television" is, as I mentioned before, not merely the result of a technology in change, but the synthesis of a series of concurrent aesthetic and political developments.

One of the results of the Pop movement, a movement which prepared the way for re-newed interest in ecological and environmental concerns, was the notion that the artist not only was a reflector of refined aesthetic visions of the culture, but that he or she could be an active observer and mirror of the gross and pervasive culture at the same time. With the appearance of video tools, many artists whose inclinations lead them to the field in a manner not unlike the landscape painter of the nineteenth century, in order to reflect a view of the world back into the culture. These artists made use of the portability of the medium, the inexpensive raw tape stock costs, and the medium's peculiar ability to create an intimate bond with the viewer, in an attempt to become part of an aestheticized feedback mechanism for an environment characterized in the language of communication theorists like Claude Shannon, Norbert Wiener or Gregory Bateson.

Though Thomas Wilfred may have been the first artist in the century to use artificial light as a means for direct creative expression, rather than as a means for the illumination of other objects, the interest in pure light emanating from 19th century aesthetic and scientific investigations of light's intrinsic properties reached a new plateau in the work of many artists exploring video art. The possibilities of computer interfaced video synthesis are awesome indeed, and may actually constitute a paradigm in the development of visual expression. The concept of direct two-way mind to mind information flow coupled with the complete control of all aspects of an infinitely divisible picture plane (including image, scale, perspective, color, intensity, motion, and time) literally serves notice on the viability of all previous modes of visual communication. These breakthroughs, while they surely sound fantastic, or

Die Ausst.  
Museum, vi  
bibliothek

Organisation  
Evelyn Weis  
Wulf Herzog  
Horst Kellermann  
Dieter Ront  
Manfred Schmid  
Albert Schuh

Dokumentation

Maries Grüneberg

Korrespondent  
Hans Walter

Werbung:

Karin Bölen  
Maria Gardi

Verwaltung:  
Reinhard Trapp  
Hella Wegner

Abspieler  
wären ei  
Kunst an  
nicht na  
jeder Fo  
sere Ch  
Phantas  
Kommuni

## VIDEO

### eine für die USA

Nam  
wirklic  
eines  
bildun  
bevor  
sehbil  
variat  
Weise  
setzte  
zu er  
lich e  
Musil  
die a  
ten.  
eine

Paik  
kens  
Blick  
steig  
gun:  
eine  
in d  
Poliz  
Übe

Die  
zur  
Höl  
gur  
gal  
Ku  
An  
de  
ne  
zu  
fo  
Vi  
fā  
re  
d  
d  
v

## Ausschus

Belgeordnet  
Köln - Profes  
Kölner Mus  
Stadtmeiste  
manisches  
Rautenstrau  
Köln - Dire  
asiatische Mu  
Museum - D  
Direktor Dr  
Günther Ot  
Manfred Si  
Albert Schu  
rat Reinhar  
Evelyn Weis

Durchbruch der phantastisch oder auch schrecklich wirken mag, wird von Künstlern erreicht, die sich mit den Grundsätzen der rasch voranschreitenden Computerwissenschaft auskennen. Zur Zeit arbeiten einige Künstler an der Vervollkommenung des Grundinstruments, das für den Durchbruch erforderlich ist: ein Videosynthesizer, der mit digitalen Computersystemen gekoppelt werden kann. Leider gibt es entmutigende Versuche in dieser Richtung, die den schlimmsten Erwartungen derjenigen Rechnung tragen, die die mechanische oder automatische Kunst seit ihrem Auftauchen gefürchtet oder verspottet haben. Oft ist viel von dem, was als Videokunst bezeichnet wird, nichts als ein Versuch, künstliche Materialien zu erzeugen (meist durch die Imitation der äußeren Bedingungen lyrischer Abstraktion) – in der Hoffnung, ein ansprechender Appell könnte der Entwicklung des Mediums durch die Gewinnung breiterer Unterstützung für diese Experimente nützlich sein.

In dem Ausstellungsteil mit dem Namen CIRCUIT (Schaltkreis), der ursprünglich Teil einer größeren Ausstellung von elektronischer und Computerkunst war, wurden 61 Arbeiten zusammengestellt, die einen breiten Überblick und eine Würdigung der Versuche in der ersten Phase des neuen Mediums bieten. Die Arbeiten, die von der nachpolitischen Dokumentation bis zur konzeptionellen Vorstellung und Äußerung reichen, bis zur formalen Untersuchung von Farbe, Zeit und Raum, der Kontrolle des Prozesses im Verhältnis zum Inhalt und der Erforschung synthetisierter Bildhaftigkeit, die durch die ersten Videogeräte möglich wurde, sind von Künstlern unter verschiedenen Bedingungen hergestellt worden. Einige entschieden sich für die harte Arbeit unter Fernsehstudiodingungen; andere bevorzugten ihre eigene Arbeitsumgebung oder studio-unabhängige Arbeit mit oder ohne Assistenz nach der Aufnahme. (In dieser Hinsicht folgte die Entwicklung dieses Mediums der des Films, nachdem sich einmal Künstler dafür interessierten.)

Ist ein so breiter Überblick wie der Ausstellungsteil »Circuit« dazu geeignet, Wissen zu vermitteln? Ganz sicher wird in ihm klar, daß es nicht so etwas wie eine amerikanische Videokunstbewegung gibt, es sei denn, man wolle die natürlichen Widersprüche des Mediums ignorieren. Zum zweiten bleibt die vermutliche Wurzel des medialen Übelns, das kommerzielle amerikanische Fernsehsystem, weitgehend unbeeinflußt – trotz der großen Hoffnungen derjenigen, die im Interesse einer positiven Kultur nach radikalen Veränderungen suchten. Ohne eine politische Kraft oder eine künstlerische Bewegung zu sein, bietet die Videokunst höchstens einen winzigen Hoffnungsschimmer in einer immer trüberen Kunstschaft. Ich hoffe aber, daß die Videokunst mehr als nur eine begrenzte Anzahl von Aktionen und Arbeiten einer Gruppe von Künstlern sein wird, die diese besondere Technik auf eine Art einzusetzen begonnen haben, die mit ihren jeweiligen Vorstellungen über die Herstellung von Kunst übereinstimmt. Vielleicht dient sie als Modell für das weitere Eindringen künstlerischer Sensibilität in Maschinen – ein Eindringen, das sehr wohl die wesentlichen Belange einer Kultur »zwischen den Paradigmen« verdeutlichen könnte.

Die Videokunst ist der sichtbarste Beweis für das wiedergewonnene Verantwortungsbewußtsein des Künstlers, seit die mexikanischen Wandmaler oder die WPA-Maler oder Fotografen den Geist des kämpfenden Volkes einer anderen Epoche festhielten. Kann sich der Künstler in dieser Zeit eine andere Haltung leisten?

David A. Ross

perhaps frightening, will be made by artists well-grounded in the new fundamentals of the rapidly advancing computer sciences. At this point, a few artists are working at the perfection of the basic tool that this breakthrough will require: a video synthesizer that can be coupled with digital computer systems. Unfortunately, there are approaches to this threshold that are disheartening for they bear out the worst fears of those who feared or mocked mechanical or "automated" art from its first appearances. In many instances, much of what is being called video art is an attempt to create art-like material (mostly imitating surface conditions of lyrical abstraction) with the hope that a decorative appeal will further the development of the medium by generating popular support for their explorations.

In the part of the exhibition, called "Circuit" because it was originally funded as part of a larger exhibition of computer and electronic art, sixty-one works of art on videotape have been assembled primarily to provide a broad overview and assessment of work within the medium's first wave. The works, which range from post-political documentary to conceptual performance and statement, formal investigations of color, time and space, the control of process in relation to content, and the exploration of synthesized imagery made possible by the first generation of video processing equipment, have been produced by artists working in a variety of conditions. Some have chosen to deal with the rigors of work in the television studio itself, while others have maintained the primacy of their own studios, or have chosen individual field work with or without post-production assistance. (In this respect, the development of the medium has followed the same route that film did, once artistic exploration took hold.)

Is there anything to be gained from this broad an overview? For one thing, it becomes clear that there is surely nothing that could be called an American video art movement without ignoring the contradictions inherent in the development of the medium. Secondly, the supposed root of media evil, the American commercial television system, remains substantially unchanged despite the high hopes of those who have sought radical change in the interest of a healthy culture. Rather than either a political force or an art movement, video art represents at best a glimmer of hope in an increasingly bleak art landscape. My hope is that video art will amount to more than just the specific set of short-ranged activities and products of a diverse group of artists who have begun to engage this specific technology in a way that is consistent with their respective intentions for making art. Perhaps it is a model for the further intrusion of artistic sensibilities into the field of control and communications in animals and machines. An intrusion that may very well reveal the crucial concerns of a culture "between paradigms".

Video art represents the most visible manifestation of the artist's re-gained sense of advocacy since the Mexican muralists or the WPA painters and photographers captured the spirit of struggling people of another era. At this time can the artist afford to maintain any other posture?

David A. Ross

## Video

### Chronologie für die USA und Europa

1959 Wolf Vostell befaßt sich erstmals mit dem Medium Fernsehen (teilweise realisiert: »Partitur TV décollage«) und das Happening »Ereignisse für Millionen«.

1963 Nam June Paik zeigt verzerrte Fernsehbilder in der Galerie Parnass in Wuppertal, BRD.

1964 WGBH TV in Boston sendet Jazz-Workshop als erstes Programm mit visuellen Experimenten.

Nam June Paik kauft das erste tragbare Videogerät in New York, zeichnet den Besuch Papst Johannes XXIII. in der Stadt auf und führt das Band im Café »Au Go Go« in Greenwich Village vor. Dies war die erste Videovorführung in New York. Paik erklärt: »So wie die Collagentechnik das Ölgemälde ersetzt hat, so wird jetzt die Röhre die Leinwand ersetzen.«

1965 McLuhan veröffentlicht das Werk »Understanding Media« (»Zum Verständnis der Medien«).

1967 Die Rockefeller-Stiftung unterstützt die Einführung des »Artists-in-residence«-Programms von WGBH TV in Boston. Darauf folgt weitere Unterstützung experimenteller Arbeiten bei WNET TV in New York und bei KQED TV in San Francisco, das später zum nationalen Zentrum für Fernsehexperimente wurde.

1968 Gerry Schum gründet die »Fernsehgalerie Schum« und versucht ein Programm mit speziell für das Fernsehen produzierten Filmen zusammenzustellen.

Otto Piene und Aldo Tambellini produzieren für den WDR, 3. Programm, ein einstündiges, farbiges Videotape, »Black Gate Cologne – Ein Lichtspiel«, das am 26. 1. 1969 gesendet wurde.

Gründung der VACS (Video Audio Culture System) in Berlin durch Till Römer und Clemens Kuby und des Instituts für Videographie Berlin durch Werner Sauber.

Bruce Nauman produziert Videostücke in Kalifornien und stellt seine Werke in der Nicholas-Wilder-Galerie in Los Angeles aus.

Sony bringt tragbare Videogeräte (Portapak) auf den Markt und gibt damit zahlreichen Künstlern Zugang zu den Geräten des Mediums.

1969 15. April 1969 im ersten Programm des 1. Deutschen Fernsehens (ARD) Ausstrahlung des Films »Land Art« von Gerry Schum mit den Künstlern Long, Flanagan, Boezem, Dibbets, De Maria, Smithson, Heizer, Oppenheim.

Wolf Vostell und Mauricio Kagel schlagen dem WDR Köln die Einrichtung eines Studios für künstlerische fernseh-elektronische Experimente vor.

»Heuschrecken«, Leinwand-Foto, Video-Kamera und 20 Monitore von Wolf Vostell, eines der ersten großen Objekte in Europa, das Video live miteinbezieht, heute Sammlung Ludwig of the Neue Galerie Aachen.

Der WDR, Köln, sendet zwischen dem normalen Programm eine Woche lang jeden Tag ein Foto einer Sequenz von Keith Arnatt (11.–18. Oktober).

## Video

### Chronology for U.S. and Europe

1959 Wolf Vostell is in the first place occupied with the TV medium (partially realized "partitur TV décollage") and the happening "Ereignisse für Millionen".

1963 Nam June Paik displays distorted television pictures at the Galerie Parnass in Wuppertal, West Germany.

1964 WGBH TV, Boston, broadcasts Jazz Workshop, first program with experimental visual treatments.

1965 Nam June Paik buys first porta pak in New York, tapes Pope John's visit to the city, and shows the tape at the Cafe Au Go Go in Greenwich Village. This was the first video exhibition in New York. Paik makes statement: "As collage technique replace oil painting, the cathode ray tube will replace the canvas".

McLuhan publishes *Understanding Media*.

1967 The Rockefeller Foundation supports the birth of the artists-in-residence program at WGBH TV, Boston. This is followed by support of experimental work at WNET TV in New York, and at KQED TV in San Francisco (later to become the National Center for Experiments in Television).

1968 Gerry Schum founds the "TV Gallery Schum" and attempts to assemble a program of films produced specially for TV.

Otto Piene and Aldo Tambellini produce for the Third Program of the WDR an hourlong color videotape, "Black Gate Cologne", which was broadcast on January 26, 1969.

Founding of VACS (Video Audio Culture System) in Berlin by Till Römer and Clemens Kuby, as well as the Institute for "Videography" Berlin by Werner Sauber.

Bruce Nauman produces *Video Pieces* (a–n) in California and exhibits the work at the Nicholas Wilder Gallery in Los Angeles.

Sony introduces porta pak to consumer market, allowing for widespread artist access to the tools of the medium.

1969 On April 15 the First Program of the ARD broadcasts the film "Land Art" by Gerry Schum with artists Long, Flanagan, Boezem, Dibbets, De Maria, Smithson, Heizer, Oppenheim.

Wolf Vostell and Mauricio Kagel plan an experimental Video-Studio at the WDR Köln.

"Heuschrecken" ("Grasshopper") screen-photo, videocamera and 20 monitors by Wolf Vostell, one of the first large objects in Europe involving video, today in the Sammlung Ludwig of the Neue Galerie Aachen.

Each day for the week of October 11th–18th the WDR in Cologne broadcasts between the usual programs a photo from a sequence by Keith Arnatt.

The *Medium is the Medium* is aired by WGBH TV, Boston, as the results of the first year of their artist-in-residence program.

»Das Medium ist das Medium« wird von WGBH TV in Boston als Résumé des ersten Jahres des »Artist-in-residence«-Programms ausgestrahlt.

Die Howard-Wise-Galerie eröffnet die erste größere Galerieausstellung über Videokunst mit dem Titel »Das Fernsehen als kreatives Medium«. Es werden Werke von Paik, Frank Gillette, Ira Schneider, Eric Siegel und anderen gezeigt.

Die Raindance-Stiftung, die später »Radical Software« veröffentlicht, wird gegründet.

Don West, ein CBS-Produzent, der in der neuen Fernsehbewegung größere Möglichkeiten für das Medium Fernsehen vermutet, organisiert »Videogreex«. Obwohl dieses Projekt bereits nach einem halben Jahr wieder aufgegeben wird, bildet es dennoch eine Art Basislehrgang im Videobereich.

Nam June Paik gestaltet eine Serie von Videoräumen, die sein Schaffen bis 1963 zurückverfolgen. Sie werden als Teil der »Cybernetic Serendipity USA« in der Corcoran Gallery in Washington D.C. gezeigt.

Aufbau eines großen, halbprofessionellen Video-Studios im Museum Folkwang Essen für Dokumentation, Pädagogik und künstlerische Produktion.

1970 30. November im ersten Programm des 1. Deutschen Fernsehens (ARD) Ausstrahlung des Films »Identification« von Gerry Schum mit den Künstlern Beuys, Rinke, Rückriem, Ruthenbeck, Kuehn, Sonnier, Serra, Walther, Fulton, Gilbert & George, Buren, Anselmo, Boetti, Calzolari, De Dominicis, Merz, Zorio.

Umbenennung der »Fernsehgalerie« in »Videothek Schum« in Düsseldorf und bis 1973 Produktion von Tapes mit Künstlern, die schon bei den Filmen »Land Art« und »Identification« mitgewirkt haben sowie von Baldessari und Knoebel.

Gründung der Gruppe Telewissen in Darmstadt mit dem Slogan: »Macht euer Fernsehen selbst«.

Gründung der V.A.M. (Video-Audio-Medien) in Berlin durch Michael Geißler, insbesondere Video-Spiele und Video-Dokumentationen (u. a. über die Arbeit von Kindertheatern) sind die Hauptthemen.

Der Verlag Dutton veröffentlicht Gene Youngbloods »Expanded Cinema« in New York.

»Radical Software« nimmt die Veröffentlichung einer Videozitung auf. Unter den ersten Herausgebern befinden sich Ira Schneider, Beryl Korot, Phylis Gershuny und Michael Shamberg; später jedoch bleiben nur noch Schneider und Korot übrig.

Das erste Videoband von Bruce Nauman, betitelt »Video-Stücke«, wird verkauft.

Paik stellt den Paik/Abe-Synthesizer in Boston vor. Dieses Instrument wurde erfunden, um den Künstlern größere Verzerrungsmöglichkeiten und erhöhte Flexibilität zu ermöglichen.

Russell Connor organisiert die Ausstellung »Sehen und Fernsehen« für das Rose-Art-Museum der Brandeis-Universität.

Eine Art Gemeinschafts-Videobewegung breitet sich in den Vereinigten Staaten und Kanada als Antwort auf das politische Potential der dezentralisierten Fernsehproduktionen aus.

1971 Eröffnung eines Videostudios im Lijnbaancentrum der Kunststichting in Rotterdam, mit Produktion von dokumentar-

Howard Wise Gallery presents first major gallery exhibition of video art entitled *TV as a Creative Medium*. Included are Paik, Frank Gillette and Ira Schneider, Eric Siegel, and others.

Raindance Foundation is formed, later to publish *Radical Software*.

Videofreex organized by Don West, a CBS producer who felt that the alternate television movement could provide new programming capabilities for broadcast television. Though the project was abandoned after six months, the Videofreex became one of the seminal teaching resource groups in the video scene.

Nam June Paik creates a series of video environments, reflecting his work back to 1963, as part of Cybernetic Serendipity U.S.A., installed at the Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

Construction of a large semiprofessional video studio in the Museum Folkwang, Essen, for documentation, pedagogy and artistic production.

On November 30th, 1970 the First Program of the ARD broadcasts the film »Identification« by Gerry Schum with artists Beuys, Rinke Rückriem, Ruthenbeck, Kuehn, Sonnier, Serra, Walther, Weiner, Fulton, Gilbert & George, Buren, Anselmo, Boetti, Calzolari, De Dominicis, Merz, Zorio.

Renaming of »TV Gallery« as »Videogallery Schum« in Düsseldorf. Production until 1973 of tapes with artists who had already worked with films by Baldessari and Knoebel, as well as with »Land Art« and »Identification«.

