

"Video Szene Amerika"

John G. Hanhardt (New York)

Neue amerikanische Videokunst

Teil I: **Ein historischer Überblick 1967—1987**

Teil II: **Die Biennale 1985**

Teil III: **Die Biennale 1987**

Teil IV: **Erweiterte Formen**

Videoinstallationen von Nam June Paik, Bruce Naumann, Buky Schwartz

Programmerstellung, Organisation: John G. Hanhardt, Kurator für Film und Video, Whitney Museum of American Art

Koordination: Leanne Mella

Auftragsarbeit von Ars Electronica (Brucknerhaus Linz) und dem Festival ARTE ELETTRONICA (Camerino, Italien), in Zusammenarbeit mit Whitney Museum of American Art (New York).

Neue amerikanische Videokunst — Ein historischer Überblick 1967—1987

Diese Ausstellung von künstlerischen Videobändern besteht aus drei Einzelausstellungen, die ursprünglich im Whitney Museum of American Art zu sehen waren. Der erste Teil ist ein historischer Überblick über den Zeitraum von 1967 bis 1980. Dieses Programm wird durch ausgewählte Videobänder der Whitney Museum Biennalen 1985 und 87 ergänzt. Die begleitenden Essays wurden ursprünglich für die Ausstellung der einzelnen Teile geschrieben. Der dritte Teil dieser Aufstellung amerikanischer Videokunst ist die Präsentation dreier Installationen.

Neue amerikanische Videokunst, 1967—1980

"Neue amerikanische Videokunst, 1967—1980" gibt einen Überblick über die Anfangszeit der Videos als Kunstform, von den Ursprüngen 1967 bis 1980. Diese ersten Jahre in der Geschichte der Videokunst erlebten eine Vielzahl von Ansätzen, im Bemühen, ein neues Feld der Kunstschöpfung zu beschreiben und zu definieren. Aber hinter der Vielfalt und Verschiedenheit dieser ursprünglichen Versuche liegen drei Besonderheiten, die der Videokunst dieser Periode gemeinsam sind: Die Zusammenarbeit mit anderen Kunstgattungen, eine Einbeziehung politischer und ideologischer Debatten, und eine bewußte Distanzierung vom kommerziellen Fernsehen.

Gegen Ende der sechziger Jahre war das Fernsehen ein omnipräsentes Massenmedium — anzutreffen in fast jedem Haushalt — geworden. Auf den Heimbildschirmen bot man dem Publikum eine homogene Programmauswahl an, die bestimmten Formeln hinsichtlich Struktur, Dauer und Inhalt zu folgen hatte. Die Perzeption des Mediums durch den Betrachter wurde im wesentlichen von der kommerziellen Rolle bestimmt, die das Fernsehen im Bereich der Unterhaltungs- und Informationsindustrie zu spielen hatte, wobei der Erfolg — und somit der Profit — an der Zuschauerzahl gemessen wurde. Um nun die Hegemonie der Industrie herauszufordern, arbeiteten viele Künstler/Aktivist*innen — oftmals im Kollektiv — an der

Verwendung des Videos als Werkzeug sozialer Veränderung. Gleichzeitig begannen Videokünstler Bänder und Installationen zu produzieren, deren Ziel es war, das Potential des Mediums für eine neue Ästhetik zu erforschen. Gerade die Arbeiten der letztgenannten Gruppe sollen in "New American Video Art" dargestellt werden. Während die Anzahl von Künstlern Mitte der sechziger Jahre mit der TV zu experimentieren begannen, fand die erste echte Aneignung des Fernsehgerätes erst mit seiner Zerstörung in den frühen Fluxus-Projekten des gebürtigen Koreaners Nam June Paik und des deutschen Künstlers Wolf Vostell statt. Vostell und Paik signalisierten mit ihren Aktionen eine Neubewertung des Fernsehapparates als kultureller Ikone und als aus der Kontrolle des Individuums entschwundenem technologischen Produkt. Ihre ersten Ausstellungen in Deutschland und den USA reflektieren die internationale Dimension der Anfänge der Videokunst. Sie zeigen auch, wie sehr das Fernsehen zur Veränderungsdynamik der Kunst in den frühen Sechzigern beigetragen hat, ein Prozeß, bei dem die sakrosankten visuellen Traditionen neu überdacht werden mußten. Ein Ausfluß dieser Veränderung war das großflächige Interesse an "populärer" Kunst, die in Malerei und Skulptur als Pop Art formalisiert wurde.