Founding of the Telewissen Group in Darmstadt with the slogan: »Do your own TV.«

Founding of V.A.M. (Audiovisual Media) in Berlin by Michael Geißler, in particular, Videoplays and Video-documentaries (including one on work for children's theater) were the main features.

*Expanded Cinema*, by Gene Youngblood, is published by Dutton in New York.

*Radical Software* begins publication as journal of alternate video movement. It was edited by Ira Schneider, Beryl Korot, Phylis Gershuny, and Michael Shamberg at first, but later by only Schneider and Korot.

Bruce Nauman's videotape »Video Pieces a-n« first tape sold.

Paik introduces Paik/Abe Video Synthesizer in Boston. The instrument was invented in order to allow artists to pursue random distortion and variability as active concerns of the visual artist.

Russell Connor organized *Vision and Television* for the Rose Art Museum of Brandeis University.

Community video movement spreads across U.S. and Canada in response to the political potential of de-centralized television production and distribution.

1971 Opening of a video studio in the Lijnbaancentrum of the Kunststichting in Rotterdam for producing documentary, educational tapes and collaboration with artists such as Fox, Oppenheim, Graham, Abrahams and many Dutch artists.

Founding of the Munich group »Travens Video Workshop« by Neinhart Franke, Charly Rösch and Brian Wood, who want

schen, didaktischen Bändern und der Zusammenarbeit mit Künstlern wie Fox, Oppenheim, Graham, Abrahams und vielen holländischen Künstlern.

Gründung der Münchener Gruppe »Travens Video Workshop« von Neinhart Franke, Charly Rösch und Brian Wood, die die politischen und elektronischen Möglichkeiten des Videos erproben wollen.

In »Milky Way« in Amsterdam unter der Leitung von Jack Moore werden vielfältige Videoaktivitäten entfaltet.

Das Everson-Kunstmuseum eröffnet die erste Video-Abteilung. James Harithas, der damalige Museumsdirektor, ernennt David Ross zum Kurator für Videokunst.

»Electric Kitchen«, später nur »The Kitchen« genannt, öffnet seine Tore als erstes Videotheater in New York. Die Washingtoner Corcoran Gallery bringt eine »live«-Vorstellung mit dem Titel »Electronic Hokkaidim 1« von WTOP in Washington.

Als Sonderausgabe veröffentlicht »Radical Software« »Guerilla Television« von Michael Shamberg.

In der New Yorker Bykert-Galerie bekommt Peter Campus die erste Einzelausstellung.

»Projected Art II« wird im Finch-College-Museum in New York mit Videowerken von Acconci, Campus und anderen eröffnet.

1972 Biennale Venedig und Documenta 5 in Kassel mit Videobändern und Videoaktivitäten von Gerry Schum.

Die Hamburger Gruppe »Release« arbeitet insbesondere mit Video bei der Resozialisierung.

Gründung der Videothek des Neuen Berliner Kunstvereins in Berlin mit Bändern von Beuys, Hödicke, Kahlen und Vostell.

Produktion von Videobändern durch Luciano Giaccari in Varese (Italien), insbesondere Dokumentationen von Tanz- und Musikveranstaltungen.

In der Ausstellung »Szene Rhein-Ruhr 72« des Museums Folkwang Essen werden Bänder von Gerry Schums Videogalerie und von Hiltmann, Beuys und Ruthenbeck gezeigt.

WGBH TV in Boston sendet »Video Variations«, WNET TV eröffnet mit Mitteln des New York State Councils für Kunst und der Rockefeller-Stiftung ein Videolabor.

Nam June Paik ist eine Ein-Mann-Schau im Everson-Museum gewidmet, bei der eine Reihe von Vorstellungen von Charlotte Moorman stattfinden.

Artforum veröffentlicht »Video Obscura« von Douglas Davis.

Das St. Jude's Invitational des de-Saisett-Museums in Santa Clara, Kalifornien, widmet sich ausschließlich neuen Videoarbeiten.

Das Everson-Museum bringt ein Video-Galerieprogramm.

Howard Wise schließt die Galerie und gründet das nicht profitorientierte »Electronic Arts Intermix«, um mit Videokünstlern zu arbeiten.

Das Minneapolis College of Art and Design und das Walker-Kunstzentrum veranstalten ein Videofestival.

Keith Sonnier stellt Videoarbeiten in der Galerie von Castelli New York aus.

to try out the political and electronic possibilities of video.

In the »Milky Way« in Amsterdam under the direction of Jack Moore many diverse video activities unfold.

Everson Museum of Art starts first museum video department as James Harithas, the Everson Director at the time, appoints David Ross to the new position of Curator of Video Arts.

Electric Kitchen, later The Kitchen, first opens as video theater in New York.

Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C., presents live, two-way broadcast *Electronic Hokkaidim 1*, with WTOP TV, Washington.

»Radical Software« publishes *Guerilla Television* by Michael Shamberg, as a special issue.

Bykert Gallery in New York gives Peter Campus his first one-man show.

Projected Art II opens at Finch College Museum, New York, featuring works in video by Acconci, Campus, and others.

1972 Venice Biennial and Documenta 5 in Kassel with videotapes and video activities by Gerry Schum.

The Hamburg group »Release« works particularly with video for resocialization.

Production of videotapes by Luciano Giaccari in Varese, Italy, in particular, documentaries on dance and music concerts.

In the exhibition »Rhine-Ruhr Scene 72« of the Folkwang Museum in Essen tapes from Gerry Schum's Videogallery are shown, plus tapes by Hiltmann, Beuys and Ruthenbeck.

Video Variations broadcast by WGBH TV, Boston.

WNET TV Laboratory opens with grants from the New York State Council on the Arts and the Rockefeller Foundation.

Nam June Paik has one-man exhibition at Everson Museum of Art, along with a series of performances by Charlotte Moorman.

»Video Obscura« by Douglas Davis, is published by Artforum.

St. Jude Invitational of the de Saisett Museum in Santa Clara, California, is devoted entirely to new works in videotape.

Everson Museum of Art starts Video Gallery program.

Howard Wise closes gallery and establishes non-profit Electronic Arts Intermix to work with video artists.

Video Festival held by Minneapolis College of Art and Design and the Walker Art Center.

Keith Sonnier exhibits video projected work at Castelli downtown.

First annual Women Video Makers Festival organized by Susan Milano for The Kitchen at the Mercer Art Center location.

Everson Museum of Art presents a four-hour live two-way fine art telethon with artist Douglas Davis presenting his video tapes and dialoging with viewers who were able to access micro-wave linked cameras set at different locations around the city (including the museum itself).

Die Ausst  
Museum, vi  
bibliothek i

Organisat  
Evelyn We  
Wulf Herzo  
Horst Kelle  
Dieter Ront  
Manfred Sc  
Albert Schu

Dokumental

Maries Grü

Korrespond

Hans Walter

Werbung:

Karin Bolen  
Maria Gardi

Verwaltung:

Reinhard Tr  
Hella Wegne

## Ausschu

Beigeordnet  
Köln · Prof  
Kölner Mus  
Stadtmuseu  
manisches  
Rautenstrau  
Köln · Dire  
asiatische H  
Museum · D  
Direktor · Di  
Günther-Ot  
Manfred S  
Albert Schu  
rat Reinhar  
Evelyn We

Susan Milano organisiert das erste jährliche Festival für weibliche Videokünstler.

Das Everson-Museum veranstaltet ein vierstündiges «live»-Telethon mit Douglas Davis und seinen Videobändern. Es findet ein Dialog mit den Zuschauern statt, die ihrerseits Mikrowellenkameras betätigen können, die zu diesem Zweck überall in der Stadt und im Museum selbst angebracht worden sind.

Das Museum of Conceptual Art San Francisco ernennt Burt Arnowitz zum Video-Kurator für seine Vorstellungen.

1973 auf der Biennale des Jeunes in Paris Video-Aktivitäten verschiedener Gruppen (u. a. Telewissen).

Ausstellung »Aktionen der Avantgarde« des Neuen Berliner Kunstvereins in Berlin mit Video-Aktionen von Imura, Kaprow und Vostell.

März, der Video-Galerist Gerry Schum stirbt in Düsseldorf.

Video-Ausstellung »Trigon« in Graz, Österreich, mit Beteiligung von österreichischen, italienischen, jugoslawischen Künstlern. Bänder und Aktivitäten, Beginn einer Video-Sammlung in der Neuen Galerie im Landesmuseum Graz, Publikation eines umfangreichen Kataloges.

Gründung einer »Video-Kooperation europäischer Kulturstiftungen« auf Initiative des Museums Folkwang Essen. Zusammenarbeit von ca. 20 deutschen, holländischen, belgischen, Schweizer u. a. Kunstinstituten beim Ankauf und Vertrieb sowie der Produktion von Video-Bändern; erstes Projekt: Bänder mit allen Filmen von Moholy-Nagy.

Ausstellung »Video« mit Katalog des Lijnbaancentrum Rotterdam, der ersten europäischen Ausstellung mit einer Liste der holländischen Tapes und Videogruppen (Joppat, Tajiri u. a.).

2. Ausstellung der Videothek des Neuen Berliner Kunstvereins in Berlin mit Bändern von Balcerowik/Hödicke/Wietz, Hamilton, Horn, Imura, Kaprow, Vostell, Kahlen (Katalog).

Gründung der Galerie »Projection« durch Ursula Wevers in Köln, die sich neben den Bändern Gerry Schums dem Foto und dem Video widmet.

Ulrike Rosenbach macht mehrere Video-Performances mit Konrad Schnitzler (Musik) während des Kunstmärktes in Köln.

Das Everson-Museum veranstaltet »Circuit: A Video Invitational«. Diese Ausstellung wird zur gleichen Zeit in Seattle, Detroit und Syracuse eröffnet und später in Boston, Los Angeles, Greenville und Köln gezeigt. Ursprünglich umfasste die Ausstellung die Videoarbeiten von fünfzig Künstlern, zeigt aber zum Schluß Werke von mehr als sechzig Videomachern.

»Process and Meta-Process« von Frank Gillette wird im Everson-Museum gezeigt.

Beim zehnten Avantgarde-Festival dominiert Videokunst in Zügen auf dem Grand-Central-Bahnhof von New York.

Russel Connor organisiert die Stiftung für Kabelfunktion, um einen künstlerischen Kanal für das New Yorker Kabelfernsehen zu erschließen.

Juan Downey bereist mit einem Team von Film- und Videomachern Mittel- und Südamerika.

1974 Das Museum für Moderne Kunst in New York veranstaltet eine Konferenz mit dem Thema »Open Circuit – Die Zu-

Museum of Conceptual Art in San Francisco appoints Burt Arnowitz as Curator of Video for the performance oriented institution.

1973 at the Youth Biennial in Paris various video groups participate, including Telewissen.

Exhibition "Actions of the Avant-garde" of the New Berlin Art Association with video-actions in Berlin by Imura, Kaprow and Vostell.

In March the Videogallery director Gerry Schum dies in Düsseldorf.

Video-Exhibition "Trigon" in Graz, Austria, with participation of Austrian, Italian, Yugoslavian artists. Tapes and activities, the starting of a video-collection in the Neue Galerie of the Landesmuseum Graz, publication of a comprehensive catalog.

Founding of a European Video-Pool on the initiative of the Folkwang Museum in Essen. Collaboration of around twenty German, Dutch, Belgian and Swiss art institutes on the selling, distribution and production of videotapes; first project: tapes with all the Moholy films.

Exhibition "Video" with catalogue of the Lijnbaancentrum in Rotterdam of the first European exhibition with a list of Dutch tapes and video groups (among others, Joepat, Tajiri).

Opening by the New Berlin Art Association of the "Videothek" in Berlin with tapes by Balcerowik/Hödicke/Wietz, Hamilton, Horn, Imura, Kaprow, Vostell and Kahlen.

Founding of the gallery "Projection" by Ursula Wevers in Cologne, devoted to the tapes of Gerry Schum as well as photography and video.

Ulrike Rosenbach does several video performances with Konrad Schnitzler (music) during the Art Market in Cologne.

"Circuit: A Video Invitational" is organized by the Everson Museum of Art. The exhibition opens simultaneously in Seattle, Detroit, and Syracuse, and travels to Boston, Los Angeles, Greenville, and Cologne. The show originally contained work by fifty artists working with videotape and ended up with more than 65 artists in the exhibition.

Frank Gillette: *Process and Meta-Process* is held at the Everson Museum of Art.

Video art dominates the 10th Annual Avante Garde Festival, held this year, on trains in New York's Grand Central Station.

Russell Connor organizes the Cable Arts Foundation in order to develop an art channel for New York City cable TV system.

Juan Downey sets out on Video Trans Americas journey through South and Central America with group of film and video makers.

1974 Museum of Modern Art New York hosts "Open Circuits: The Future of Television", a conference organized by Douglas Davis, Fred Barzyk and Gerry O'Grady to discuss the development of video art and the medium of television in general.

Maria Gloria Bicocchi opens "Art/Tapes" in Firenze, a gallery and production place for video.

The Everson Museum of Art produces "Video and the Museum", a seminar and workshop for museum curators attended by 130 people.

kunft des Fernsehens«. Die Veranstalter Douglas Davis, Fred Barzyk und Gerry O'Grady diskutieren dabei die Entwicklung der Videokunst und das Medium des Fernsehens im allgemeinen.

Willoughby Sharp produziert zwei Wochen lang Video-Vorstellungen in der Green Street 112 in New York. Witere Teilnehmer sind Chris Burden, Keith Sonnier, William Wegman, Richard Serra, Willoughby Sharp und Ulrike Rosenbach (Zeitschrift).

Ausstellung mit Fotos und Videobändern italienischer Künstler im Museum am Ostwall in Dortmund (Katalog).

Ausstellung mit Bändern von Jonas, Nauman, Serra, Sonnier und Wegman in der Galerie Ricke, Köln.

Maria Gloria Bicocchi eröffnet in Florenz eine Video-Galerie und Videoproduktionsstätte »Art/Tapes«, in der viele Künstler wie Acconci, Kaprow, Oppenheim, Jonas arbeiten.

Das Everson-Museum Syracuse, N. Y., veranstaltet ein Seminar für Museumskuratoren mit dem Titel »Video und das Museum«, an dem etwa 130 Fachleute teilnehmen.

Peter Capus zeigt sein »Closed Circuit Video« im Everson-Museum.

Video-Abteilung in der Ausstellung »Contemporanea« in Rom, Parcheggio di Villa Borghese.

Ausstellung »Projekt 74«, veranstaltet vom Wallraf-Richartz-Museum, der Kunsthalle und dem Kunstverein in Köln mit einer umfassenden Video-Abteilung (Bänder, Video-Aktivitäten und Installationen), mit Katalog.

(Zusammengestellt von David Ross und Wulf Herzogenrath)

Peter Campus: Close Circuit Video is organized and presented at the Everson Museum of Art.

Willoughby Sharp produces two weeks of video performance works at 112 Green Street in New York. Artists participating include Chris Burden, Keith Sonnier, William Wegman, Richard Serra, Willoughby Sharp, Ulrike Rosenbach.

Exhibition with photos and videotapes of Italian artists in the Museum am Ostwall in Dortmund (catalogue).

Exhibition with tapes by Jonas, Nauman, Serra, Sonnier and Wegman in the Galerie Ricke in Cologne.

Exhibition "Project '74" organized by the Wallraf-Richartz-Museum, the Kunsthalle and the Kölnischer Kunstverein Cologne with an extensive Video Department (tapes, video-activities and installations) plus catalogue.

Prepared by David Ross and Wulf Herzogenrath

## Video-Bibliographie

Die Ausst  
Museum, v  
bibliothek

Organisat

Evelyn We  
Wulf Herz

Horst Kelle

Dietmar Ront

Manfred Sc

Albert Schu

Dokumental

Maries Grü

Korrespond

Hans Walte

Werbung:

Karin Bolen

Maria Gardi

Verwaltung:

Reinhard Tr

Hella Wegm

### Bücher

Gene Youngblood, *Expanded cinema with an introduction by R. Buckminster Fuller*, A. Dutton Paperback, New York 1970, 432 Seiten

Douglas Davis, *Art and the future, a history/prophesy of the collaboration between science, technology and art*; Praeger Publishers, New York 1973, 208 Seiten

Trigon 73 (Audiovisuelle Botschaften — Italien, Jugoslawien, Österreich), Katalog-Buch der Ausstellung in Graz, Österreich 1973, mit Textbeiträgen (deutsch und englisch). Wilfried Skreiner, Trigon 73: Stand Bernik, *Video Art als Experiment und schöpferische Praxis; Gilo Dorfles, Linguistische und ästhetische Werte des Videotapes; Vera Hoval-Pintaric, Video-Kultur oder zurück zu den Quellen; Dokumentationen von je fünf ital., jugosl. und österr. Videokünstlern*

Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr. Eine Subgeschichte des Films, *Lexikon des Avantgarde*, Experimental- und Underground-films, 2 Bd. Edition Suhrkamp Nr. 471, Frankfurt 1974

Video-conference »Open Circuits« im Museum of Modern Art, New York, Referate und Ergebnisse, herausgegeben von Douglas Davis, M.I.T. Press, Cambridge, Mass., erscheint Dezember 1974

### Zeitschriften

Zeitschrift »Radical Software« Nr. 1 1970, fortlaufend bis 1974, Vol. II Nr. 5, hrsg. Beryl Korot und Ira Schneider New York (erste und bedeutendste Video-Zeitschrift)

Video-Sondernummer von »Artscanada« Oktober 1973 mit zahlreichen Aufsätzen zu Video-Problemen und der Videozene in Kanada. David Ross, Paik, Gilette, Downey, Carol Zemel, Women & Video

»Newspaper Avalanche« May/June 1974 »Video Performance« mit Texten und Abbildungen von Accconi, Bell, Bouys, Rosenbach, Oppenheim, Sonnleitner, Serra, Burden, Sharp, Wegman, hrsg. von Liza Béar und Willoughby Sharp, New York 1974

### Kataloge

Howard Wise Gallery, New York, »TV as a creative medium«, 1969 (Faltblatt)

Prospect 71 — Projection (Film, Dia, Foto, Video), Kunsthalle Düsseldorf, Katalogbuch hrsg. von Konrad Fischer, Jürgen Harten und Hans Strelow, Art Press Verlag Düsseldorf (Video-bänder von Gerry Schum)

Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., edierte folgende Kataloge: Frank Gilette, 1973; Nam June Paik, 1974; Peter Campus, 1974

At the leading edge of art, hrsg. von Electronic Arts Intermix, Inc, New York 1973, 12 Seiten

Video, Katalog der Ausstellung im Lijnbaancentrum, Rotterdamse Kunststichting, Rotterdam, Holland, 1973

Video alternativ, hrsg. von centro de arte y comunicación, Buenos Aires, Argentinien, für die Konferenz des Museum of Modern Art, New York, Jan. 1974, 40 Seiten

Fotomedia, die Erfahrungen italienischer Künstler im Umgang mit Fotos und Videotape, Museum am Ostwall, Dortmund, 1974

### Aufsätze

Karl Otto Götz, »Gemaltes Bild — Kinetisches Bild«, in »blätter + bilder«, Nr. 5/Nov.-Dez. 1959

Ingeborg Hoesterey, »Magische Bilder, Fernseh-Experimente in den USA«, in »Fernsehen + Film«, Velber b. Hannover, Sept. 1970

Chloe Aaron, »The video underground« in »Art in America«, Mai-Juni 1971

Lil Picard, »Die neuen Künste«, in »das kunstwerk«, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Sept. 1971

Charles Harrison, »Art on TV« in »Studio International«, Vol. 181, Nr. 929, Jan. 1971, S. 30 (über Gerry Schum's Aktivitäten)

Gregory Battcock, »The greening of Televideo and the aesthetics of Boeing« in »Domes«, April 72 (ital. Text)

Douglas Davis »Video Obscura« in »Artforum«, April 72

Jonathan Price, »Video Pioneers — From Banality to beauty — TV as a new form of visual art« in »Harpers Magazine«, June 1972

Willard van de Bogart, »Environmental media Art« in »Arts Magazine«, Sep./Okt. 72, S. 36/37

K. Cooper, Videotape: »focals on global village« in: »Film-makers Newsletter«, 3. 1. 1972

Michael Goldberg, Video, »An alternative« in »Take One«, Nr. 3/April 1972

Bruce Kurtz, »Video is being invented«, »Arts Magazin«, Dez./Jan. 1973 S. 37-43

»Idea demonstrations: body art and video freaks in Sydney« in »Studio International«, Vol. 185, Nr. 956, June 1973, S. 269 bis 273 (Video in Australien)

Wolfgang Becker, »... The Cathode Ray will replace the Canvas« (Zur Videokonferenz in New York) in »Kunst-Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins«, Nr. 4, April 1974, S. 9/10

Hein Reedijk, »Is Video kunst voor allen?« in »Museumsjournaal« (Amsterdam) Serie 19, Nr. 2, April 1974, S. 67-71

Peter Weibel, Zur Philosophie von VT und VTR, in »heute Kunst« (Düsseldorf), H. 4/5 1974

Harald Szeemann, »Das Erkunden von Mythen mittels Video« in »Kunstbulletin des Schweizerischen Kunstvereins« (Luzern), Nr. 4, 4. April 1974, S. 1-8

## Video

### Zur Ausstellung und zum Katalogaufbau

## Video

### on the Exhibition and compilation of the catalogue

The Exhibition and the catalogue are divided into three parts: video-installations, finished tapes and video-activities.