Wie das Auftauchen der unabhängigen Filmemacher in den Vierzigern der Entwicklung der 16-mm-Kamera viel zu verdanken hatte, so wurde auch das Video 1963 für Künstler und Aktivisten zugänglicher, als Sony seine tragbaren Videobandrecorder in New York einführte. Nam June Paik und Les Levine waren die ersten, die das Gerät benützten. Und so zeigte Nam June Paik eines Tages im Jahre 1965 im New Yorker Cafe a GoGo sein erstes Videoband, aufgenommen anlässlich Papst Paul VI. Besuch dieser Stadt, aufgenommen mit einer am selben Tag gekauften tragbaren Videokamera. Paiks Aktion ist symbolisch für die erste Faszination, die von diesem Gerät ausging: Es war tragbar und — anders als beim Film — man konnte ohne Entwickeln und Kopieren sofort auf einem Monitor sehen, was die Kamera gerade aufzeichnete. Allgemein wurde die Ansicht vertreten, die tragbare Videokamera würde den Avantgarde-Produzenten erlauben, die Produktion aus den ökonomischen und ideologischen Zwängen der Fernsehindustrie zu befreien. In Übereinstimmung mit Marshall McLuhans Theorien — in der Kurzfassung "Das Medium ist die Botschaft" — glaubten viele Künstler an das elektronische Zeitalter, in dem individuelle und kollektive Produzenten an einem "globalen Dorf" der Information beteiligt sein würden, an Bildern, die nationale und kulturelle Grenzen überwinden würden. Wenn auch viele dieser Erwartungen unerfüllt blieben, resultierte dieser optimistische Geist doch in vielfältigen und reichhaltigen Arbeiten, die uns veranlassen, über das Potential des Fernsehens als soziale wie als ästhetische Kraft nachzudenken.

Innerhalb eines chronologischen Rahmens zeigt "New American Video Art" die technischen Veränderungen und die ästhetischen und philosophischen Ansätze (die zum Teil immer wiederkehren) dieser Periode auf. Obwohl es unmöglich ist, jedes Band zu kategorisieren, kann eine Gruppe verschiedener Ansätze identifiziert werden. Beim "image processing", einer Ästhetik die sich als Gegensatz zu den "special effects" des Fernsehens entwickelt hat, transformiert eine Gruppe elektronischer Geräte aufgezeichnete wie elektronisch generierte Bilder. Bei den "personal documentaries" wird die Video-Handkamera zum Ausdrucksmittel der Dynamik von Orten und Ereignissen. Performance Videos hingegen verwenden eine Anzahl erzählerischer Strategien, um das Ego des Künstlers zu erforschen, die Psychologie der Bildmanipulation, die Beziehung Zuseher—Künstler. Andere Bänder setzen die immanenten Eigenschaften des Videobildes und des Bilderzeugungsprozesses zur Erforschung der Epistemologie der Wahrnehmung ein. Schließlich haben einige Künstler Erzählerisches und Texte geschaffen, um die Omnipräsenz des Fernsehens zu kritisieren oder herauszustreichen.



Jud Yalkut und Nam June Paik: "Videotape Study No. 3" (1967-69)

Programm 1 beginnt mit zwei Bändern, die direkt mit der Institution des Fernsehens und dem politischen Klima der späten Sechziger verknüpft sind. In Videotape Study No. 3 machen sich Jud Yalkut und Nam June Paik — die beide das Medium als potentiell subversiv betrachteten — über die Aktionen der Politiker und die Rolle des Fernsehens in dieser Zeit der urbanen Unruhe und des militärischen Engagements der USA in Vietnam lustig. Yalkut und Paik produzieren eine Satire auf Präsident Johnson und den New Yorker Bürgermeister John Lindsay, indem sie original TV-Mitschnitte ihrer Auftritte manipulieren. Die resultierende Verzerrung, die von einem ebenso verzerrten Soundtrack aus Experten von Reden und Ansprachen kontrapunktiert wird, präsentiert diese Männer als närrisch und heuchlerisch.

Ein erster Versuch, die Videokünstler zum Fernsehen zu bringen, wurde von WGBH, Boston, gestartet, das wie WNET New York und KQED San Francisco eine der innovativsten Stationen des öffentlichen Fernsehnetzes war. Sechs Künstler (Aldo Tambellini, Thomas Tadlock, Allan Kaprow, Otto Piene, James Seawright und Nam June Paik) erhielten Programmaufträge und Zugang zu den Einrichtungen der Station. Das resultierende 30-Minuten-Programm "The Medium is the Medium" ist eines der ersten Beispiele von Videokunst, das im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Man erkennt Bildverarbeitungstechniken angewendet zur Veränderung von Originalaufnahmen und dadurch das Entstehen von neuen abstrakten Landschaften. Diese entstehen etwa durch Colorisierung, indem der originalen S/W-Aufnahme Farbe zugemischt wird, oder indem die Ursprungsfarbe einer Aufnahme durch weitere Farbeinspielung intensiviert wird. Weiters werden Mischtechniken angewandt, wie die Überlagerung zweier oder mehrer Bilder, chroma-keying, ein Maskenprozeß, bei dem ein Bild in definierte Bereiche des Frames eingespielt wird, Switching, wo zwei Bilder abwechselnd mit verschiedenen Wiederholungsraten eingespielt werden, alle Arten von fades und wipes. "The Medium is the Medium" umfaßt auch Produktionen, die das Potential des Fernsehens als Zwei-Wege-Kommunikationsinstrument demonstrieren. In Kaprows "Helio" etwa sprechen die Teilnehmer über Live-Einspielung miteinander, und in "Electronic Opera Nr. 1" läßt Nam June Paik die Seher humorvoll zu Antworten auf seine Instruktionen ein.

Zusätzlich zur Produktion von Einkanal-Videobändern begannen die Künstler die Television in Video-Environments einzusetzen, was später unter dem Titel "Installationen" bekannt wurde. Diese Video-Großprojekte fügten der Idee der Skulptur noch eine zeitliche Dimension hinzu, indem live und aufgezeichnete Videos eingespielt wurden. Ira Schneiders Videobandaufzeichnung der Ausstellung in der Howard Wise Gallery 1969, "TV as Creative Medium", dokumentiert einige der dort ausgestellten zwölf Werke, darunter Serge Boutoulines "Telediscretion", Paiks und Charlotte Moormans "TV Bra for Living Sculpture", Eric Siegels "Psychedelevision in Color", Thomas Tadlocks "Archetron", Aldo Tambellinis "Black Spiral" und Joe Weintraubs "AC/TV (Audio Controlled Television)". Das Band ist eine schlichte Präsentation der genannten Werke, wobei Schneider durch die Galerie wandert

und Zweck und Ambiente der Ausstellung einfängt. "TV as Creative Medium" enthält auch Schneiders und Frank Gillettes "Wipe Cycle", ein Projekt in der Art eines TV-Murals. Die Zuseher sahen sich einem Block aus neun Motoren gegenüber, in denen sie sich selbst und den sie umgebenden Raum aus verschiedenen Perspektiven und zu verschiedenen Augenblicken sehen konnten; diese Video wurde mit Programmausschnitten kommerziellen Fernsehens abgewechselt.

Im Band Schneiders (und in anderen aus dieser Zeit) erkennt man an der Grobkörnigkeit und Instabilität des Bildes, wie technisch schwach das damalige Equipment noch war im Vergleich zum Fernsehen. Aber trotz dieser Beschränkungen und wegen der internationalen Distanzierung vom kommerziellen TV bot eben das low-cost-Video den Künstlern ein attraktives Mittel zur weiteren Überprüfung des Kunstobjektes. Konzeptionalismus, Minimalismus und Body-Art-Bewegungen hinterfragten bereits den dominanten Begriff der darstellenden Kunst. Weil Video — wie die Photographie — ein leicht zu reproduzierendes Medium ist, forderten die Künstler damit nicht nur die Frage nach der Einmaligkeit des Kunstwerkes, sondern auch die materielle Basis traditioneller Ästhetik heraus. Videoinstallationen fügten dem physischen Objekt der Skulptur Aspekte hinzu: das bewegte Bild, aufgenommen über die Zeit, wurde verwendet, um den Standpunkt des Betrachters innerhalb des Raumes zu manipulieren. In Bruce Naumans "Corridor" (1969/70) wurde ein Durchgang zur Skulptur, und die Präsenz des Betrachters wurde bestimmt durch den Standpunkt der Videokamera.

Naumans Videobänder konfrontierten auch das Konzept von Zeit mit dem des bevorzugten Standpunktes. In "Lip Sync", dem einzigen Band des Programms 2, erscheint Nauman kopfüber in Großaufnahme mit Kopfhörern. Während er den Titel immer wiederholt, wird seine Stimme mal synchron, mal asynchron mit seinen Lippenbewegungen, und schafft so ein Werk ohne Anfang oder Ende. Durch seine Länge (das Werk dauert ganze 60 Minuten) und dadurch, daß die Geste des Künstlers zum einzigen Bandinhalt wird, frustriert Nauman die Erwartung des Betrachters nach erzählerischer Struktur und Ende. So wird Wiederholung zu einer Strategie der Erforschung der Wahrnehmung und zum Verständnis einer zeitlichen Aktion ohne jede narrative Bedeutung. "Lip Sync" sollte in Verbindung mit Programm 3 gesehen werden, in dem einzelne Aktionen täuschend komplexe Effekte hervorrufen.

Programm 3 beginnt mit "Vertical Roll", wobei die Choreographin und Tänzerin Joan Jonas das vertikale Rollen des Fernsehbildes — normalerweise als technischer Defekt betrachtet — als konstant bewegten Rahmen für ihre Performance einsetzt. Ihre Aktionen sind nicht nur auf, sondern auch durch die Kamera direkt auf den Monitor hin ausgerichtet, und weil die Handlung mit jedem Bildrollen sich ändert, verschafft sie der ephemeren Natur des Videobildes weitere Beachtung. Dein "Vertical Roll" gesellt sich in diesem Programm "Undertone" von Vito Acconci bei. Als führender Körperkunst- und Conceptual-Art-Performer sitzt Acconci auf diesem Film am Kopf eines Tisches und überläßt es dem Betrachter, sich auszumalen, was er mit der Hand unter dem Tisch tut. Spannungsgeladen und erotisch impliziert Acconcis Ansprache dazu den Zuseher als Voyeur und drückt des Performers Verlangen nach einer Zuhörerschaft aus.