#### 1. Video-Installations

Damit sind die während der ganzen Ausstellungszeit installierten Video-Objekte gemeint, die mit dem Medium Video arbeiten. Gerade bei diesen Objekten sind die Verknüpfungen zu den anderen Abteilungen dieser Ausstellung besonders deutlich, insbesondere zu »Zeit« und »Wahrnehmung«, da alles in der Realität — oder wie bei Dan Grahams Raum mit einer Verzögerung — sich abspielt und der Betrachter erst durch sein Mitagieren und Nachvollziehen dieses Objekt verstehen kann. So wurde auch der berühmte 1969 entworfene und 1970 erstmals realisierte »Video-Korridor« von Bruce Nauman zu anderen Objekten gruppiert, die sich vornehmlich mit dem Problem der Wahrnehmung beschäftigen. Dieses Beispiel macht deutlich, daß sich die Video-Abteilung nicht so sehr durch stilistische Übereinstimmungen oder Problemkreise zusammenschließt, sondern durch den Gebrauch eines für die Kunst neuen Mediums, dem Video, der elektronischen Bildaufzeichnung und Bildwiedergabe.

A. Nam June Paik: »Video-Buddha« 1974, ein Objekt, das durch seine Einfachheit besticht und deshalb am Anfang dieser Reihe steht. Eine Buddha-Statue meditiert vor ihrem eigenen, fortwährend live aufgenommenen Bild.

B. Peter Campus: »Interface« 1972. Der Betrachter tritt sich selbst zweimal lebensgroß entgegen: auf einer großen Glasscheibe erscheint er seitlicherweise gespiegelt, und zugleich wird ein von einer Kamera aufgenommenes Bild seitlicherweise auf die Glasschelbe projiziert. Der Mensch, der sich selbst verdoppelt sieht, der seine Bewegungen verdoppelt betrachten kann und der sich seitlicherweise — so wie er sich immer sieht — und seitlicherweise — so wie ihn die anderen immer sehen — wahrnimmt.

C. Dan Graham: »Zeitverzögerungsraum« (Time delay) 1974, Spiegelraum mit einer Kamera und einem Monitor, der das aufgenommene Bild zeitverzögert wieder gibt. Hier eine ähnliche Problematik wie in »Interface«: der Betrachter sieht sich selbst in einer Situation, die er selbst nie in einem Ablauf kontinuierlich wahrnehmen kann: er wird seine eigenen vergangenen Bewegungen beobachten, die vier Sekunden zurückliegen, verliert dabei die Unbefangenheit, und dies wiederum wirkt auf sein Verhalten zurück usw. Die Spiegel vergrößern die Beobachtungsmöglichkeiten und die Veränderungen des Bildes.

D. Michael Hayden: »Colonel Sanders« 1973, Dreifach-Objekt mit Dia, Film und Video. Im Gegensatz zu den drei vorher genannten Arbeiten wird hier ein fertiges Band abgespielt. Es zeigt im Vergleich mit den verwandten Medien Farbdia und Film die unterschiedlichen Möglichkeiten des Videos.

E. Frank Giletto: »Muse« 1974, drei Monitore zeigen drei von ihm produzierte Bänder. Die Simultanität von drei Bildabläufen nebeneinander zeigt eine der vielen Möglichkeiten, Video als Mehrfachprojektion zu benutzen.

c) Dan Graham: "Time-delay Room", 1974. A mirrored room with camera and monitor with time-delayed playback. Here is an ambiguity similar to that in "Interface": the viewer sees himself in a situation which he can never perceive in a continuous flow. He observes his own past movements which were made four seconds previously, thereby losing spontaneity which further affects his behavior, etc. The mirrors enlarge the possibilities for observation and the altering of the picture.

d) Michael Hayden: "Colonel Sanders", 1973. A three-part object with slides, film and video. In contrast to the three previously named works, a finished tape is shown here. It demonstrates by comparison with the related media of color slides and film the distinctive possibilities of video.

e) Frank Giletto: "Muse", 1974. Three monitors show three tapes he has produced. The juxtaposition of three simultaneous pictures is one of the many possibilities of using video for multiple projection.

Die Ausst  
Museum, v  
bibliothek

Organisat  
Evelyn We  
Wulf Herz  
Horst Kelle  
Dieter Ront  
Manfred Sc  
Albert Schu

Dokumental  
Marlies Grü

Korrespond  
Hans Walte

Werbung:  
Karin Bolen  
Maria Gardi

Verwaltung:  
Reinhard Tr  
Hella Wegm

## 2. Programm fertiger Bänder

Der Hauptkomplex besteht aus den US-Bändern, die in der Ausstellung «Circuit» zusammengefaßt und noch für Köln erweitert worden sind. Diese Bänder wurden von dem ersten Video-Kurator David Ross, am Everson-Museum of Art, in Syracuse bei New York, zusammengestellt. Dieses Material gibt einen vollständigen Überblick über die Möglichkeiten des Videos: konzeptuelle Arbeiten sind ebenso dabei wie dokumentarische, humoristische «short stories», wie Bänder mit elektronisch manipulierten Farben und Formen, Textbänder mit konsumkritischem Inhalt oder Diskussionsdokumentationen.

Das kanadische und auch das europäische Material ist nur in kleinem Ausschnitt vorhanden, um das Limit von 80 Stunden Material nicht zu sehr zu überschreiten. Denn allein in dem US-Material ist schon ein umfassender Überblick vorhanden. Insbesondere die Produktion von Gerry Schum wird gezeigt. Auch wenn sie zum größten Teil nicht als Videos entstanden sind, so haben sie doch den Begriff «Video» in der BRD populär gemacht. Allerdings wird seitdem Video fast schon als ein Stilbegriff angesehen, obwohl es doch eher als Medium beschrieben werden sollte. Einige holländische, deutsche, englische, österreichische und italienische Beispiele ergänzen das Spektrum. Von den deutschen Namen seien Ruthenbeck, Hiltmann, Rosenbach, Ortlib, Knoebel, Telewissen, »VAM« hervorgehoben.

In der Gruppe werden auch Bänder gezeigt, die von Anfang an gar nicht so sehr als «Künstler-Bänder» gemacht worden sind, sondern mehr Dokumentationen zu sozialen und politischen Fragen darstellen; hier wird die breite Möglichkeit des Mediums Video auch außerhalb dem – wenn auch weit gespannten – Bereich der Kunst angedeutet.

## 3. Video-Aktivitäten

Dank der Zusammenarbeit mit dem Lijnbaancentrum Rotterdam und seinen drei Mitarbeitern können wir in der Ausstellung ein großes Programm von meist je zweitägigen Videoaktivitäten durchführen. Wir werden dabei Installationen für kurze Zeit aufbauen, verschiedene Performances mit Video sehen, Kommunikationspiele mit Video durchführen, Videodokumentationen vom Publikum machen lassen und auch uns noch unbekannten Künstlern, die einmal das Medium Video kennenlernen wollen, die Möglichkeit geben, mit Fachleuten ihre Konzeptionen zu realisieren, so daß sie vielleicht dadurch zu einer zukünftigen Video-Arbeit ermutigt werden. Das genaue Programm dieser Aktivitäten liegt diesem Katalog bei. Eine Zusammenfassung und Video-Dokumente zeigen wir in den letzten vier Tagen, und wir legen in einer Podiumsdiskussion am 7. September die Erfahrungen der Ausstellung dar.

Wulf Herzogenrath

## 2. Program of finished tapes

The main bulk is American – tapes which were included in the exhibition "Circuit" and further expanded for Cologne. These tapes were collected by the first video curator David Ross of the Museum of Art in Syracuse, New York. This material gives a complete survey of video possibilities: conceptual works are included just as much as documentary, humorous "short stories", tapes with electronically manipulated colors and shapes, tapes on consumer criticism or discussion documentaries. This material is supplemented by Canadian tapes collected by Joe Bodolai. Four different centers – Vancouver, Halifax, Quebec and Toronto – contribute their voices with video. Only a small segment of European material is available in order not to exceed too much the total limit of eighty hours. Just the U.S. material alone provides an exhaustive survey. In particular, the productions of Gerry Schum will be shown. Even though they for the most part did not originate as video, they nevertheless made the concept of video popular in Germany. In fact, video has since been considered almost a stylistic concept although it ought to be described as simply a medium. Several Dutch, German, British, Austrian and Italian examples complete the spectrum. As for Germany, the names Ruthenbeck, Hiltmann, Rosenbach, Ortlib, Knoebel, Telewissen and V.A.M. come to the fore.

In the group, tapes are also shown which from the very beginning were hardly made as "artists tapes" but rather as documentaries on social and political issues; this points out the broad possibilities of the video medium even outside of the already greatly expanded realm of art.

## 3. Video-activities

Thanks to the collaboration with the Rotterdam Lijnbaancentrum and three of its staff, we are able to put on a large program in the Exhibition of video-activities, most of which run for two days apiece. At the same time, we will set up installations for short periods, watch various video performances, carry on communication games with video, allow the public to make video documentaries and give artists yet unknown to us the opportunity to familiarize themselves with video and to realize their conceptions with the help of our trained personnel, in order to encourage them perhaps to work with video in the future. The exact program of these activities is included in this catalogue. The last two days we will show a summary and video documentaries and on September 7th will set forth the experiences of the Exhibition in a panel discussion.

Wulf Herzogenrath

## Ausschu

Beigeordnet  
Köln · Prof  
Kölner Mus  
Stadtmauer  
manisches  
Rautenstrau  
Köln · Dire  
asiatische  
Museum · D  
Direktor · D  
Günther Ot  
Manfred S  
Albert Schu  
rat Reinhar  
Evelyn We

Aus Kostengründen konnten Standfotos der Video-Bänder in diesem Katalog nicht aufgenommen werden. Sie erscheinen als Sonderpublikation des Kölnischen Kunstvereins (270 Abb. von Bändern von 95 Künstlern, Gruppen und Institutionen, DM 8,-).

90

## Filme

Seit 1970 in der Ausstellung »Information« des Museum of Modern Art New York zum ersten Mal ein umfangreiches Programm von Künstlerfilmen gezeigt wurde, sind fast alle großen Ausstellungsunternehmen diesem Beispiel gefolgt.

Dennoch sind bis heute Filme Fremdkörper in Ausstellungen geblieben, da man bisher noch keine adäquate Form der Präsentation gefunden hat.

In Programme zusammengefaßt, zu festen Zeiten und fast immer in einem räumlich getrennten Kinosaal vorgeführt, sind die Filme nicht Teil, sondern höchstens ergänzender Zusatz zur Ausstellung.

Was für den Film hätte stattfinden sollen und können, die Integration in der Präsentation, ist zunächst nur im Videobereich erfolgt.

Es gibt Videoskulpturen und Rauminstallationen, die vergleichbar den Objekten ständig verfügbar sind. Die einfache Technik und die spontanen Arbeitsmöglichkeiten haben das Interesse an Video wesentlich größer werden lassen und die Auseinandersetzung mit dem Film beinahe verdrängt.

Weshalb also überhaupt noch Filme in einer Ausstellung?

Daß Filme in Kunstaustellungen gezeigt wurden, war zunächst durch die steigende Produktion von Künstlerfilmen bedingt. Diese wiederum hatte ihren Grund in der Notwendigkeit für Künstler, Film zu benutzen und ihre Werke zu dokumentieren, die wie in der Aktionskunst oder in der Land-art den gewöhnlichen Ausstellungsräumen sprengen.

Entsprechend wurde von vielen Künstlern immer wieder betont, daß Film für sie nichts weiter ist als Transportmittel von Ideen, als reine Dokumentation der außerfilmischen Arbeit.

Und so leitet auch Hans Strelow die erste Ausstellung von Künstlerfilmen »Prospekt '71« ein: »Die Kamera ist lediglich Mittel der Aufzeichnung, Skizzierung, Dokumentation. Die heute jedermann erreichbaren fotografischen Techniken haben hier allgemein die gleiche untergeordnete Bedeutung wie für Milliarden und aber Millionen Foto- und Filmamateure.«

Wenn dies wirklich die einzige Möglichkeit der Arbeit mit Film wäre, hätte die zur reinen Dokumentation wesentlich geeignete Videotechnik den Film tatsächlich überflüssig gemacht. Aber Strelows betonte Absetzung des Künstlerfilms vom »Kunstfilm« (womit der unabhängige Film gemeint ist), wird schon in der von ihm eingeleiteten Ausstellung ad absurdum geführt in Filmen wie »Color aid« von Richard Serra, »Gas Station« von Robert Morris oder »Back and Forth« von Michael Snow, um nur drei Beispiele zu nennen, die mit rein filmischen Mitteln arbeiten und sich in keiner Weise mehr auf die übrigen »künstlerischen« Arbeiten der Autoren beziehen.

Absurd ist aber vor allem der Gedanke, daß in einer Zeit, in der die visuellen Informationen hauptsächlich durch Film, Foto und Video vermittelt werden, der Künstler sich dieser Medien nicht anders bedienen sollte als der Foto- und Filmamateur, und darüber hinaus, daß besonders die weitergehende Auseinandersetzung mit dem Film aus dem Bereich der Kunst ausgeschlossen bleiben soll.

## Films

Ever since a comprehensive programme of artists' films was shown for the first time at the New York Museum of Modern Art's "Information" Exhibition in 1970, almost all large exhibition organizers have followed suit. Nevertheless, films are still regarded as alien elements in exhibitions, for an adequate form of presentation has yet to be found. Included in programmes, shown at fixed times and almost always in separate projection rooms, films are not an intrinsic part of exhibitions, but, at the most, a complementary addition.

What should and could have taken place, namely the integration of films in the presentation, has so far occurred only in the field of video. There are video sculptures and spatial installations which, compared to the object are constantly available. The simple techniques and more spontaneous work possibilities have greatly increased interest in video and almost suppressed completely any discussion about the film medium.

So why should there still be films in an exhibition?

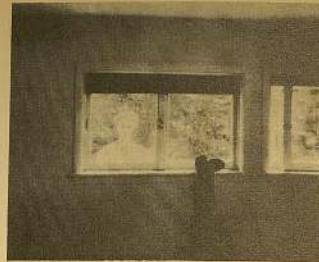
Initially, films were shown in exhibitions due to the growing production of artists' films. This, in turn, was caused by the artists' necessity to use films and document their work if, as in the case of action and land art, it went beyond the scope of customary exhibitions. Accordingly, many artists repeatedly emphasized that films were nothing more than a vehicle for ideas, a mere documentation of extra-filming activities.

And this is also how Hans Strelow introduced the first exhibition of artists' films, »Prospekt '71«: "The camera is merely a vehicle for recording, sketching and documenting. Here, too, photographic techniques, which are today accessible to everyone, have the same, in general, subordinate significance as they have for millions and millions of amateur photographers and film-makers."

If this really were the only possibility of working with films, then the far more suitable video techniques would have rendered films superfluous as a medium of pure documentation.

Moreover, Strelow's accentuation of the distinction between artists' films and "art films" (meaning independent films) was carried to absurd lengths in the exhibition he introduced, for example, in films such as "Color Aid" by Richard Serra, "Gas Station" by Robert Morris, or "Back and Forth" by Michael Snow, to mention only three. These employed solely filming devices and were in no way related to the other "creative" works of the authors.

Above all, it is absurd to think that in an age when visual information is imparted mainly through films, photos and video, the artist should exploit these media in no other way than that of an amateur photographer or film-maker. And, furthermore, continuing efforts to come to terms with the film medium should not remain excluded from the field of art.



Dictionary of Avantgarde – Experimental- and Underground film, 2nd. vol. Michael Snow – P. 853–854

"Standard Time" was filmed in a restricted space. First the camera surveys the room with a circular swing, then with a horizontal and vertical swing. The sound of a conversation is blended in and out. The film would seem to be a preliminary study for ←→ ("Back and Forth"). Michael Snow's most consistent film in which the principle of the horizontal and vertical swing is practised in an even purer form. During the first part of the film the horizontal swings reach such a speed that the picture finally becomes an image of abstract patterns. In contrast, the vertical swings in the second half of the film become progressively slower, so that the abstract images again become a realistic picture. Only one noise can be heard on the sound track, similar to that of the tripod head hitting an object at the end of the swing; the frequency of the noise corresponds with the speed of the swing. As in "Wavelength", a single room is filmed over a long period of time in ←→ and various actions take place during this time, so that a strange discrepancy emerges between projected and filmed reality. By retaining a single formal instrument (a swing) and the point of shooting, a continuity is suggested to the viewer which is at variance with the actions, for these reveal the jumps in time. The various encounters and trivial actions which take place in the room appear strange. By means of the consistent use of a formal tool, Snow tries to impart ontological experience. "The reason why I am concerned with and interested in films is because, among other things, I think the film is in some way or another a metaphysical medium. The content of my work is ultimately an attempt to grapple with the problems of ontology, namely, with that aspect of metaphysics which is connected with the nature of existence."

Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Underground-films, 2. Bd. Köln 1972, Michael Snow – S. 853–854.

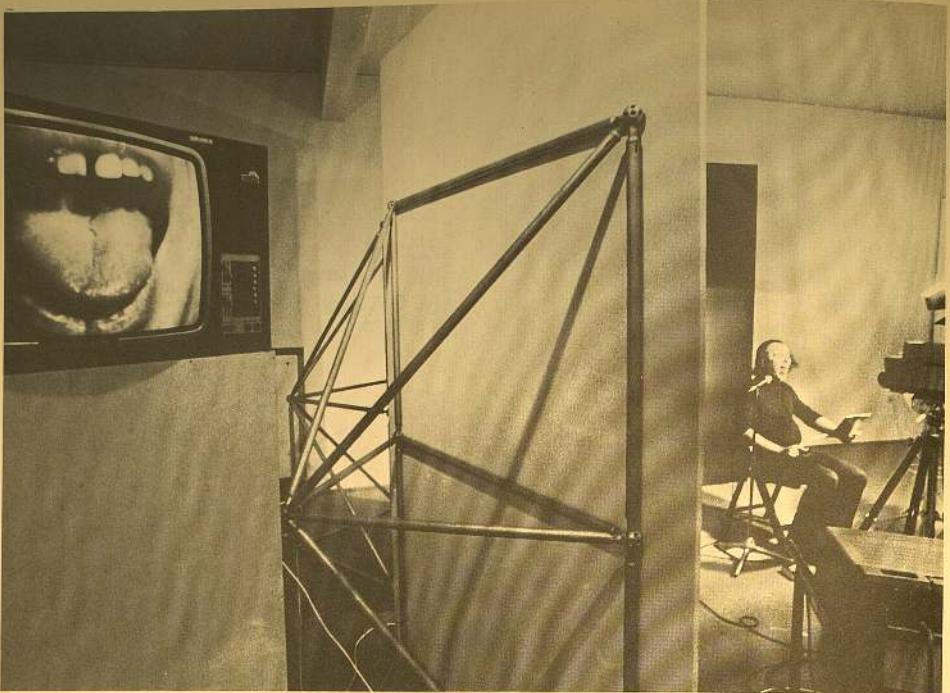
Auch *Standard Time* ist in einem begrenzten Raum aufgenommen. Zuerst nimmt die Kamera ein Zimmer in Kreisschwenks auf, dann in horizontalen und vertikalen Schwenks. Der Ton eines Gesprächs wird auf- und abgeblendet. Der Film wirkt wie eine Vorstudie zu ←→ (*Back and Forth*), Snows konsequentestem Film, in dem das Prinzip der Horizontal- und Vertikalschwenks noch puristischer praktiziert ist. Die horizontalen Schwenks steigern sich im ersten Teil des Films zu solcher Geschwindigkeit, daß das Bild schließlich zu abstrakten Mustern wird. Umgekehrt ergibt sich im zweiten Teil bei den Vertikalschwenks, die immer langsamer werden, aus der Abstraktion wieder ein reales Bild. Im Ton ist nur ein Geräusch zu hören, ähnlich dem Anschlagen des Stativkopfes an einen Widerstand am Ende des Schwenks; die Häufigkeit der Geräusche entspricht der Geschwindigkeit der Schwenks. Wie in *Wavelength* ist auch in ←→ ein einziger Raum über eine lange Zeit aufgenommen, und in dieser Zeit spielen sich verschiedene Handlungen ab, so daß sich eine merkwürdige Diskrepanz zwischen projizierter und gefilmter Realität ergibt. Durch die Beibehaltung eines einzigen formalen Mittels (eines Schwenks) und des Aufnahmestandpunktes wird dem Zuschauer eine Kontinuität suggeriert, die im Widerspruch zu den Handlungen steht, die Zeitsprünge erkennen lassen. Die verschiedenen Zusammenkünfte und belanglosen Handlungen, die sich in dem Raum abspielen, nehmen sich fremd aus. Durch konsequente Anwendung eines formalen Mittels versucht Snow, ontologische Erfahrungen zu vermitteln: "Der Grund, warum ich selbst mich mit Film beschäftigte und mich für Film interessiere, ist unter anderem auch der, daß Film meiner Meinung nach in irgendeiner Art ein metaphysisches Medium ist. Der Inhalt meiner Arbeiten ist letztlich eine Auseinandersetzung mit den Problemen der Ontologie, das heißt mit jenem Teil der Metaphysik, der mit der Natur der Existenz zusammenhängt."

## VIDEO INSTALLATIONEN AKTIVITÄTEN BÄNDER

## VIDEO INSTALLATIONS ACTIVITIES TAPES

Ein elektronischer Katalog auf einer Sony 3/4-Zoll-Kassette (U-Matic auf europäischen wie amerikanischen Kassettenrecordern abzuspielen) wurde mit Ausschnitten aus den Videoaktivitäten von 11 Künstlern (Böhmler, Breloh, Davis, Export, Jonas, Ortlib, Rosenbach, Ruthenbeck, Sharp, VAM, Weibel) herausgegeben. Kaufpreis 300,- DM, schwarzweiß und Farbe, 60 Minuten.

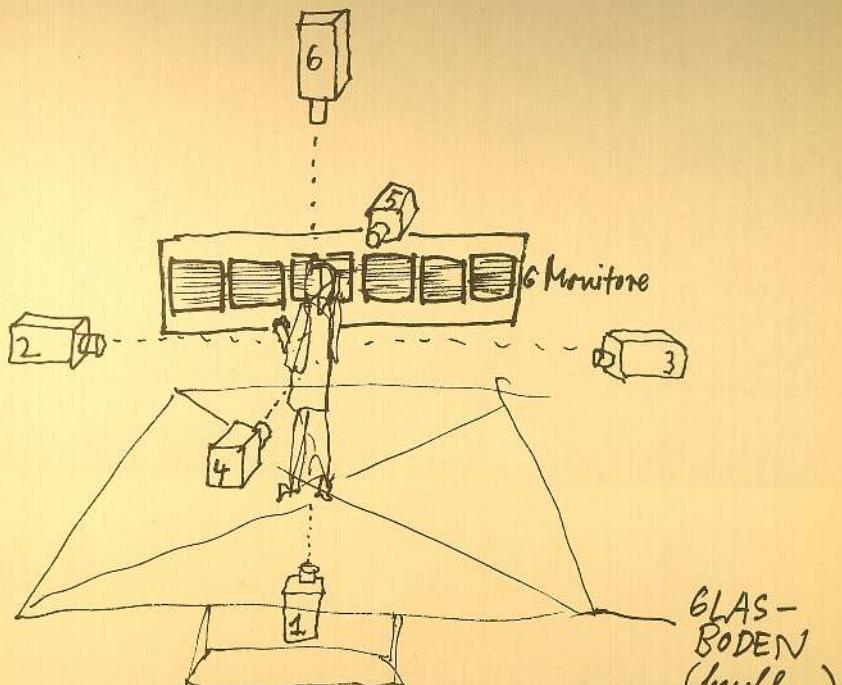
An electronic catalogue on a Sony 3/4 inch cassette (U Matic which can be played on european and american recorders) was edited with parts from Video-activities of 11 artists (Böhmler, Breloh, Davis, Export, Jonas, Ortlib, Rosenbach, Ruthenbeck, Sharp, VAM, Weibel). Cost: 300 DM, black and white, colour, 60 min.



Vito Acconci bei der Produktion seiner Bänder in der Ausstellung.

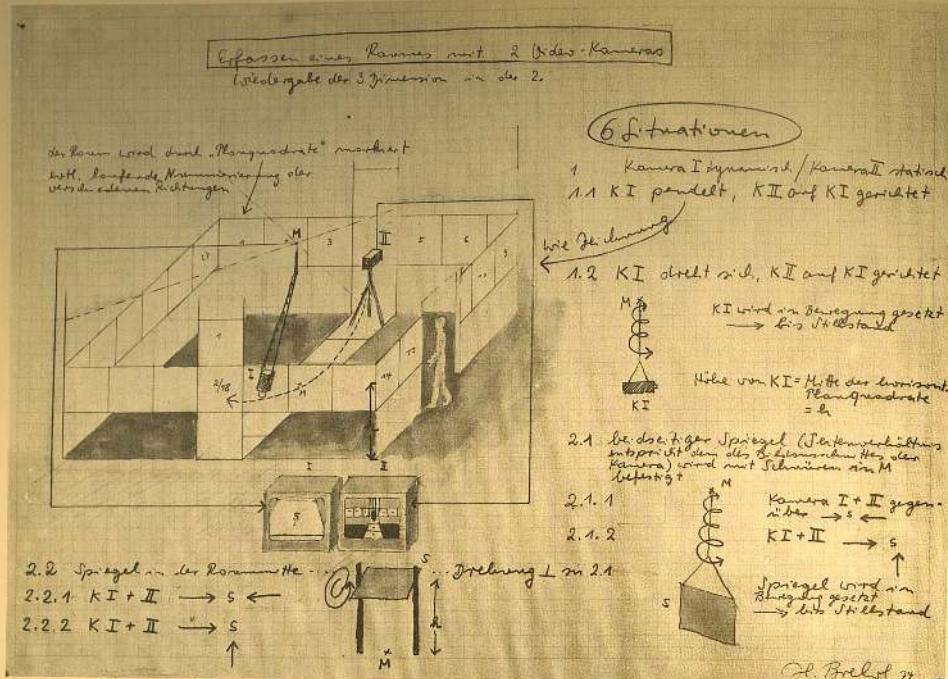
Vito Acconci producing his tapes in the exhibition.

→ Kölnerischer Kunstverein "PROJEKT-Ausstell.  
von Böhmber 3/7/74  
VORSCHLAG NR 005

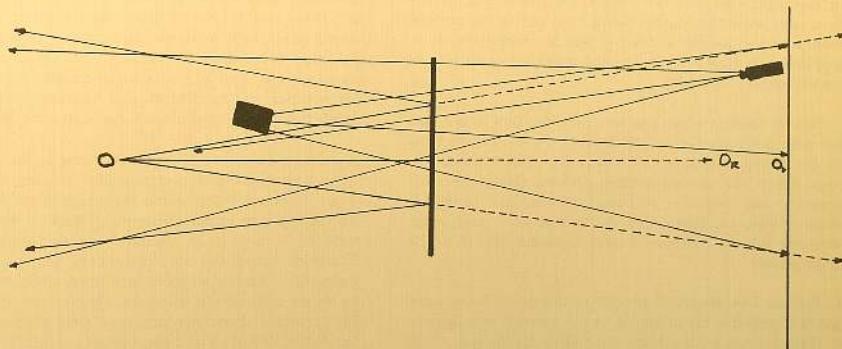


Kameras von:  
unten  
oben  
vorne  
hinten  
linkes  
rechts

Gleichzeitig sechs Ansichten des Betrachters



## Interface

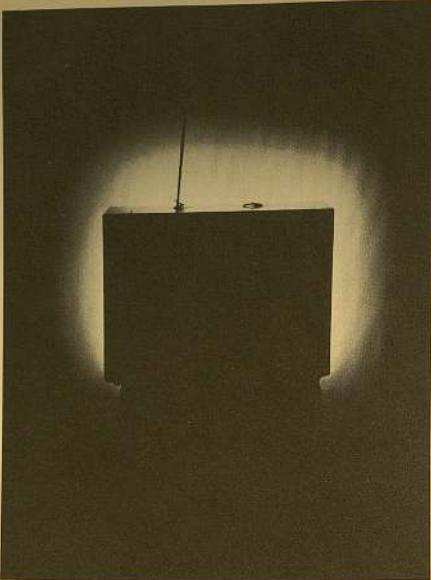


Observer at point of alignment between video image and reflected image.

The plane of tangency between reflected space and video space. Postulation that at least these three spaces coexist.  
"Interface" 1972

Betrachter am Orientierungspunkt zwischen Video-Bild und reflektiertem Bild.

Berührungsplan zwischen reflektiertem Raum und Video-Raum. Annahme, daß wenigstens diese drei Räume zusammen existieren.



Images from the present time, 1971



Herstellung der Cologne Tapes, Juli 1974  
Production of the Cologne Tapes, July 1974



Unterbrochene Bewegung 1973

zwei video-kameras werden rückseite an rückseite oberhalb der mitte einer fahrbahn montiert. kamera 1 filmt die zukommende bewegung eines oder der autos. kamera 2 die sich entfernende bewegung. Diese video-aufzeichnungen werden laufend über kabel in den galerieraum auf zwei sich dort befindende monitoren übertragen. Diese beiden monitoren stehen sich gegenüber. Bodenmarkierung: Zwei streifen in der breite der monitoren vom m 1 zu m 2. lifesound.



Interrupted Movement 1973

Two video cameras are mounted back to back over the middle of a street. Camera 1 films the movement of an approaching car or cars, Camera 2, the receding movement. These video images are carried live over cable to two monitors located in the gallery. The two monitors face each other with two strips of tape on the floor the same distance apart as the monitors. Live sound.

The Cologne Tapes 1974  
preliminary sketches for drawings and tapes  
June 13, 1:25 pm  
(with a cold, feeling awful)

I. Against Video find busy intersection in city. Man in black, girl in white, like vestal virgin. Try to sell portable camera. Second camera watches this from afar, perhaps from tall building. Microphone on the street close to the people. Girl handles the camera incredibly gently, offers it on red velvet cushion. Plead with the people to take it, but at respectable price. Record this for 30 minutes but probably use only a straight on 5 or 10 minutes, no cutting.

II. Burying Camera again use two cameras. One is low light level tube (probably Tivicon) resistant to glare—I'll try to bring this one. Burial party at twilight, carrying torches, into deserted forest. While one camera watches on split screen the other camera — the Tivicon — is buried, in box, lens facing up, seeing nothing but lights from the torches as it goes under. Ceremony is quick, no more than 5 to 10 minutes. Quiet. No words spoken.

III. Finding Sun. Begins 5 minutes before dawn. Small flashlight is strapped to top of buried Tivicon camera, now unearthed. Rises looking across landscape horizon for the sun. At last the rays meet, light to light. Time here as it happens, in nature, until the sun meets the flashlight.

Douglas Davis

Die Kölner Bänder 1974  
Vorläufige Skizzen für Zeichnungen und Bänder  
13. Juni, 13 h 25  
(mit Erkältung, fühle mich miserabel)

I. Gegen Video. Belebte Kreuzung in der Stadt finden. Mann in Schwarz, Mädchen in Weiß, wie eine vestalische Jungfrau. Versuchen, tragbare Kamera zu verkaufen. Zweite Kamera beobachtet dies von weitem, vielleicht von hohem Gebäude aus. Mikrofon auf der Straße in der Nähe von Leuten. Mädchen hantert die Kamera mit unglaublicher Zartheit, bietet sie auf rotem Samtkissen an. Versucht, die Leute zu überreden, sie zu nehmen, aber zu einem angemessenen Preis. Dies dreißig Minuten lang aufnehmen aber wahrscheinlich nur einen Streifen von 5 oder 10 Minuten verwenden ohne Schnitte.

II. Kamera beerdigen. Wieder zwei Kameras verwenden. Eine ist hoch lichtempfindlich (wahrscheinlich Tivicon), unempfindlich gegen Blending — ich werde versuchen, diese mitzubringen. Beerdigungsfeier in der Dämmerung, Fackeln werden in verlassenen Wald getragen. Während eine Kamera auf geteiltem Bildschirm beobachtet, wird die andere Kamera — Tivicon — beerdigt, im Kasten, Objektiv nach oben, ohne etwas anderes zu sehen, während sie untergeht, als die Lichter der Fackeln. Die Zeremonie dauert nur kurz, nicht mehr als 5 oder 10 Minuten. Ruhig. Kein Wort wird gesprochen.

III. Sonne finden. Fängt 5 Minuten vor Sonnenaufgang an. Kleiner Scheinwerfer ist oben auf der vergrabenen Tivicon-Kamera befestigt, die jetzt ausgegraben ist. Kommt hoch, während sie den Horizont der Landschaft nach der Sonne absucht. Schließlich begegnen sich die Strahlen, Licht zu Licht. Zeit hier wie sie sich ereignet, in der Natur, bis die Sonne dem Scheinwerfer begegnet.

Douglas Davis

SPLIT REALITY, 1970  
video plastik poem

Vor einem monitor wird eine schallplatte gespielt. der ton ist abgedreht. Ich höre sie im monitorbild mit und singe die unhörbare platte.

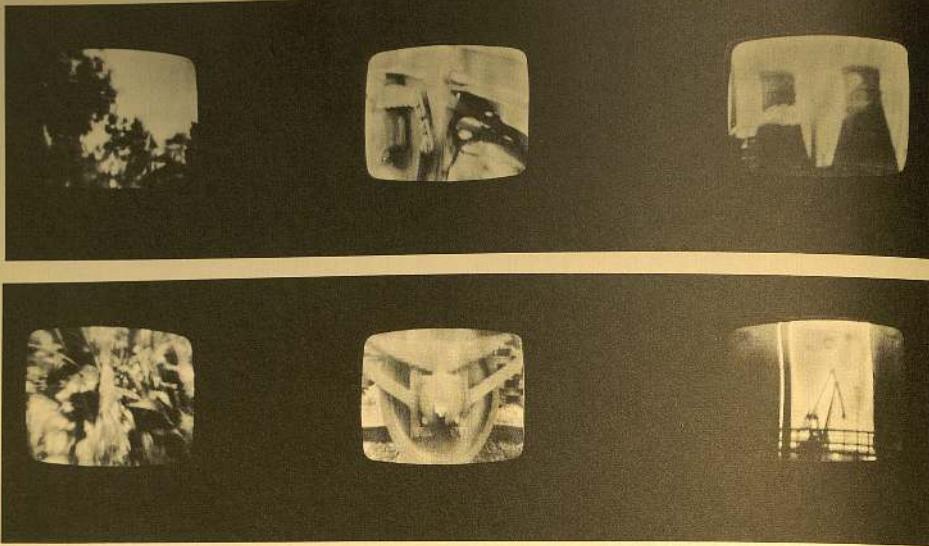
|                      |              |
|----------------------|--------------|
| TON                  | BILD         |
| UNMITTELBAR          | REPRODUKTION |
| SCHALLPLATTENSPIELER | MONITOR      |
| REALITY              | REALITY      |

|        |  |
|--------|--|
| EXPORT |  |
|        |  |

SPLIT REALITY, 1970  
Video Sculpture Poem

A record is played in front of a monitor. The sound is turned off. I hear it on the monitor (sic) and sing the inaudible, record.