Im Programm 4 beschäftigen sich John Baldessari, William Wegman und Peter Campus — so wie Nauman in Programm 2 und Jonas und Acconci in Programm 3 — mit der potentiellen "Ein-Mann-Kapazität" des Mediums Video; der Künstler könnte einfach die Kamera auf ein Stativ stellen und davor — bei laufendem Gerät — ungeschnittene Performances aufführen. Die Werke dieser Künstler stellen den reinen Prozeß der Kunstschöpfung dar. Die Bänder werden zu Substituten des wirklichen Kunstwerkes, eine Strategie, die sich wie keine andere

für Videokunst eignet und besonders die Ästhetik der Process Art, des Minimalismus und der Performance und Conceptual Art auszudrücken in der Lage ist.

Wie Nauman, Jonas und Acconci, so kam auch John Baldessari von anderen Kunstformen zum Video, in seinem Fall von der Zeichnung und Photographie. In "Inventory" erkennt man, wie er — so wie die anderen — eine rigorose Strategie zur Erforschung der perceptiven Eigenschaften des Video-Bilderzeugungsprozesses einsetzt. Baldessari unternimmt hier eine scheinbar uninteressante Tätigkeit — die Beschreibung von direkt vor ihm plazierten Objekten — und macht daraus eine Wahrnehmungsstudie. Sein witziger und trockener Kommentar ist nicht nur erheiternd, sondern auch gedankenproduzierend. Dem Seher wird bewußt, wie sehr die Kamera die dreidimensionalen Objekte abflacht und ihre Maßstäblichkeit verzerrt, sodaß man zu ihrer Identifikation den Kommentar Baldessarıs benötigt.



William Wegman: "Selected Works, Reel 4" (1972), 20'



Peter Campus: "Three Transitions" (1973), 5'

Als nächstes folgt William Wegmans "Selected Works, Reel 4", in dem der Künstler in einer Serie von im Studio produzierten Vignetten zu sehen ist. Wegman steckt in einigen erzählerischen Szenen, die sich über die alltäglichen Schwächen und Aktivitäten lustig macht, während sein "Darsteller" mit den Bosheiten des täglichen Lebens kämpft. Bei Wegman ist sein Lieblingshund, der Weimaraner "Man Ray", der als der "Sidekick" des Künstlers agiert. In diesem Werk erkennt man nicht nur Wegmans subtilen Humor und sein theaterähnliches Timing, sondern auch ein frühes Beispiel einer Performance-Kunst, die sowohl das Fernsehen — die Sketches erinnern an die frühen TV-Werke von Ernie Kovacs — als auch die Performance-Kunst der Siebziger reflektiert. Das dritte Band, "Three Transitions" von Peter Campus, verwendet Chroma-Keys. In einer der "Transitionen" sehen wir Campus, wie er ein Blatt Papier verbrennt, auf dem scheinbar sein eigenes Live-Bild ist. Dabei wird durch Chroma-Key die Illusion erzeugt, der Künstler sehe sich selbst beim Verbrennen zu. Campus,

der auch einige der bedeutendsten Videoinstallationen der Siebziger geschaffen hat, transformiert hier auf witzige Art und Weise sein eigenes Bild in eine neue Form des Video-Selbstporträts.

Das Fernsehen ist implizit und explizit der Inhalt der Bänder in Programm 5, das Werke zwischen 1972 und 1974 umfaßt. David Antin hat in seinem Seminar-Essay "Video: The Distinctive Features of the Medium" das Fernsehen als "des Videos furchtsamen Verwandten" bezeichnet, um uns an die nicht so ferne Verwandtschaft dieser Kunstform mit dem kommerziellen TV zu erinnern. (...)

Richard Serras "Television Delivers People" besteht aus gedrucktem Text von Fakten und kritischen Meinungen zur Fernsehindustrie. Während diese als zusammengehängte Aphorismen über den Schirm hinwegrollen, gleichsam als Anklage der Industrie, baut die darübergelegte Musik einen einschläfernden musikalischen Hintergrund auf, der die kritische Schärfe der Statements etwas abschwächt, so wie das Fernsehen harte Wahrheiten dadurch vermeidet, daß es die Nachrichten als kommerzielle "Annehmlichkeit" verkauft.



Nam June Paik: "Global Groove" (1973), 30'

Kontrastierend dazu ist Nam June Paiks "Global Groove", eine Verherrlichung des Avantgarde-Potentials des Fernsehens. Bilder eines singenden Allen Ginsberg, John Cage, wie er eine Geschichte erzählt, Charlotte Moorman, die auf dem Cello spielt, werden mit Werbespots aus dem japanischen Fernsehen, Popsongs und Tanz gemixt. "Global Groove" versteht sich als eine Vision der Zukunft des Fernsehens, wenn das "Fernsehprogramm so dick sein wird wie das Telefonbuch von Manhattan" — eine Zukunft von unendlichen globalen Möglichkeiten, dargestellt von Paik in einer bravourösen Collage von Bildern mit Hilfe des Paik/Abe Video Synthesizers.

Douglas Davis' "Handling (The Austrian Tapes)" wurde für den ORF produziert und richtet — wie auch Davis' spätere Satelliten-Performance-Projekte — seine Aufmerksamkeit auf die normalerweise passive Rolle des Fernsehzuschauers. Davis will den Zuseher einbinden, ersucht ihn, den Fernsehschirm zu berühren, während er das Programm ansieht. Ira Schneider und Beryl Korot präsentieren "Fourth of July in Saugerties" als Dokumentation eines Ereignisses in einer kleinen Gemeinde. Das Band gibt ein Beispiel der persönlichen Aneignung des Mediums Fernsehen, wie sie durch die tragbare Videoausrüstung erst ermöglicht wird.

Programm 6 stellt eine Auswahl verschiedener Arbeiten dar, die andere Formen der Videokunst der ersten Hälfte der Neunzehnsiebziger beschreiben. Diese konzentrieren sich auf Fragen der Beziehung und Zusammenarbeit verschiedener Medien, auf neue Technologien und Feminismus. In "Scapemates" arbeitet beispielsweise Ed Emshwiller mit

Tänzern und Choreographen zusammen, um die Erfahrung des Tanzes zu übersetzen — nicht nur aufzuzeichnen —, was mit speziellen Videoeffekten geschieht, die es erlauben, die Bilder einander gegenüberzustellen und sonstwie zu verändern.

Diese Effekte waren nur durch die Verwendung teurer professioneller Geräte möglich. Einige Künstler, besonders Steina und Woody Vasulka, dürfen aber als Pioniere von (relativ) low-cost-Video-Werkzeugen gelten. Sie beauftragten Techniker mit der Herstellung spezialisierter Geräte, wie etwa Keyers, Switchers und Colorizers. Mit solchem Equipment erforschten die Vasulkas Videobild und -ton als eine visuelle und auditive Manifestation des elektronischen Signals. In einem Bild aus "Vocabulary" erscheint zuerst eine Hand, die Bündel elektronischer Energie hält, die dann in ein Videomuster verwandelt werden — eine elegante Darstellung der "handwerklichen" Voraussetzungen eines jeden Künstlers bei der Schaffung neuen visuellen Materials.



Lynda Benglis: "Femal Sensibility" (1974), 14'

Eine Anzahl von Frauen verwendeten Video und andere Medien zur Expansion der auftauchenden feministischen Kunst. Sie öffneten solche ehemaligen Tabubereiche wie persönliche Erfahrung und weibliche Sexualität. So ist Nancy Holts "Underscan", ein Porträt der monotonen Routine des Alltagslebens ihrer Tante Ethel, nur ein Beispiel in einer Reihe autobiographischer Werke dieser Zeit. Und Linda Benglis, deren Skulpturen und Performances das Publikum oftmals zum Rasen brachten, erforschte die Pop-Kultur und ihre Verdinglichung des weiblichen Körpers in "Female Sensibility".

Programm 7 zeigt die persönliche Darstellung von Natur, Leuten und Orten in subjektiven Dokumentarwerken. Frank Gillettes "Hark Hork" ist sowohl eine berührende Meditation über die Natur als auch eine Forschungsreise durch Fauna und Flora eines ökologischen Systems. Wie in seinen Installationen betrachtet Gillette die Natur in jenen Systemen, die menschliche Biologie und menschliches Denken leiten. Seine Videobänder isolieren einen Aspekt dieses Ökosystems in eleganten und kompromißlosen Kompositionen. Andy Mann hingegen betrachtete die tragbare Videokamera als ein Instrument zur Untersuchung der Leute, die seine eigene Umgebung bewohnen. In "One-eyed Bum" wird die Präsenz der Kamera ein Vehikel der Kommunikation zwischen zwei Fremden, Mann und einem Wrack der Bowery. Juan Downeys "Moving" als impressionistische Darstellung einer Autofahrt nach Kalifornien zeigt die Kapazitäten des Videos in der Darstellung einer Art von Tagebuch, das die Qualitäten der Reise und die alltäglichen Ereignisse einfängt.

Programm 8 demonstriert die vielen möglichen Arten, auf die der Begriff "performance" zu Mitte der siebziger Jahre angewendet und erweitert wurde. In "Semiotics of the Kitchen" transformiert Martha Rosler Küchengeräte in Symbole weiblicher Frustration und des Ärgers.