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
| SOUND<br>DIRECT<br>RECORDPLAYER | PICTURE<br>REPRODUCED<br>MONITOR<br>REALITY |
|---------------------------------|---|



Three tapes (loops) on three monitors

Permutation as Context  
(a Precis for Muse)

*Muse* is a composition for three simultaneous television monitors (see diagram). Each separate track is titled as follows: 1. *Pherein*, 2. *Pherein-2*, 3. *Phors*. They are composed on three "loops", endless (or infinite) in structure but finite in time; they have no beginning and no end, repeating themselves every ten minutes. The material involved has been collected on video tape over the past four years. The most recent images were taped in May, 1974. Three poetic and three musical fragments are distributed throughout the audio element of the composition: The first two lines from Rainer Maria Rilke's tenth *Duino Elegy*, a section from William Blake's *Europe, A Prophecy*, and a portion of *Seele im Raum* by Randall Jarrell, juxtaposed with the madrigals of Don Carlo Gesualdo, Elizabeth Cotton's *When I Get Home*, and the last line of Ry Cooder's *Aren't You Glad Things Can't Talk*.

The source of *Muse* lies in the tracings of the raw material of actual and recorded dreams, restructured, in Ortega's phrase, into a "higher algebra of metaphors". Each independent image is subordinate to the overall construct of random, approximate and arbitrary connection. Each juncture, or interval, functions as a nexus of perception, memory, and the formal distribution of light. Moving in time at differing rates and scale-ratios to each other, *Muse*'s flow of images linger on screen anywhere from an eighth of a second to half a minute. Like Borges' "garden of forking paths", a diaphanous web of now fleeting, now lingering glimpses. Temporal rhythm is determined by the contraction and expansion of focus. Random similarities impose new patterns upon old differences, shifting, as in a dream, prior meaning (or value) into disassociation while generating unexpected links between the formally unconnected. This produces a stream of constant permutation which serves as an agent of cognition throughout the contextual changes in logical typing.

Frank Gillette  
26. Mai 1974

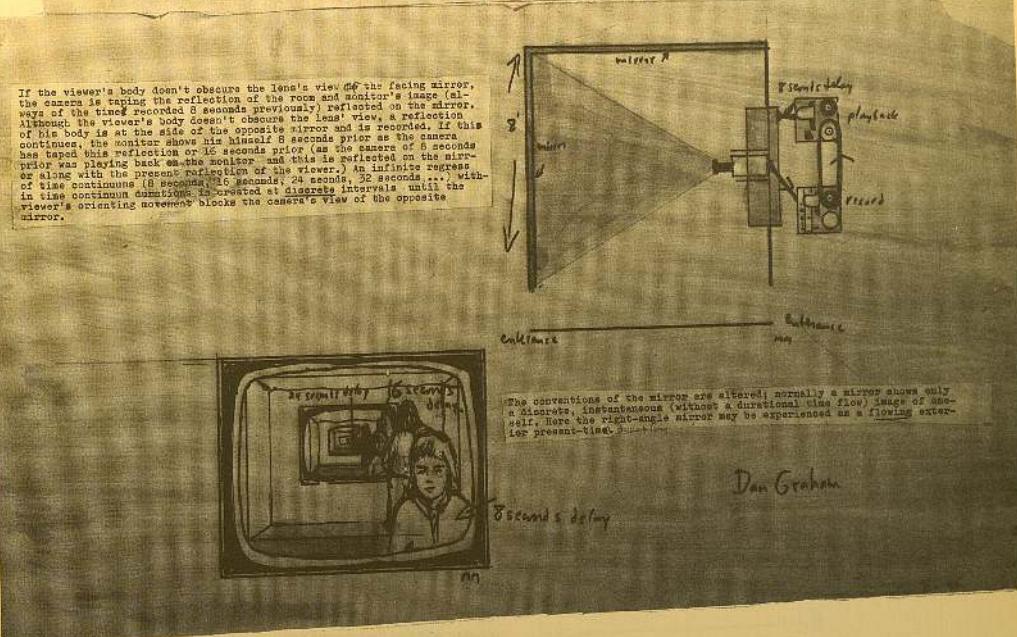
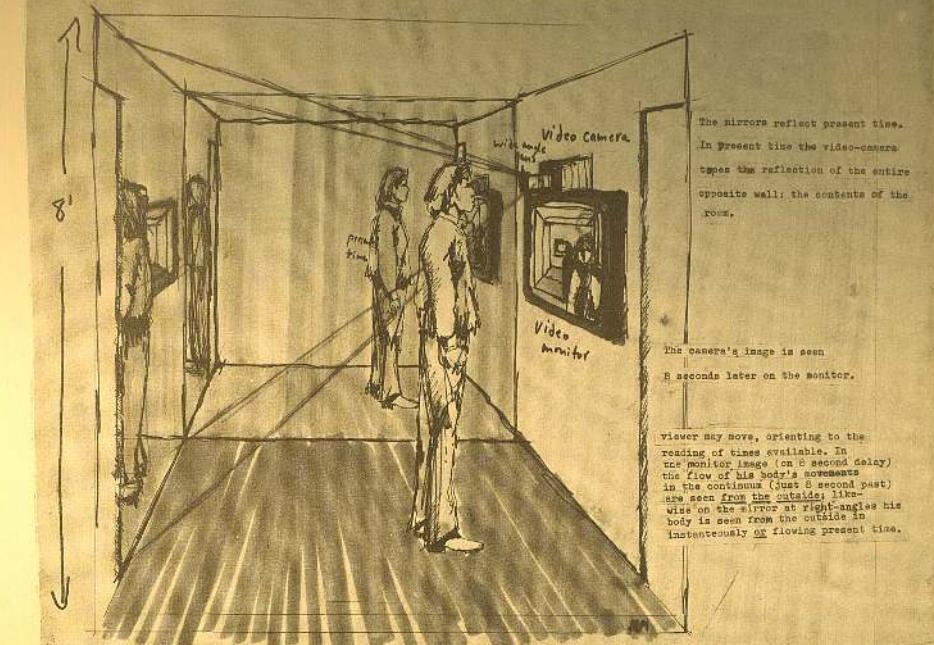
Drei Videobänder als Endlosschleifen auf drei Monitore projiziert

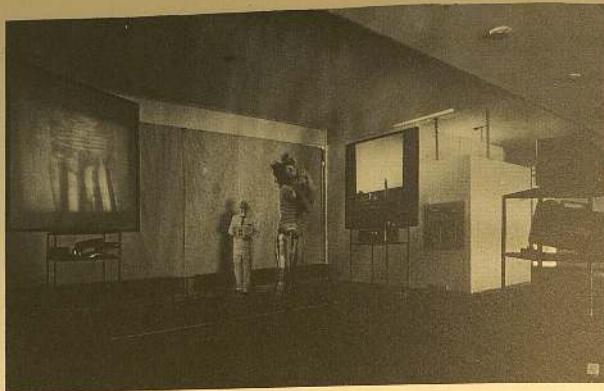
Verschiebung als Kontext  
(Zusammenfassung von Muse)

*Muse* ist eine Komposition für drei simultane Fernsehmonitore (siehe Skizze). Die einzelnen Aufzeichnungen tragen die folgenden Titel: 1. *Pherein*, 2. *Pherein-2*, 3. *Phors*. Sie sind auf drei "Schlaufen" zusammengestellt, endlos (oder unendlich) in der Struktur aber begrenzt in der Zeit: sie haben keinen Anfang und kein Ende, wiederholen sich alle zehn Minuten. Das verwendete Material wurde im Laufe der letzten vier Jahre auf Videotape gesammelt. Die neuesten Bilder wurden Mai 1974 aufgenommen. Drei poetische und drei musikalische Fragmente werden dem Audio-Element der Komposition unterlegt: die ersten zwei Zeilen von Rainer Maria Rilkes zehnter *Duineser Elegie*, ein Abschnitt aus William Blakes *Europe, A Prophecy*, und ein Teil aus *Seele im Raum* von Randall Jarrell, gleichzeitig mit den Madrigalen von Don Carlo Gesualdo, Elizabeth Cottons *When I Get Home* und der letzten Zeile von Ry Coopers *Aren't You Glad Things Can't Talk*.

Der Ursprung von *Muse* ist in den Aufzeichnungen des Rohmaterials heutiger und protokollierter Träume zu suchen, neu strukturiert, wie Ortega sagt, in einer "höheren Algebra der Metaphern". Jedes unabhängige Bild ist der Gesamtkonstruktion von zufälligen, ungefähren und willkürlichen Beziehungen untergeordnet. Jede Verbindung, jede Pause stellt einen Zusammenhang von Wahrnehmung, Erinnerung und formaler Lichtverteilung dar. Die fließenden Bilder in *Muse*, deren Zeitablauf sich nach unterschiedlichen Maßen und Proportionsverhältnissen vollzieht, halten sich von einer Achtsekunde bis zu einer halben Minute auf dem Bildschirm. Wie die "Labyrinthe" von Borges, ein durchsichtiges Gewebe aus bald fließenden, bald verweilenden Einblicken. Der Zeitrhythmus wird von der Kontraktion und Expansion der Einstellungsschärfe bestimmt. Zufällige Übereinstimmungen erbringen neue Muster zu alten Unterschieden, verschieben sich wie im Traum, und lösen frühere Bedeutungen (oder Werte) auf, indem sie unerwartete Verbindungen zwischen scheinbar Unverwandten herstellen. Daraus ergibt sich eine Flut ständiger Verschiebungen, die im Laufe der Kontextänderungen der logischen Zeichen als Erkennungsmerkmal dienen.

## MIRROR ROOM WITH TIME DELAYS 1974





#### SELF-PORTRAIT – A HOMMAGE TO COLONEL SANDERS

Because I am an artist, part of my output, if not all actually, is me. Not just because of a romantic concept that every piece an artist works on possesses a small part of him, but because each sculpture, or whatever I produce, is an embassy of my existence, my presence, my being.

The mass media has rendered a person's visage far more important than his products, as far as recollection in the masses is concerned, i.e. fried chicken was nothing until it was 'Colonel Sanders'.

An artist is traced through his self-portraits. The totem in this piece is me, my identity, my self-portrait. Because I am not a painter, this portrait shall not be of me painting. Rather because I am a catalyst who loves to produce objects, the outcome of my concern shall be of me doing something. This something is simply an arm trick that I can do but which some people find difficult to perform. It is an innocuous task that can be easily be recorded and easily enough represented in various media that can be multiplied. The trick is an arm trick and I suspect that most of the people viewing the piece will attempt it – thus making the piece a participatory one.

Two dimensionally, I am represented on posters, decals, stickers, postage stamps and post cards. These objects accompany the piece.

Three dimensionally, I am represented on: a 1" Sony video playback unit, with an automatic rewind unit and a video monitor; a Eumig super-8 film playback unit with a built-in rewind unit; a pair of Kodak 850 35 mm carousel slide projectors with an automatic dissolve and necessary slide holders and slide trays; and a life-size, cut-out acrylic figure of me. The video, film and slide components are arranged in a triangle and operate simultaneously. Each of the media used expose the arm trick to its best capabilities.

All representations of the event are in high-contrast black and white and wherever possible via a print-out of horizontal lines as in television receivers, rather than dots as in newspapers.

#### SELBSTBILDNIS – EINE HULDIGUNG AN COLONEL SANDERS

Weil ich Künstler bin, ist ein Teil meiner Arbeit, vielleicht sogar alles, ich selbst. Und das nicht nur wegen der romantischen Vorstellung, daß alles was ein Künstler produziert, ein Teil von ihm selbst in sich trägt, sondern deshalb, weil jede Skulptur, oder was auch immer ich gerade bearbeite, eine Botschaft meiner Existenz, meines Daseins, meines Wesens ist.

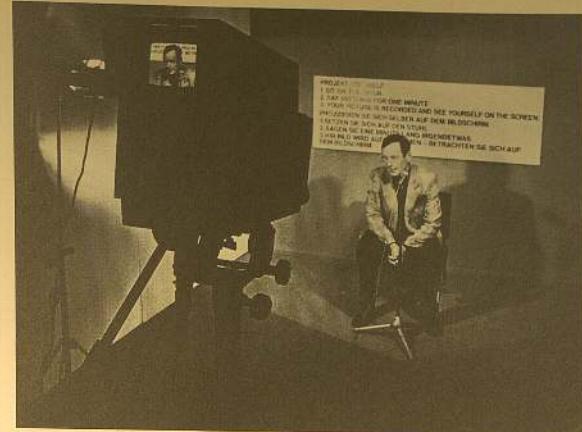
Die Massenmedien haben dem Gesicht eines Menschen viel größere Wichtigkeit verliehen als seinen Werken, jedenfalls soweit das Erinnerungsvermögen der Massen betroffen ist. So wurden gebratene Hähnchen (in Nordamerika) erst mit dem Erscheinen von Colonel Sanders zu etwas Besonderem.

Der Künstler kann in seinen Selbstbildnissen gefunden werden. Das Totem in diesem Stück bin ich, ist meine Identität, mein Selbstbildnis. Weil ich kein Maler bin, wird mich dieses Porträt auch nicht malend darstellen. Da ich Katalysator bin, der es liebt, Objekte herzustellen, soll es das Ergebnis meines Interesses sein, irgend etwas zu tun. Dieses Irgendetwas ist in meinem Fall einfach der Trick mit dem Arm, den ich beherrsche, der aber für andere Leute wieder sehr schwierig ist. Es ist eine harmlose Aufgabe, die ganz leicht aufgezeichnet und in multiplikablen Medien demonstriert werden kann. Dieser Trick ist eben der Trick mit dem Arm und ich glaube, daß die meisten Zuschauer, die dieses Stück sehen, diesen Trick nachahmen möchten – daher ist das Stück eines, an dem die Zuschauer teilnehmen können.

Auf Plakaten, Klebern, Briefmarken und Postkarten erscheine ich zweidimensional. All diese Dinge begleiten das Stück.

Dreidimensional erscheine ich mit Hilfe eines Sony Video Playback Gerätes mit automatischer Rückspuleinheit und eines Video-Monitors; eines Eumig Super 8 Film Playback Gerätes mit eingebautem Rücklauf; zwei Kodak 850 35 mm Karussell Lichbildprojektoren mit automatischem Auflöser und den nötigen Dia-Rahmen und Dia-Kästen; und einer lebensgroßen Kunststofffigur meiner selbst. Die Videofilme- und -Diaeinheiten werden in einem Dreieck aufgebaut und gleichzeitig ablaufen. Alle drei Einheiten demonstrieren so gut wie irgend möglich den Trick mit dem Arm.

Alle Darstellungen des Ereignisses erfolgen in starkkontrastigem Schwarzweiß und wo immer möglich unter Hervorhebung der horizontalen Linien wie im Fernsehen statt der Rasterpunkte wie bei Zeitungsbildern.



#### PROJECT YOURSELF

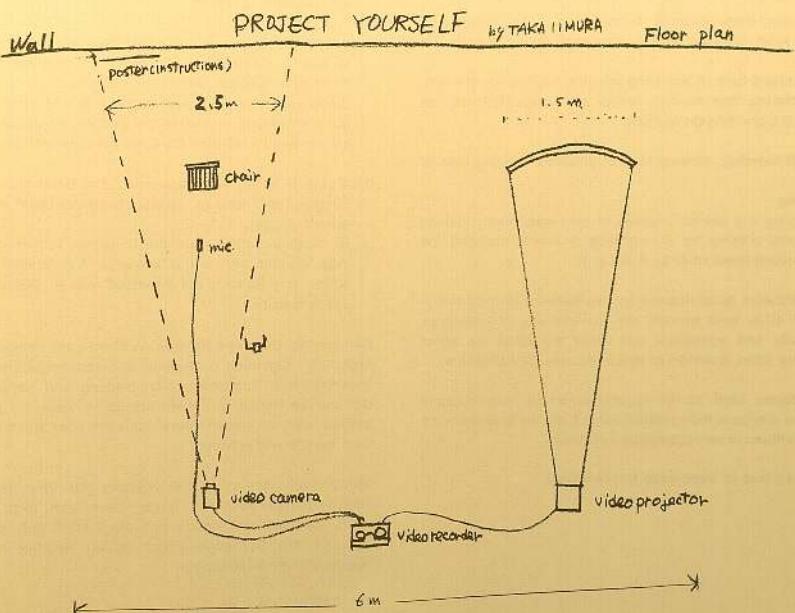
1. Sit down on the chair.
2. Give your voice anything you like for one minute.
3. Your video picture is projected on the screen next to you and is recorded.
4. You may look at your recorded tape immediately.

Thank you

#### PROJIZIERE DICH SELBST

1. Setze Dich auf den Stuhl.
2. Sprich eine Minute lang, was Du willst.
3. Dein Video-Bild wird auf die Leinwand projiziert, die Dir am nächsten ist, und aufgezeichnet.
4. Du kannst Dir sofort das aufgenommene Band ansehen.

Danke



### 3rd Routine

1. A, privately making video tape of him/herself entering own apartment, greeting imagined B waiting there. Making second tape of imagined goodbye; of leaving B in apartment. Re-recording tapes again and again until effect is exactly right.
2. A, leaving video camera facing front door, monitor in nearby room showing motionless image (closed circuit, no tape). At appointed time, A watching monitor, waiting for B's arrival, watching and waiting longer than expected; at last seeing B's greeting on monitor.
3. A and B together, viewing tape of greeting; viewing tape of leaving. A leaving. B, carrying out similar process in own apartment: making two tapes, waiting for A, watching A arrive, showing the tapes, taking leave of A, as A did of B.

Note: 3rd Routine is carried out by two persons in their everyday world. It is built around the conventions of greetings, appointments and goodbyes; and upon the roles we adopt when we say hello, goodbye or make excuses for being late.

Video performs here as an objectification of fantasy, as a surveillance device to hide oneself behind, as an aide-mémoire and as an influence on subsequent behavior.

3rd Routine's nod to Vaudeville is intentional.

April 1974

### Dritte Routine

1. A macht ein Videoband von sich selbst wie er/sie die eigene Wohnung betritt und eine imaginäre Person begrüßt, die dort wartet.  
Es wird ein zweites Band eines imaginären Abschieds von B, der allein in der Wohnung zurückbleibt, hergestellt. Die Bänder werden bis zum Eintritt des gewünschten Effekts immer wieder bespielt.
2. A lässt die Videokamera gegenüber der Eingangstür. Der Monitor in einem Zimmer in der Nähe zeigt ein bewegungsloses Bild. (Closed Circuit ohne Band.)  
Zur festgesetzten Zeit beobachtet A den Monitor und wartet auf B's Ankunft. Er wartet und beobachtet länger als vorgesehen; endlich sieht er B's Gruß auf dem Monitor.
3. A und B sehen sich zusammen das Band mit der Begrüßungsaufzeichnung an; anschließend das Band mit dem Abschied. A geht.  
B macht ungefähr dasselbe in seiner Wohnung; er stellt zwei Bänder her, auf A wartend, A's Ankunft, das Vorführen der Bänder, der Abschied von A, genau wie es A mit B machte.