Rosler liefert eine emotionslose Performance, die — anders als Julia Childs fröhliche Fernseh-Verspottung — die gängigen Vorstellungen weiblicher Häuslichkeit in Frage stellt. Terry Fox's "Children's Tapes: A Selection" andererseits verwendet simple Haushaltsgegenstände wie Löffel, Zündhölzer und Spagat, um humorvolle surrealistische "Ereignisse" zu schaffen, die den Lauf der Zeit bezeichnen und als Pseudo-Nachhilfestunden in Physik und Chemie dienen.

In Richard Serras "Boomerang" trägt die Künstlerin Nancy Holt Kopfhörer, durch die sie ihre eigene Stimme zeitlich versetzt hört. Sie beschreibt die Konfusion, die sie miterlebt: Während sie zu sprechen versucht, kommt ihre eigene Stimme wie ein Bumerang zu ihr zurück und kreuzt sich mit ihrer Fähigkeit, einen Gedanken zu formulieren. Und schließlich beutet Charlemagne Palestine in "Running Outburst" die Sprunghaftigkeit der Handkamera als Markstein seiner räumlichen Anwesenheit aus. Dies wird durch die drunter- und drübergehende Qualität der Videos und durch die durch die Bewegung verursachte Modulation von Palestines Stimme noch unterstrichen.

Programm 9 bringt drei Beispiele aus der Mitte der Siebziger von Künstlern, die sich mit der TV-Industrie anlegen. Stephen Becks "Video Ecotopia", produziert mit dem Beck Direct Video Synthesizer, projiziert ein visionäres Bild davon, wie das Fernsehen dazu benutzt werden kann, um ein utopisches Video-Environment aufzubauen. Becks post-industrielle Landschaft drückt den Optimismus einer Vision aus, die auf der Idee eines "grünenden" Amerika aufbaut, wie sie damals im sozialen Denken verbreitet war.

Ant Farm, ein Architekten-Kollektiv der Westküste, begann in San Francisco Medienereignisse zu produzieren. "Media Burn" ist ein satirischer Blick auf das Fernsehen. In diesem weitläufig inszenierten Werk konstruierte die Gruppe eine Wand alter Fernsehgeräte, in die ein eigens mit Video-Equipment ausgerüsteter Cadillac gefahren wurde. Dieses Happening wurde von den lokalen TV-Stationen mitgeschnitten, was wiederum ein Teil von Ant Farms eigener Dokumentation auf Videoband wurde. 1977 schuf auch eine andere kalifornische Gruppe ihre erste dramatische Serie. TVTV wurden später für ihre erfolgreichen Video-Dokumentationen bekannt. "Birth of an Industry", gesendet auf KCET, Los Angeles, als ein Teil der von diesem Kanal ausgestrahlten "Supershow" Serie, ist ein kritisches Drama auf der Basis der Frühzeit des Fernsehens.

Programm 10 enthält zwei Werke, die die Performance- und Mixed-Media-Erfahrung von Künstlern dokumentieren. Beide beschäftigen sich spekulativ mit der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft. In "I Want to Live in the Country (And Other Romances)" stellt Joan Jonas Aufnahmen der Nova-Scotia-Landschaft Bildern aus ihrem New Yorker Studio gegenüber. In einem Kommentar erinnert sie sich an das Landleben, kät ihr Kunstschaffen wieder und die Perspektive, die Zeit und Entfernung erst schaffen. Der Kontrast der Lokalszenen und dessen, was sie darstellen — d.h., das Romantische gegen das geistige — befruchtet Jonas' ästhetische Vision und ihre Einstellung zu sich selbst. Stan VanDerBeeks "A Newsreel of Dreams (Part 2)" schafft eine Synthese des politischen und sozialen Lebens und privater Phantasien in einer von Skepsis gefärbten feierlichen Stimmung. Beide Produktionen dokumentieren, wie unterschiedlich sensible Charaktere auf ein soziales und kulturelles Klima reagieren.

Die Werke in Programm 11 beginnen, einige Veränderungen in der Videokunst zu Ende der siebziger Jahre zu enthüllen. Eine neue Generation trat an, ausgerüstet mit Geräten, die wesentlich besser waren als das, was den Pionieren zur Verfügung gestanden war. Am Ende des Jahrzehnts wurde Bill Viola einer der herausragendsten Künstler dieser Gruppe. In einer

Serie von Bändern erforschte er ein komplexes Set von kognitiven Anliegen, darunter die Perzeption des Klanges in "The Morning after the Night of Power". In "The Space between the Teeth" folgt Violas Ästhetik einer weniger reduzierenden und linearen Linie als in früheren Werken, auch weil er den Schnitt und andere Effekte dazu verwendet, seine Bilder mit mehr Detail zu füllen und subtile Veränderungen in ihrer Komposition zu kreieren. In "Four Sided Tape" fährt Peter Campus mit seinen schneidend scharfen Personenporträts fort, aber ohne die frühere Verwendung von Chroma-Key. In dem Maße, in dem die Videotechnologie sich weiter entwickelte und verfeinerte, suchte Campus nach einem einfacheren, direkteren "Performance"-Ansatz, der eine neue formale Strenge und einen subtilen Humor hervorbrachte. "Vito's Reef" von Howard Fried, einem führenden kalifornischen Performance-Künstler, ist eine komplexe Erforschung pädagogischer Aspekte und der Seher/Kamera-Beziehung. Neben einer Tafel stehend nimmt der Künstler die Rolle des Lehrers an und spricht in die Kamera und somit zum Zuseher. Sein angehäufter Monolog enttäuscht die Erwartung eines folgerichtigen Flusses von Information, wie der Seher sie vom Fernsehen her gewohnt ist.