Bemerkung: Die dritte Routine wird von zwei Personen in ihrer täglichen Umgebung dargestellt. Sie konzentriert sich auf die konventionelle Begrüßung, Verabredung und Verabschiedung und auf die Rollen, in die wir schlüpfen, wenn wir jemand begrüßen, uns von jemand verabschieden oder Ausreden für unsere Verspätung erfinden.

Video dient hier zur Objektivierung der Phantasie, als ein Überwachungsinstrument, hinter dem man sich verstecken kann, als Gedächtnisstütze und als Einfluß auf späteres Benehmen. Die Verbeugung der dritten Routine in Richtung Vaudeville ist beabsichtigt.

April 1974.

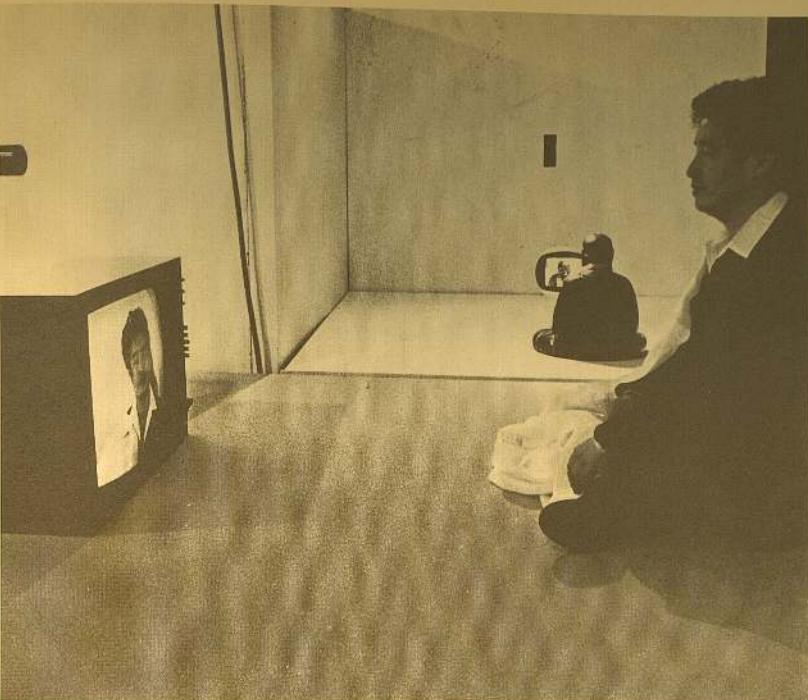


Videoteam Lijnbaancentrum Rotterdam  
Wink van Kempen, Henk Elenga, Frederic Kappelhof



Charlotte Moorman spielt Nam June Paiks TV-Cello während der Eröffnung von PROJEKT '74, Köln, 5. Juli 1974. Paik bedient die Kamera.

Charlotte Moorman plays Nam June Paik's TV-violoncello during the opening of PROJEKT '74, Cologne, 5th July 1974. Paik at the camera.



My experimental TV is  
not always interesting  
but  
not always uninteresting  
like nature, which is beautiful,  
not because it changes beautifully,  
but simply because it changes.  
The core of the beauty of nature is, that, the  
limitless QUANTITY of nature disarmed the cate-  
gory of QUALITY, which is used unconsciously  
mixed and confused with double meanings.  
1) character  
2) value.  
In my experimental TV, the words "QUALITY"  
means only the CHARACTER, but not the VALUE.<sup>1</sup>

A is different from B,  
but not that  
A is better than B.

Sometimes I need red apple  
Sometimes I need red lips.

Nam June Paik, 1963  
published "Fluxus" 1974

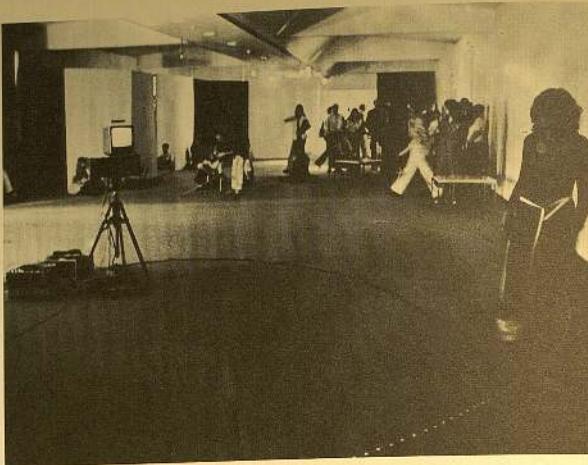
Mein experimentelles Fernsehen ist  
nicht immer interessant  
aber  
auch nicht immer uninteressant.  
So wie die Natur schön ist  
nicht weil sie sich auf schöne Weise  
ändert,  
sondern einfach, weil sie sich überhaupt  
ändert.

Es ist das Wesen der Naturschönheit, daß die unbe-  
grenzte Quantität der Natur die Kategorie der Qua-  
lität entwaffnet, die im Unterbewußtsein immer  
wieder mit Doppelbedeutungen verwechselt wird  
wie  
1. Charakter  
2. Wert

In meinem experimentellen Fernsehen bedeutet  
das Wort Qualität immer nur CHARAKTER, aber  
nicht WERT.

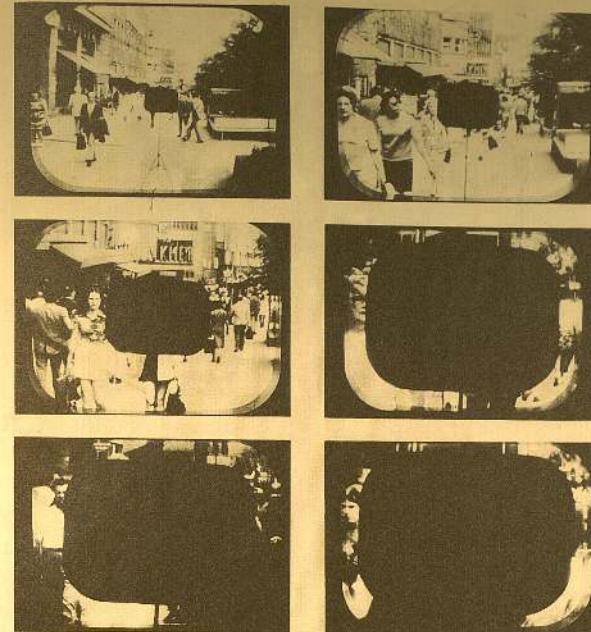
A unterscheidet sich von B  
aber damit ist A nicht besser als B.  
Manchmal brauche ich rote Äpfel  
Manchmal brauche ich rote Lippen.

Nam June Paik, 1963  
veröffentlicht in »Fluxus« 1974



Ulrike Rosenbach während eines Videokonzertes am 23. Juli 1974, PROJEKT '74, Cologne.

Ulrike Rosenbach at a videoconcert, the 27th July 1974, PROJEKT '74, Cologne.



Standfotos aus dem Videoband »Objekt zur teilweisen Verdeckung einer Videoszene«, 1972/74.

#### Video Live Performance

Ich mag komplizierte Arbeit. Ich bin gegen die Vereinfachung von Kunst, weil das nur eine bestimmte Technik ist, ein methodischer Stil von Isolation. Wenn man mit der Kunst das Simplifizierte, was im Leben ganz schön kompliziert ist, dann ist das nichts weiter als eine komplizierte Lüge. Nur komplizierte Bewegungen sind komplex. Verschlossene Oberflächen verhindern die Bewegungen, die da sind. Bei einer Live-Performance mußt du zwei Sachen zusammenbringen, meine Bewegung vor der Kamera, das Bild meiner Bewegung, das ich durch die Kamera in den Monitor schicke. Beides kommt im gleichen Augenblick bei dir an.

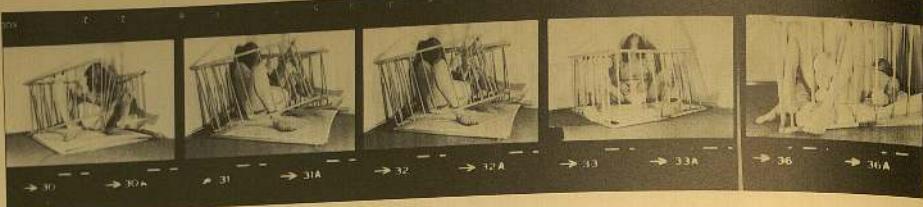
|            |                  |
|------------|------------------|
| aktion     | bewegung         |
| aufnahme   | licht und kamera |
| wiedergabe | psychofeedback   |

„Der innere Widerstand sind mein Fuß“ – videolifeperformance. Meine direkte Bewegung vor der Kamera, das Bild, das ich durch die Kabel in den Monitor schicke. Beides kommt in einem Augenblick bei dir an.

I like complicated work. I am against the simplification of art, since that is only a certain technique – a methodical manner of isolation. When one simplifies in art what in real life is quite nicely complicated, then that is no more than a complicated lie. Only complicated movements are complex (multi-level). Closed surfaces hinder the movements that are there. At a live performance you must bring two things together: my immediate movement in front of the camera and the picture that I send via cable to the monitor. Both reach you instantaneously. „My feet are the inner resistance“ – video live performance.

|          |                  |
|----------|------------------|
| action   | movement         |
| image    | light and camera |
| playback | psychofeedback   |

At a live performance you must bring two things together: my immediate movement in front of the camera and the picture that I send via cable to the monitor. Both reach you instantaneously. „My feet are the inner resistance“ – video live performance.



#### WILLOUGHBY SHARP

Description of my piece: I would like to realize a Video Performance entitled SASKIA! This video work will focus on various aspects of my estranged relationship with my 9 year-old daughter, Saskia. (I have only seen her three times since she left New York when she was five months old.) I intend to spend between seven and ten days with Saskia at her Düsseldorf home and produce a one hour videotape of her relating to me. (She very much wants to know her father now.) I shall shoot this videotape in a fast, slip and slide manner with many quick cuts. Only Saskia will be on camera, mostly close-up, full-face. We shall be speaking German and English, sometimes both the same language, sometimes different languages. (The piece is also concerned with the discrepancies in language — my language may be more infantile than hers.) This one hour videotape (SASKIA tape) should be shown on one large television monitor placed on the floor of a rectangular room facing a second same-sized monitor. During the Video Performance which should take place in the evening of one of the early days of Project 74, I shall perform live in the corner of a private space near the exhibition area. I shall be close-up on camera (mostly my mouth). This image will be broadcast live to the audience providing contrast to the pre-recorded SASKIA tape which will be shown at the same time. This Video Performance will last exactly one hour. My assistant, Kirsten Bates, and I will bring all the necessary video equipment except for the two television monitors and a one hour Sony 3600 deck which we shall need.

#### WILLOUGHBY SHARP

Beschreibung meines Stücks: Ich würde gern ein Video-Stück mit dem Titel »Saskia« aufnehmen, in dessen Mittpunkt einige Aspekte der entfremdeten Beziehung zwischen mir und meiner neunjährigen Tochter Saskia stehen sollen. (Ich habe sie erst dreimal gesehen, seit sie New York im Alter von fünf Monaten verlassen hat.) Ich beabsichtige nun, sieben bis zehn Tage mit Saskia in ihrem Zuhause in Düsseldorf zu verbringen, um dort ein Videoband von einer Stunde herzustellen, auf dem sie mit mir spricht. (Sie möchte jetzt ihren Vater genau kennenlernen.) Ich werde die Bilder hintereinander in schneller Folge mit gleitenden Übergängen und abrupten Schnitten aufnehmen. Gefilmt wird nur Saskia und dabei überwiegend ihr Gesicht von vorn. Wir werden Deutsch und Englisch reden, manchmal beide dieselbe Sprache, dann wieder jeder eine andere. (Im übrigen befasst sich das Stück auch mit den Diskrepanzen in der Sprache — meine eigene Sprache trägt möglicherweise infantilere Züge als ihre.) Dieses einstündige Videoband sollte auf einem großen Fernsehmonitor gezeigt werden, der nach Möglichkeit auf dem Fußboden eines rechteckigen Raumes stehen sollte und zwar gegenüber einem zweiten Monitorgerät gleicher Größe. Während dieser Video-Vorstellung die am Abend eines der ersten Tage von »Projekt 74« stattfinden sollte werde ich selbst abgeschrämt, aber in der Nähe des Vorstellungsräumes mitspielen. Von mir wird ein Porträtausschnitt auf dem Schirm erscheinen, der hauptsächlich meinen Mund zeigt. Diese Aufnahmen werden dem Publikum »live« gezeigt und damit mit dem vorher aufgezeichneten Saskia-Band, das zur selben Zeit zu sehen ist, kontrastieren. Diese Video-Vorstellung wird genau eine Stunde dauern. Meine Assistentin Kirsten Bates und ich werden das erforderliche Video-Material mit Ausnahme der beiden Fernsehmonitore und eines »Sony 3600 Decks« mit einstündiger Laufzeit, das wir noch brauchen, mitbringen.

SHARP



Zeigt, was Ihr seht  
Sagt, was Ihr meint  
Macht Euer Fernsehen selbst

Die telewissen-gruppe ist eine Video-Gruppe. Wir arbeiten seit vier Jahren mit tragbaren Video-Rekordern und leichten elektronischen Kameras. In Köln zeigen wir verschiedene Anwendungsbereiche des neuen Mediums und laden zur aktiven Teilnahme ein:

#### Video-Kommunikation

Bei Projekt '74 wollen wir allen helfen, etwas selbst darzustellen, die anderen mit bewegtem Bild und Ton etwas mitteilen möchten. Wir wissen, daß dies einfach ist. Bei Veranstaltungen in Kassel, Ludwigshafen, Darmstadt, Nürnberg und Paris haben wir mit dem Publikum zusammengearbeitet. Dabei zeigten Laien, wie klar sie sich mit Video ausdrücken können.

Mit unseren Initiativen — nicht nur in Köln — wollen wir vielen die Möglichkeit geben, sich in der Überlegenen neuen »Sprache« auszudrücken, die uns alle bisher nur durch wenige »Geschichten-Erzähler« in Fernseh- und Kinoprogrammen beeinflußt, in der wir aber nicht »zurücksprechen« können.

Video kann ein Ausdrucksmittel für viele sein. Das audiovisuelle Medium braucht nicht mehr einer kleinen Elite vorbehalten zu bleiben.

#### Video-Musik

Wir lieben Musik und schätzen sie als eigenes Medium. Wir suchen den Zusammenhang oder Zusammenklang von Musik und Bild, um die Wirkungen beider Medien zu steigern.

Deshalb laden wir zu Projekt '74 jeden interessenten ein, zu einer selbst gewählten Musik Bilder zu machen, die er dazu passend findet. Wir assistieren dabei.

#### Video-Kunst

Die Video-Kamera ist ein Instrument, das Lichtwerte zu bewegen Bildern formt. Darauf spielen kann fast jeder, der die Kamera halten kann. So wird Video auch zum spielerischen und gestalterischen Ausdrucksmittel für viele. Der elitäre Anspruch von Kunst wird verlassen. Video-Kunst werden viele machen.

Die Video-Kamera liefert aber auch das Ereignis, das ein lebendiges Auge gesehen hat. Deshalb eignet sich eine Video-Aufzeichnung besser als Fotos oder geschnittene Filme zur Dokumentation von einmaligen oder seltenen künstlerischen Aktionen.

So laden wir jeden ein, mit der Video-Kamera Kunst zu machen, oder Kunst in seiner Sicht zu zeigen.

#### Medien-Kritik durch Video

Unsere Versuche zur Medienkritik mit Video werden wir vorführen. Wir haben mit unserer Kamera aufgenommen, was in verschiedenen Kanälen gleichzeitig lief. Eine Sicht der Fernsehprogramme, die meist spontane Kritik auslöst.

Wie sehen Sie das, was täglich auf dem Bildschirm läuft? Wir können darüber reden oder — zeigen Sie Ihre Sicht mit der Kamera selbst?

#### Die Art, Video vorzuführen

Das Privileg und die Autorität einer einzelnen Leinwand oder des einzelnen Fernsehers werden gebrochen, wenn man nebeneinander verschiedene Bilder zeigt. Man lernt sie unterscheiden, kritisieren.

Nehmen wir dann mehr in uns auf, sehen wir wirklich kritischer? Das sollten Sie selbst feststellen, wenn Sie unsere Versuche mit verschiedenen Bildern sehen.

Wir bitten unser Publikum, mitzuüberlegen, wie man mit ähnlich einfachen Mitteln Medienkritik betreiben kann — mit dem Medium des Bildschirms selbst. Erzählen Sie uns, was Ihnen einfällt. Vielleicht können wir es gemeinsam in der Ausstellung realisieren.

Show what you see  
Say what you mean  
Do your own T.V.

Telewissen is a video group. We have been working for four years with portable video recorders and lightweight electronic cameras. We are showing various ranges of application in Cologne and invite active participation.

#### Video-Communication

In Project '74 we want to help all those wishing to communicate to others via sound and moving picture to present something themselves.

We know that this is easy. We have worked together with the audience at shows in Kassel, Ludwigshafen, Darmstadt, Nuremberg and Paris. Laymen showed there how clearly they could express themselves via video.

With our initiatives — not only in Cologne — we want to give to many the opportunity to express themselves in this superlative new language which has influenced all of us up to now only by means of a few »story-tellers« on T.V. and movie programs — and without our being able to talk back.

Video can be a means of expression for many. The audiovisual medium need no longer remain reserved for a small elite.

#### Video-Music

We love music and respect it as its own medium. We are seeking the cohesion or harmony of music and picture in order to increase the effectiveness of both media.

Therefore In Project '74 we invite every interested person to make his own music/pictures to suit himself. We are there to help.

#### Video-Art

The video camera is an instrument for forming moving pictures from light values. Almost everyone who can hold the camera can play with it. Video can thus become for many a playful and formal means of expression. The elitist claim to art is abandoned. Video-Art will be made by many.

The video camera, however, also delivers the event seen by a living eye. The video image is therefore better suited than photos or edited film for documenting singular or rare artistic actions.

So we invite everyone to make art with the video camera, or to show his view of art.

#### Media Criticism through Video

We will show our experiments with media criticism. With our cameras we have recorded what was running simultaneously on different T.V. channels, providing a glimpse of T.V. programs which usually evoke spontaneous criticism. How do you view what runs daily on the T.V. screen? We can talk about it or show us your viewpoint yourself?

#### The Way to Demonstrate Video

The privileged status and authority of a single film or T.V. screen is destroyed when different pictures are shown next to each other. One learns to view them distinctly, critically.

If we do take in more, do we really see more critically? You should determine that for yourself when you see our experiments with different pictures.