Juan Downey: "Laughing Alligator" (1979), 29'

Die früheren, persönlichen Dokumentarfilme — dargestellt in Programm 10 — bauten auf den Erfahrungen der Künstler in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft auf. Je weiter sich die tragbaren Geräte entwickelten, je mehr Flexibilität sie erlaubten, umso mehr begannen die Künstler zu reisen und ungewohnte Situationen zu konfrontieren, die nach neuen Antworten verlangten. Dies wird dramatisch in Programm 12 dargestellt, besonders in Juan Downeys "Laughing Alligator", einem Film, der während eines längeren Besuches im Amazonasgebiet entstand. Das autobiographische Thema konzentriert sich auf die Konfrontation mit und das Verständnis für die Yanomani-Indianer, mit denen sich Downey und seine Familie anfreundeten und die das erste Mal eine Videokamera sahen.



Davidson Gigliotti: "After Montgolfier" (1979), 10'

Auch die beiden anderen Bänder auf Programm 12 handeln von Reisetemen, aber auf völlig andere Art. "After Montgolfier" von Davidson Gigliotti ist eine beschauliche Betrachtung der Landschaft von Minnesota aus dem Heißluftballon. Aus einer Serie von Künstlerproduktionen für das öffentliche Fernsehen stammend, erlaubt dieses lyrische Band dem Seher, die Landschaft aus einer neuen Perspektive zu erleben. Die Fähigkeit des Videos, neuartige Möglichkeiten zu eröffnen, wird in einer radikal anderen Weise von Shalom Gorwitz' "El Corandero" bewiesen, bei dem "schlichte" Kamerabilder, aufgenommen in Spanien, nachkoloriert und manipuliert werden, um neue Impressionen der Gegend hervorzurufen. In allen drei Werken dieses Programms haben die Künstler die soziale und physische Landschaft neu interpretiert, indem sie entweder die Originalaufnahmen oder einen konventionellen Standpunkt visuell verändert haben.



Fitzgerald & Sanborn: "Olympic Fragments" (1980), 10'

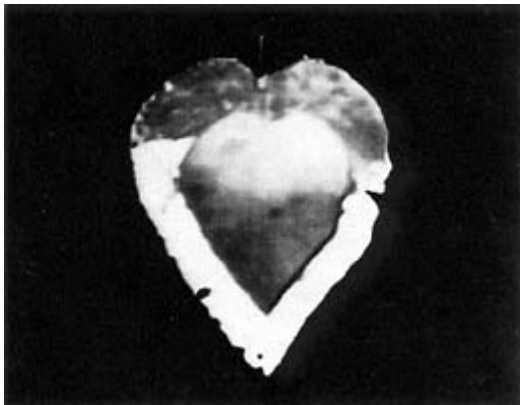


Bill Viola: "Chott-el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)" (1979), 28'

Wie Programm 13 darlegt, brachte das Ende des Jahrzehnts neue Entwicklungen in den Schnitt- und Bearbeitungsmöglichkeiten des Videos mit sich, die einen raschen und sauberen Schnitt und ein farbechtes, stabiles Signal ermöglichten. Als Teil des Kunstprogramms der Olympiade 1980 in Lake Placid wurden Videokünstler eingeladen, Bänder und Installationen zu produzieren. "Lake Placid SO" von Nam June Paik behandelt die Spiele in einer Kombination von älterem Paik-Material und Aufnahmen aus dem Olympiagelände. Das Ergebnis ist ein dahineilender Rundgang durch den Sport als Spektakel und als intensive Aktion. Ein anderes Band, "Olympic Fragments" von Kit Fitzgerald und John Sanborn, verwendet die Techniken der TV-Sportberichte, um Aktionen zu verlangsamen, zu stoppen und umzukehren. Die Effekte liefern einen lebhaften Eindruck der Schönheit des körperlichen Einsatzes im Sport. Das letzte Band in diesem Programm, Bill Violas "Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)" verwendet ein Teleobjektiv zur Verzerrung der Landschaftsperzeption des Betrachters und durchbricht dabei jede Illusion des Videoraumes und der Realität. Anstatt sich auf die Spezialeffekte zu verlassen, experimentierte Viola mit

der Bildschärfequalität, die sich mit der langen Brennweite und der Schärfentiefe des Teleobjektivs erzielen ließ.