We ask our viewers to think over how one can pursue media criticism with similarly simple means — with the picture screen itself. Let us know what occurs to you. Perhaps we can realize your ideas together at the exhibition.



Was die V.A.M. futurekids im Projekt 74 zu machen gedenken:

»Ich will nicht nach Casablanca« sagt Susi  
»Yes, Sir« sagt Mackay »wir fahren nach Köln«

Wir kommen mit 6–10 Leuten (Video-Spielern)  
Michael, Dörte, Lena, Herbert, Till, Mackay, Jutta

Wir bringen 3–6 Anlagen ('½" Japan Standard)  
10–20 Monitore  
Kabel = Video  
Bänder

Cassetten-Recorder  
Boxen, Tapes  
Instrumente = Audio

außerdem: 1 Kulissee, Fotos, Zeichnungen, DIA-Projektor,  
Superacht Filme & Projektor, 1 Kaffeemaschine, Requisiten,  
Garderoben, Masken, Geschenke, Dinge, Kleinigkeiten: erste,  
zweite und dritte Preise = Medien

Wir machen Video-Spiele vor und mit dem Publikum, z. B.:  
»Bitte Sie um eine Gehaltserhöhung«  
»Halten Sie um Dörtes Hand an«  
»Nehmen Sie Stepp-Unterricht bei Mackay«  
»Sprechen Sie Michael nach: ahdi!«  
»Wie haben Sie Ihre Frau kennengelernt?«

Wir zeigen fertige Video-Programme

Wir richten eine Speakers-Corner ein

Wir improvisieren je nach Situation und Stimmung

(Wir zeigen Filme von Margret Raspé)

What the V.A.M. Futurekids are thinking of doing for Project 74:

»I don't want to go to Casablanca,« says Susi  
»Yes sir,« (sic) says MacKey, «we're going to Cologne».

We're coming with 6–10 people (videopleayers):  
Michael, Dörte, Lena, Herbert, Till, MacKay, Jutta

We're bringing 3–6 cameras(?) '½" Japan Standard  
10–20 monitors

xxxx cables = VIDEO  
xxxx tapes

cassettewriter  
boxes, tape, instruments = AUDIO

In addition: 1 stage, photos, drawings, slide-projector, Super-8  
films & projector, coffeemachine, props, wardrobe, masks,  
presents, things, odds and ends, first, second & third prizes  
= MEDIA

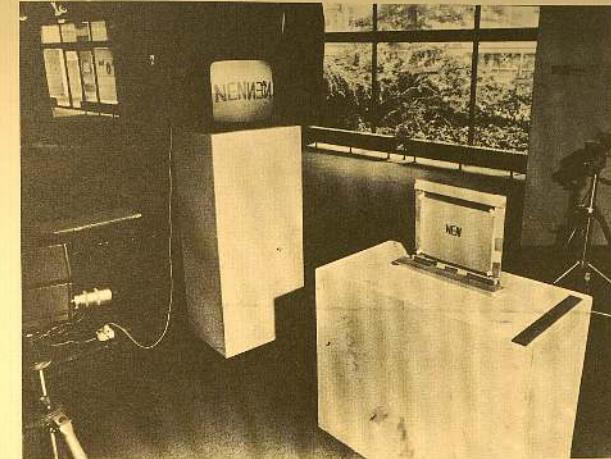
#### We're doing

Videoplays in front of and along with the audience, e.g.:  
"Ask for a raise"  
"Hold onto Dörte's hand"  
"Take tapdance lessons from MacKay"  
"Say after Michael: Ahoy!"  
"How did you meet your wife?"

#### We're showing finished videoplays

#### We're building a speaker's corner

We're improvising according to situation and mood  
(We show movies by Margret Raspé)



Epistemische Videologie, Demonstration 1 »NEN«, am 4. August 1974 während Projekt '74 in Köln.

## VIDEOPÄNDER/VIDEOTAPES

**Abrahams, Ivor**  
ohne Titel (10 Min. F) R

**Accocci, Vito**  
Frace Off (15 Min. sw) C  
Overlone (15 Min. sw) C

**Alpert, Richard**  
ohne Titel (30 Min. sw) R

**Antin, Eleanor**  
Black is beautiful (47 Min. sw) C  
Caught in the act (36 Min. sw) C

**Arn, Robert**  
Doctered Snow (30. Min. F), assisted by Michael Snow  
and Michael Hayden

**Attwood, David**  
Mixed bag (20 Min. F) C

**Balcerowik, Cornelia/Hödicke, K. H./Wietz, Helmut**  
Made in New York (25 Min. 16 Sec. F) VB

**Baldessari, John**  
Ed Henderson Reconstructs Movie Scenarios (30 Min. sw) C

**Beck, Stephan**  
Undulations (30 Min. F) C

**Benglis, Lynda**  
Now (12'30 Min. F)  
Collage (9'35 Min. F)  
On Screen (7'25 Min. sw) C

**Besson, Bernard**  
ohne Titel (20 Min. sw) R

**Bolling, George**  
3 Series (30 Min. sw) C

**Burden, Chris**  
Interview with Regis Philbin and Chris Burden  
(30 Min. sw) C

**Burgy**  
April 21, 1973 (27 Min. sw) C

**Campbell, Collin**  
True-False. This is an edit/this in real (20. Min. sw)

**Campus, Peter**  
Dynamic field series No. 7 and 9 (30 Min. sw) C  
Three transitions (6 Min. F) C

**Cavastani, Frank/Cavastani, Laura**  
New York Video (Sexism and the angel of mercy)  
(60 Min. F) C  
Sundance Ceremony (30 Min. sw) C

**Clark, Elizabeth**  
Self measurements (15 Min. sw) C  
Now-then-here-over (15. Min. sw) C

**Daninos, Andrea**  
Show of everybody's death (8 Min. sw) A/T

**Davis, Douglas**  
10 Images (30 Min. F) C

**Dias, Antonio**  
Illustration of Art (15 Min. sw) A/T

**Dokumentation "Ari/Tape"**  
Guiseppe Chiari, Spoleto Concert (14. Min. sw) A/T  
Simone Forti, 1973 (29 Min. sw) A/T

**Dokumentation**  
Interviews mit Man Ray, Schultze, Ursula, Lindner, Lijnbaan-  
centrum Rotterdam R

**Dominick, Ken**  
ohne Titel (30 Min. sw) C

**Downey, Juan**  
Video Dances (30 Min. sw) C

**Emshwiller, Ed**  
Scape Mates (30 Min. F) C

**Fox, Terry**  
Children's Tapes II (60 Min. sw) C  
ohne Titel (30 Min. F) R

**Frazier, Charles**  
The band around the bend in "Pacific Ring" (30 Min. sw) C

**Freed, Hermine**  
Two Faces (8 Min. sw)  
Water glasses (6 Min. sw)  
360° (9 Min. sw)  
Show and Tell (9 Min. sw) C

**Fried, Howard**  
Sea sell sea sick at saw/sea soar (60 Min. sw) C

**Geissler, Michael**  
»Ich will nicht nach Casablanca« (20 Min. sw)

**Gerz, Jochen**  
4 Stücke

**Giaccari, Luciano**  
Tanz und Musik-Dokumentationen

**Gilbert, Gerry**  
Meta forest (60 Min. sw)

**Gillette, Frank**  
Tetragamation (23 Min. sw) C

**Glassman, Joel**  
Rattling outside, banging inside (30 Min. sw) C

**Goldberg, Michael**  
ohne Titel (60 Min. sw) C

**Grey, Cynthia**  
Karma (60 Min. sw)

**Hayden, Michael**  
Scan/Gaspe (15 Min. sw)

**Hays, Ron**  
Video Image, Compositions  
Musik: Ravel, Emerson/Lake/Palmer, Thomas, Khatchaturian  
(40 Min. F) C

**Hiltmann, Jochen**  
Video II, 1972 (20 Min. sw)

**Hocking, Ralph**  
Ohne Titel (30 Min. sw + F) C

**Holt, Nancy**  
Locating 1 + 2 (30 Min. sw)  
Underscan (8 Min. sw) C

**Horn, Rebecca**  
Masken, verschiedene Stücke (30 Min. sw)

**Hudson, Jeff**  
ohne Titel (30 Min. sw) C

**Hutchinson, Peter**  
ohne Titel (20 Min. sw) R

**Imura, Taka**  
A Chair (10 Min. sw) C  
Blinking (15 Min. sw) C

**Jonas, Joan**  
Left Side Right Side (7 Min. sw) C  
Vertical roll (20 Min. sw) C  
Merlo (16 Min. sw) A/T

**Kahlen, Wolf**  
7 Reversible Prozesse (26 Min. F) VB

**Kaprow, Allan**  
Time Pieces (47 Min. bw)  
Then, 1974 (25 Min. sw) A/T

**Knoebel**  
Projection X (40 Min. sw) P

**Kolpan, Stephan**  
The Physical Tape (20 Min. sw) C

**Korot, Beryl + Schneider, Ira**  
4th of July in Saugerties / Greatest hits of the 80's / The  
Boring Years (60 Min. sw) C

**Kos, Paul**  
Battle Mountain (30 Min. sw) C

**Kubota, Shigeko**  
Video Girls and Video Songs for Navajo Skies (30 Min. F) C

**Landry Richard**  
Terri (47 Min. sw)  
6 vibrations for Agnes Martin (20 Min. sw)  
Heles Grande Bois (8 Min. sw)  
4th Register (12 Min. sw) C

**Lange, Darcy**  
Craig Darrock (sw)

**Levine, Les**  
John Giorno (30 Min. F) C

**Lewis, Marien**  
Dance Soap (60 Min. sw)

**Logemann, Jane**  
Freezer Tape, Desert No. 1 (60 Min. sw) C

**Lord/Williams/Sharp**  
Decadance (60 Min. sw)  
Western Front Film and Video, General Idea

**Mann, Andy**  
Water tape (27 Min. sw)  
Back of man's head (12 Sek. sw)  
12 : 25 to Syracuse (11'39 Min. sw) C

**Morris, Robert**  
Exchange (32 Min. sw) C

**Myers, Rita**  
Sweeps, jumps, slow squeezes and tilts (60 Min. sw) C

**Nanucci, Mauricio**  
ohne Titel (16 Min. sw) A/T

**Nauman, Bruce**  
Tony sinking into the floor face up and face down  
(40 Min. F) C

**Nelson, Jack**  
About 6 poems (30 Min. sw) C

**Oppenheim, Dennis**  
Aspen I, 9 Stücke (25 Min. F)  
Aspen II, 10 Stücke (38 Min. F)  
ohne Titel (45 Min. F) C

**Ortlieb, Harald**  
Die Sprache atmen (sw)

**Paik, Nam June**  
Opéra électronique  
Waiting for commercial (20 Min. F)  
Global Groove (30 Min. F) C

**Parsons, Bruce**  
5 Stücke (23 Min. sw)

**Pezold, Friedericke**  
Die leibhaftige Zeichensprache eines Geschlechts nach den  
Gesetzen von Anatomie, Geometrie und Kinetik (sw)

**Piene, Otto**  
Black Gate Cologne (30 Min. F)

**Pirelli, Alberto**  
Riconoscere il Riconoscimento (24 Min. sw) A/T

**Ramos, Anthony**  
Balloon Plastic Bag (20 Min. sw)  
Watermelon Heaven (20 Min. sw)  
Water Plastic Bag (20 Min. sw) C

**Rinke, Klaus**  
Inhalation (6 Min. sw)  
Wasser holen (6 Min. sw) P

**van Riper, Peter**  
Changes I (30 Min. F)  
Changes II (30 Min. F) C

**Rückriem, Ulrich**  
Teilungen (9 Min. sw)  
Kreise (10 Min. sw)  
Diagonalen (6 Min. sw) P

**Schley, Van**  
Mao; Lax; Nutmeng; Lion country; While U wait; unattractive  
activity; Dr. Yee (60 Min. sw) C

**Schneider, Ira**  
Manhattan is an Island (30 Min. sw) C

**Serra, Richard**  
Television Delivers People (6 Min. F)  
Surprise Attack (2 Min. sw)  
Anxious Automation (3'30 Min. sw)  
Hands Tied (6 Min. sw)  
Hand Catching Lead (3'30 Min. sw)  
Hands Scraping (4'30 Min. sw) C

**Sharp, Willoughby**  
Vito Acconci, Videoview (30 Min. sw) C

**Siegle, Eric**  
Stockholm visited (30 Min. sw) C

**Sonnier, Keith**  
Animation II (30 Min. F)  
Color wipe (30 Min. F) C

**Tambellini, Aldo**  
"6673" (60 Min. F) C

**Telethon**  
Adler/Margoliers - Assemblage Video Cassette (60 Min. sw  
+ F)

**Vasulka, Woody und Steina**  
"Home" (30 Min. F) C

**Viola, William**  
Information (30 Min. F) C

**Videofreex**  
Video Games (12 Min. F) C

**Vostell, Wolf**  
Sun in your Head - Starfighter (zusammen 49 Min. bw)  
Desastres (45 Min. F) VB

**Walker, Willie**  
Life with Video (13 Min. F)

**Wegman, William**  
East hampton 1972-73. Selected works/reel 4 (30 Min. sw) C

**Wright, Walter**  
Dead wasp (20 Min. F)

**Yalkut, Jud**  
John Cage's "20' 1.1499" as performed by Nam June Paik  
and Charlotte Moermann (55 Min. F) C

sowie:  
Dokumentationen der in der Ausstellung arbeitenden Künstler

Die Buchstaben am Ende bedeuten:

A/T = Art/Tapes Florenz  
C = Circuit Ausstellung Everson Museum, Syracuse N.Y.  
P = Projection Ursula Wevers Köln (Schum)  
R = Lijnbaancentrum Rotterdam  
VB = Videothek Berlin

**Breloch, Heinz**  
Erfassen eines Raumes mit zwei Videokameras, 15 Min. sw

**Böhmler, Klaus**  
Mit dem Rot des Kohls malen, 15 Min. F

**Export, Valle**  
II, III, IV, V, VI, 20 Min. sw

**Oster, Jürgen**  
Self, 10 Min. sw

**Rosenbach, Ulrike**  
Sorry Mister, 10 Min. F

**Telewissen**  
Kölner Bilderbogen (Interviews), 34 Min. sw

**Weibel, Peter**  
Epistemische Videologie, 5 Min. sw

## WERKVERZEICHNIS/LIST OF WORKS

### Acconci, Vito

New York

\* 1940 Bronx, N.Y.

Gedächtnis-Box III (Ein-Höhlung) — Memory-Box III (Cave-in),  
1972-74; Dia-Projektion, Tonband / Slide-projection, taperecorder

Video-Aktivität / Video-activity

### Anselmo, Giovanni

Turin

\* 1934 Borgofranco d'Ivrea

Particolare (Ausschnitt) — Particolare (detail), 1974; 9 Dia-Projektionen / 9 Slide-projections

### Arakawa, Shusaku

New York

\* 1936 Japan

Ohne Titel — Untitled, 1973; Öl auf Leinwand / Oil on canvas,  
243 x 654 cm. Leihgabe Art in Progress, München

»Nein« sagt das Bedeutete — "No" says the signified, 1974;  
6 Lithographien / 6 lithographs, 56 x 75 cm (Ed. Multiples,  
New York)

Warum nicht? — Why not?, 1970; 16 mm, ohne Ton, sw,  
85 Min. Film / 16 mm, without sound, bw, 85 min. film

### Art and Language

Lemington Spa, Warwickshire

Ohne Titel — Untitled, 1974; Farbiger Druck auf Papier, 8  
Blätter / Colour print on paper, 8 pieces, 110 x 102 cm

### Askevold, David

Halifax/Kanada

\* 1940 Conrad/Montana

Grüne Weide für Delaware — Green willow for Delaware, 1974;  
Dia-Projektion / Slide-projection

### Aycock, Alice

New York

\* 1946 Harrisburg/Pennsylvania

Sonne/Glas — Sun/Glass, 1971; 12 Photographien / 12 photo-  
graphs, 15,8 x 23,1 cm

Mittelpunkt — Midpoint, 1973; 16 mm, 15 Min. Film

### Badura, Michael

Barlissen

\* 1938 Oppeln

3 typische Geschichten — 3 typical stories, 1974; (Hypothese  
A, B, C / Hypothesis A, B, C) — 3 Photocollagen / 3 collages  
with photographs, 157 x 133 cm

### Baldessari, John

Santa Monica/Kalifornien

\* 1931 National City/USA

Einbettungsserie: Eisstücke — Embed Series: Ice Cubes, 1974;  
(Du — Kaufe — Bal — Des — Sari / U — Buy — Bal — Des —  
Sari) — 5 Fotos / 5 photographs, 35 x 50 cm

Title, 1973; 16 mm, Ton, Farbe, 18 Min. Film

### Barry, Robert

New York

\* 1936 Bronx

Nachtstück — Night Piece, 1974; Dia-Projektion / Slide-projection

50 Worte — 50 words, 1974; Plakat DIN A2 / Poster DIN A2

### Baumgarten, Lothar

Düsseldorf

\* 1944 Rheinsberg

Ohne Titel — Untitled, 1974

### Bochner, Mel

New York

\* 1940 Pittsburgh/Penns.

Fünf Zeichnungen — Five drawings, 1974; Kohle und Kreide auf  
Papier / Charcoal and Conte crayon on paper, 95 x 130 cm —  
Leihgabe / Courtesy Sonnabend Gallery New York / Paris

### Böhmler, Claus

Krefeld

\* 1939 Heilbronn

Das lichtempfindliche Radio oder das Bild zum Ton — The  
sensitive radio or from image to sound, 1974; Dia-Projektor;  
Radioapparat / Slide-projector; radio

Video-Aktivität / Video-activity

### Boltanski, Christian

Paris

\* 1944 Paris

Beschreibung von 32 Regeln und Techniken, die ein neunjähriges Kind im Juni 1972 angewandt hat — Description of  
32 rules and techniques of a nine-year-old child in June 1972,  
1972-74; Photographien und Dokumentationsobjekte / Photo-  
graphs and documentation-materials

### Boyle, Mark

London

\* 1934 in Glasgow

ERKLÄRUNG: Sämtliche Arbeiten entstanden in vollkommener Zusammenarbeit mit meiner lieben Kollegin Joan Hills. Wir haben beschlossen, daß wir nicht zu viel sagen wollen, denn wir sind immer noch dabei, unseren Job zu lernen.

STATEMENT: All the works are made in total collaboration with my gentle colleague, Joan Hills. We've decided we don't want to say too much, because we're still learning our job.

Ein durch Zufall bestimmter Platz / Großtagebau Fortuna,  
Bergheim — Randomly selected site / Open mining Fortuna,  
Bergheim/Germany, 1974; (aus der 1968 begonnenen Welt-  
serie / from the 1968 commenced World Series)

### Breloch, Heinz

Köln

\* 1940 Hilden/Rheinland

Video-Aktivität / Video-activity

**Brodthaers, Marcel**  
Brüssel, London und Berlin  
\* 1924

Auszug aus einem Wintergarten, der als Ein- und Ausgang einer Kunstausstellung dienen kann — Extract from a winter garden to be used as an entrance and an exit of an exhibition, 1974; Palmbäume und Plakattotos / Palm-trees and poster-photos

Eau de Cologne, 1974; 16 mm, Ton, Farbe, 3 Min. Film

**Buren, Daniel**  
Paris  
\* 1938 Boulogne/Seine

Papier mit weißen und dunkelgrauen Streifen in der Kunsthalle, an Werbeflächen, in der Stadt und an Straßenbahnen — Paper with white and gray stripes, in the Kunsthalle, at advertising areas and at street-cars in the city of Cologne, 1974

**Burgin, Victor**  
London  
\* 1941 Sheffield  
9 Fotos mit Texten — 9 photographs with texts., 1974; 39,5 x 50 cm

**Campus, Peter**  
New York  
\* 1937 New York  
"Interface", 1972; Kamera, Glasscheibe, Videoprojektor / Camera, Glass, Video-projector, Video-installation

**Chiari, Giuseppe**  
Florenz  
\* 1926 Florenz  
Arte 1974; Texte / Texts: Ed. Toselli, Milano

**Close, Chuck**  
New York  
\* 1940 Monroe/Washington  
Richard, 1969; Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas; 274 x 213 cm, Sammlung Ludwig, Neue Galerie, Aachen

**Conrad, Tony**  
New York  
\* 1940 in Concord/New Hampshire  
Gerade und Eng — Straight and Narrow, 1970; 16 mm, sw, 10 Min. Film / 16 mm, bw, 10 min. film

**Costa, Claudio**  
Rapallo/Italien  
\* 1942 Tirana/Albanien  
Zeit und Mensch — Time and Man, 1973/74; Schrank aus Nußbaumwurzel mit Artefakten / Cupboard of walnut with artefacts, 400 x 250 x 60 cm

**Daly, Norman**  
Ithaca/New York  
Zivilisation von Lihuros — Civilisation of Lihuros, seit / since 1964

**Darboven, Hanne**  
New York, Hamburg  
\* 1941 München  
1.11.71—30.11.71; 34 Zeichnungen / drawings, 41,5 x 29,5 cm  
1.12.71—31.12.71; 35 Zeichnungen / drawings, 41,5 x 29,5 cm  
Aufzeichnungen des Jahres 74 — Recording of the Year 74; 62 Zeichnungen / drawings, 29,5 x 21 cm

**Davis, Douglas**  
New York  
\* 1938 Washington, D.C.

Bilder aus dem Präsens — Images from the Present Tense I, 1971; Fernsehapparat / TV-Set, Video-Installation  
Video-Aktivität / Video-activity

**Dekkers, Ger**  
Giethoorn/Holland  
\* 1929 Enschede

Landschaftswahrnehmung — Landscape Perception, 1973/74; Projektion von Diapositiven / Projection of Slides

**Denes, Agnes**  
New York

Selbstbeobachtung I: Evolution — Introspection I: Evolution, 1969/71; Druck/Print, 105 x 520 cm

Dialektische Triangulation: Eine visuelle Philosophie — Dialectic Triangulation: A Visual Philosophy, 1970; Druck/Print, 82 x 58 cm

Gedankenkomplex — Thought Complex, 1970; Druck/Print, 76 x 43 cm

Ausstellung von Staub — Exhibition of Dust, 1973; 6 Cellophanhüllen / 6 Cellophane-folders, 16 x 16 cm

**Dias, Antonio**  
Mailand  
\* 1944 Paraíba/Brasilien

Die Erläuterung der Kunst. Jede Verkleinerung oder Vergrößerung ist eine Frage der Anpassung. Gesellschaft — Ein Modell / The illustration of Art. All reduction and enlargement is a matter of accommodation. Society — a model, 1974

Öffnung in der Wandverkleidung der Kunsthalle / Opening in the wall-paneling of the Kunsthalle; 14 x 44 cm — Plakat DIN A 2 / Poster DIN A 2

**Dibbets, Jan**  
Amsterdam  
\* 1941 Weert/Holland

Komet 3<sup>3</sup>—6<sup>3</sup> — Comet 3<sup>3</sup>—6<sup>3</sup>, 1974; 40 Photos

**Dimitrijević, Braco**  
Zagreb  
\* 1948 Sarajevo

Interview mit dem zufälligen Passanten — Interview with the casual passer-by, 1970—74; Gespräche über die Voraussetzungen für Verständigung über Kunst — Conversations on conditions for information about Art  
Performance

**Dye, David**  
London  
\* 1945 Isle of Wight

Umkehrung eines Western — Western Reversal, 1974; 16-mm-Film mit Spiegeln / 16 mm film with mirrors

**Eatherly, Gill**  
London  
Hand and foot, 1973; 16 mm, sw, 12', Film

3 Light Occupations — Finger — Lens and Mirror 1974; Mehrfachprojektion, Film

**Emigholz, Heinz**  
Hamburg  
\* 1948 Achim

Arrow Plain, 1974; 16 mm ohne Ton, Farbe, 17 Min. Film

**Export, Valle**

Wien  
\* 1942 Linz

Video-Aktivität — Video-activity

**Favro, Murray**

London / Canada  
\* 1940 Huntsville / Canada

Synthetischer See — Synthetic lake, 1974  
Holz, Fiberglas, Eisen / Wood, fibre glass, hardware, 90 cm x 310 cm x 450 cm

**Feldmann, Hans-Peter**

Hilden/Düsseldorf  
\* 1941 Düsseldorf

s./cf. Dokumentation im Katalog

**Forti, Simone**

Performance, s./cf. Palestine

**Framton, Hollis**

Eaton / N.Y.  
\* 1936 Ohio

Nostalgia, 1971; 16 mm, Farbe, 36' Film

**Fulton, Hamish**

Saltwood/Kent  
\* 1945

Welt in einer Welt  
Eine Wanderung allein von der Spitze zum Ende der Insel; Von Duncansby Head nach Land's End, Schottland—Wales—England; Ein vollständiger Fußmarsch von 1022 Meilen in 47 Tagen vom 31. August—16. Oktober 1973  
World within a World  
A solo walk from the top to the bottom of the Island; Duncansby Head to Land's End, Scotland—Wales—England; A complete walking journey of 1022 miles in 47 days, August 31 to October 16, 1973  
1973; 8 Photos, 4 à 16 x 24 cm, 4 à 25 x 36 cm

**Gertsch, Franz**

bei Bern  
\* 1930

Gaby und Luciano — Gaby and Luciano, 1973; Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 230 x 380 cm  
Privatbesitz / private collection — Gümlingen/Schweiz

**Gibson, Jon**

New York

Klangenvironments — Environmental Soundscapes, 1972; Performance

Neue Sololieder — New Solo Songs, 1974; Performance

**Gilbert and George**

London

Menschliche Gefangenschaft 4 — Human Bondage 4, 1974; 9 Photos, 60 x 49,5 cm

Menschliche Gefangenschaft 5 — Human Bondage 5, 1974; 9 Photos, 60 x 49,5 cm

**Gillette, Frank**

New York  
\* 1941 Jersey City, New Jersey

»Muse« — "Muse", 1974; Drei Rekorder, drei Monitore, 10-Minuten-Schleife / Three recorders, three monitors, 10 minutes loop, Leo Castelli Gallery, New York  
Video Installation

**Glass, Phil**

New York  
\* Baltimore/Maryland

Music in twelve Parts, 1971—1974; mit/with Jon Gibson, Dickie Landry, Richard Peck, Bob Telson, Joan La Barbara, Kurt Munkacs  
Performance

**Graham, Dan**

New York  
\* 1931 Urbana/Illinois

Zeit-Verzögerungsraum — Time Delay Room, 1974; Kamera, zwei Rekorder, Monitor, Spiegel / Camera, two recorders, monitor, mirror  
Video-Installation

Projektion zweier Bewußtseinszustände — Projection of two states of consciousness, 1972/73/74

Zeitverzögerungsräume — Time Delay Spaces, 1974  
Live-Vorführung mit Video-Direktübertragung, simultan und mit Zeitverzögerung  
Performance

**Graves, Nancy**

New York  
\* 1940 Pittsfield/Massachusetts

Mars — Mars, 1973; Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 243 x 753 cm

Ohne Titel Nr. 3 Rot — Untitled No. 3 red, 1973; Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 164 x 332 cm

Aves 1973; 16 mm, Ton, Farbe, 23 Min. Film

**Harrison, Newton**

San Diego/Kalifornien  
\* 1932 New York

Mitarbeit / assistance Helen Harrison

Die 4. Lagune — The fourth Lagune, 1974; Aufzeichnung, Vermischung und Territorium / On Mapping, Mixing and Territory

Photographie und Zeichnung auf Leinwand, 3 Teile / Photography and Drawing on Canvas, 3 parts, 251 x 166,5 cm; 251 x 490 cm; 251 x 200 cm. Ronald Feldman Gallery, New York

**Hayden, Michael**

Toronto  
\* 1943 Kanada

»Selbstporträt — eine Hommage an Colonel Sanders« — "Selfportrait — hommage à Colonel Sanders", 1972; Video-Film, Dia / Video, Movie, Slides, Video-Installation

**Heerich, Erwin**

Düsseldorf  
\* 1922 Kassel

25 Positionen einer Grundfigur — 25 positions of a basic figure, 1972; 25 Zeichnungen / 25 drawings, 35 x 25 cm

Architekturausschnitte — Cut-outs of architecture, 1973; Zeichnungen / drawings, 38 x 25 cm

Dialoge — Dialogues, 1973; Zeichnungen/drawings 32 x 25 cm

**Hein, Birgit und Wilhelm**  
Köln  
• 1940 Düsseldorf, 1942 Berlin  
Porträts – Portraits, 1970/1973; 16 mm, Farbe, sw, 40' Film

**Horn, Rebecca**  
New York  
• 1944  
Magnetraum – Magnetic room, 1974; 400 x 400 cm  
Video-Performance, 1974; Performance  
Performance II, 1973; 10 mm, Ton, Farbe, 45 Min. Film

**Huebler, Douglas**  
Bradford/Massachusetts  
• 1924 Ann Arbor/Michigan  
Variable Arbeit # 70 (Im Gange) – Variable Piece # 70 (In Process), 1971; Dia-Projektion / Slide-projection

**Iimura, Taka**  
Paris und New York  
• 1937 Tokio, Japan  
1 to 60 seconds, 1973; 16 mm, sw, 30' Film  
Video-Aktivität – Video-activity

**Jaffrenou, Michel und Ourgan, Alain Clerc**  
Paris  
Table d'orientation – Guide post, 1974; Ø = 0,90 mit Tonband / with tape  
Guide pour un projet – Guide for a project  
Projekt 74. 8 juillet–10 septembre / Projekt 74. 6 July to 10 September

**Jones, Joan**  
New York  
• New York  
Funnel / Trichter  
Bilder des Unbewußten – Pictures of the Unconscious, 1973/74  
Live-Vorführung mit Video / Performance with Video  
Kamera Babette Mangold  
Performance  
Song Delay, 1972; 16 mm, Ton, sw, 18 Min. Film

**Kaprow, Allen**  
San Diego, Kalifornien  
• 1927 Atlantic City, N.Y.  
Video-Aktivität – Video-activity

**Kawara, On**  
New York  
• 1933 Aichi-Ken  
I am still alive, 1974; 8 Telegramme / cables

**Kosuth, Josef**  
New York  
• 1945  
Die 10. Investigation – The 10th Investigation, 1974  
Vier Räume / Four rooms

**Kren, Kurt**  
Köln  
• 1929 Wien  
Western, 1970; 16 mm, Farbe, 3' Zeichenfilm, Film  
Balzac oder das Auge Gottes, 1971; 16 mm, sw, 3' Film  
Zeitaufnahme, 1973; 16 mm, Farbe, 3' Film  
Film coop. Amsterdam, 1973; 16 mm, Farbe, 3' Film

**Lamelas, David**  
London  
• Buenos Aires  
The Desert People; 16 mm, Farbe, Ton, 48 Min. Film

**Landow, George**  
New York  
• 1944 New Haven, Connecticut/USA  
Assistenz John Schofill  
Institutional Quality, 1969; 16 mm, Farbe, Ton, 5' Film  
Remedial Reading Comprehension, 1970; 16 mm, Farbe, Film

**Landry, Richard**  
New York  
• 1938 Cecilia, Louisiana  
Quadraphonische Klangverzögerung – Das vierte Register / Quadrophonic Sound Delay – The Forth Register, 1972; Improvisation mit Flöte und Saxophon, Erweiterung der Klangregister um die Obertöne / Improvisation with altoflute and saxophone, expanding the soundregister by the overtones  
Performance

**Lang, Nikolaus**  
Bayersoien  
• 1941 Oberammergau  
Für die Geschwister Götte – For the Götte Sisters, 1973–74; Ort: Grundbauerwiese bei Bayersoien / Meadow in a peasant's small holding  
Zeit: 17. März 1973–2. März 1974 / Time: 17th March 1973 to 2nd March 1974

**Le Gac, Jean**  
Paris  
• 1936 Alés  
Die gesprächigen Bilder – Talkative pictures – Les images bavardes, 1974; 40 Photographien mit Texten – 40 photographs with texts  
Werbeamaterial für den Film »Jean Le Gac, artiste peintre« / Publicity stills and posters for the film "Jean Le Gac, artiste peintre"

**Le Grice, Malcolm**  
London  
• 1949 Plymouth, Devon/Großbritannien  
After Lumière, 1973; 16 mm, Farbe, 16'  
L'Arroseur Arrosé, Mehrfachprojektion  
3 Light occupations; Film

**Levine, Les**  
New York  
• 1936 Dublin/Ireland  
Beglaubigung – Authentication, 1974; 151 Schecks, 1133 Photographien / 151 checks, 1133 photographs

**Lijnbaacentrum, Rotterdamse Kunststichting**  
Rotterdam  
Team seit / since 1971  
Realisierung der Videoaktivitäten – Realisation of the video-activities

**McLean, Richard**  
Oakland/Kalifornien  
• 1934 Hoquiam/Washington  
Carroll's Jackie – Carroll's Jackie, 1973; Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 136 x 136 cm

**Merz, Mario**  
Turin  
• 1925 Mailand  
Fibonacci-Tische – Fibonacci-Tables, 1974; 9 größer werdende, spiralförmig aufgestellte Tische, H. = 75 cm / 9 tables increasing in size, in spiral position, h = 75 cm

**Mochetti, Maurizio**  
Rom/Italien  
• 1940 Rom  
Zähler – Counter, 1974

**Moorman, Charlotte**  
New York  
• USA  
Video-Aktivität – video-activity

**Morley, Malcolm**  
New York  
• 1931 London  
Deine Aufgabe heißt Sicherheit – Safety is your business, 1971; Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 224 x 280 cm

**Nauman, Bruce**  
Pasadena/Kalifornien  
• 1941 Fort Wayne/Indiana  
Video-Korridor mit Band- und Live-Übertragung – Video live taped corridor, 1969/70; ca. 10 m lang, 3,50 m hoch, 50 cm breit; Kamera; 2 Monitoren / about 10 m, h. about 3,50 m, w. 50 cm, camera, 2 TV-screens  
Sammlung Giuseppe Panza di Blumo, Mailand

**Nekes, Werner**  
Hamburg  
• 1944 Erfurt  
Spacecut, 1971; 16 mm, Farbe, Ton, 42' Film

**Nestler, Wolfgang**  
Aachen  
• 1943 Gershausen/Hersfeld  
Ohne Titel (Kreis) – Untitled (circle), 1973; Eisen, Holz / Iron, wood, Ø 140 cm  
Ohne Titel (Dreieck) – Untitled (triangle), 1973; Eisen, Holz; in geschlossenem Zustand / iron, wood; closed, 74 x 85 x 85 cm  
Ohne Titel – Untitled, 1973; Eisen, Schnur; Standfläche / iron, cord; base, 190 x 147 cm

**Nierhoff, Ansgar**  
Köln  
• 1941 Meschede  
Medien-Depot – Media Store, 1974; Stahl, Kupfer; 2 Stühle; Zeitungen u. a. / steel, copper, 2 chairs, journals a. o., 159 (h) x 800 (l) x 75 (b) cm

**Oppenheim, Dennis**  
New York  
• 1938 Mason City/Washington  
Voraussage-Stück – Prediction Piece, 1973; Modelleisenbahn, Rolle Lampe, Tonband / Modeltrains, red light, tape recorder, 540 x 540 cm

**Paik, Nam June**  
New York  
• 1932 Seoul, Korea  
»Video-Buddha«, 1974; Buddha-Statue, Kamera, Monitor – Buddha-Statue, Camera, Monitor  
Galerie Bonino, New York  
Video-Installation

**Paoletti, Giulio**  
Mailand  
• 1949 Gerra  
Demonstration der Wahrnehmung – Demonstration of Perception, 1974; 2 Zeichnungen, Bleistift auf Leinwand / 2 drawings, pencil on canvas, 40 x 60 cm – 2 Staffeleien / 2 easels

**Pend, A. R.**  
Dresden  
• 1939 Dresden  
Ohne Titel – Untitled, 1974; Öl auf Leinwand; 3 Bilder / oil on canvas; 3 pictures, 300 x 300 cm  
Galerie Michael Werner, Köln / Michael Werner Gallery, Cologne

**Penone, Giuseppe**  
Turin  
• 1947 Garessio Ponte  
Thorax und Rücken – Thorax and back, 1973; Gips, Körperhaare, Dia-Projektion / plaster, hairs, Slide-projection

**Poirier, Anne und Patrick**  
Paris  
• 1942 Marseille, Nantes  
Ostia, 1972; gebrannter Ton – baked clay, 1140 x 575 x 15 cm  
Dokumentation der von Yves Coppens geleiteten französischen Omo-Mission / Documentation of the french Omo-Mission, lead by Yves Coppens, 1974

**Polke, Sigmar**  
Willich  
• 1941 Münster/Westfalen  
Ohne Titel – Untitled, 1973; Öl, Kohle auf Tuch / Oil, coal on textile fabric, 194 x 194 cm; 110 x 130 cm

**Prager, Heinz-Günter**  
Köln  
• 1944 Herne/Westfalen  
Book, Werk Nr. 7/73 – Book Work Nr. 7/73, 1973; Gußeisen / cast iron; 60 x 220 x 195 cm  
Ohne Titel, Werk Nr. 4/73 – Untitled, Work Nr. 4/73, 1973; Gußeisen / cast iron; 60 x 260 x 326 cm

**Raben, William**  
London  
• 1948 England  
East Eight Exit, 1973; 16 mm, sw, 12' Film  
2h45' / 2 St. 45 Min., 1974; abgefilmte Projektion, Film

**Rabinowitch, David**  
New York  
• 1943 Toronto  
Ohne Titel – Untitled, 1974; Stahl / steel Ø 280 cm