Das Schlußprogramm Programm 14 kommt auf zwei Anliegen zurück, die die Ausstellung eröffneten und die in der Geschichte der Videokunst Kernpunkte geblieben sind: die Interpretation und Transformation des Fernsehens zum einen, die Produktion neuer Bilder mit der Technologie des Videos zum anderen. Dara Birnbaums "Wonder Woman" ist ein lebhaftes Destillat des Begleittextes zum Pop-TV-Standardbild Wonder Woman. Durch rasche Schnittfolgen nutzt Birnbaum die Strategie der Wiederholung zur Betonung bestimmter Momente der TV-Show und schließt mit deren sexistischem Disco-Titelsong. Durch die Isolierung dieser Segmente versucht sie, den impliziten Sexismus dieser populären kommerziellen Show zu enthüllen.



Barbara Buckner: "Hearts" (1979), 12'

Die letzten drei Videobänder verwenden sowohl grundlegende wie fortgeschrittene Techniken, um die Veränderung der Bildverarbeitungstechnik aufzuzeigen. In "Sunstone" verwendet Ed Emshwiler einen Computer zur Erzeugung einer komplexen dreidimensionalen Illusion; ein zweidimensionales Bild der Sonne wird in einen dreidimensionalen Würfel umgewandelt. Indem es sich der neuesten Ausrüstung und Technik bedient, nimmt dieses Video viel der Videoproduktion der achtziger Jahre vorweg. Im Gegensatz dazu verbindet Barbara Bruckners "Hearts" — eine minimalistische, aber lyrische Bearbeitung des Herzens — Abstraktes und Darstellerisches auf eine Art, die weniger andere populäre Kunststile widerspiegelt, als eine intensive persönliche Form poetischer Selbstdarstellung. Das abschließende Video, Woody Vasulkas "Artifacts", ist ein Katalog von Videotransformationen, entstanden aus der Verbindung des Computers mit der Videotechnologie. Sieben Jahre nach "Vocabulary" setzten die Vasulkas getrennt und gemeinsam — ihre Erforschung neuer visueller Ausdrucksmöglichkeiten fort.

Die hier beschriebenen Bänder dokumentieren in aller Kürze die ersten zwanzig Jahre der Geschichte der Videokunst. Es ist dies ein sich ständig weiterentwickelndes Medium, das sich durch die ästhetischen Werte der Künstler und den technologischen Fortschritt ständig verändert. Video ist auch ein noch immer nicht völlig erforschtes Arbeitsgebiet, jedenfalls aber eine Herausforderung an die kritische und historische Interpretation der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Video wird unsere Auffassung von der Welt um uns beeinflussen und letztlich auch, wie wir sie neu gestalten und erhalten.

New American Video Art: Die Biennale 1985

Wir sind kaum zu Rande gekommen mit den grundlegenden Veränderungen, die Film und Photographie in unserem Verständnis der Welt bewirkt haben. Die Möglichkeit, bewegte und stehende Bilder aufzuzeichnen, verschaffte uns Einblick in physische und biologische Veränderungen und formte ebenso unsere kulturelle Realität. Heute tritt eine Videokultur in alle Bereiche der Bilderzeugung, und Heimvideo ermöglicht die Aufnahme, Gestaltung und Manipulation für jedermann, und man denke nur an die Fortschritte in der computerunterstützten Schneidetechnik, an die Schaffung hoch- und höchstverfeinerter künstlicher Bilder und Ab-Bilder durch die Computergraphik. Es stimmt schon, die Auswirkungen der elektronischen Technologie darauf, wie wir Informationen erschaffen und verarbeiten, merken wir am ehesten daran, wie wir Film und Fernsehen produzieren und aufnehmen.

Und trotz all der umwerfenden Veränderungen, die im Fernsehen geschehen sind — die gestiegene Anzahl von Kabelkanälen, die größere Zahl von Produzenten und Informationsverteilern — im eigentlichen Programm hat sich kaum etwas verändert. Das Fernsehen — eher durch Demoskopie denn durch Qualität und Diversität definiert — hat es bestenfalls geschafft, uns mehr Sport, mehr Nachrichten, mehr Wetterberichte und mehr Filme zu liefern. Was sich aber sehr wohl verändert hat, ist die Beziehung des Sehers zum Fernsehgerät. Die Leistungsfähigkeit von Heimvideo-Aufzeichnungs- und -Wiedergabegeräten ermöglicht dem Seher eine bessere Kontrolle darüber, was und wann er sieht. Mit dem kleinformatischen Video-Equipment hat der Heimseher die Möglichkeit, ausgestrahlte Programme zum späteren Gebrauch aufzuzeichnen, Videobänder zu mieten oder zu kaufen, oder gar eigene Bänder zu produzieren.

Die fünfzehn Künstler in den acht Programmen der Biennale 1985 zeigen die Mannigfaltigkeit des Einkanal-Video-Bereiches auf. Diese Künstler verwenden das Video, um andere Kunstgattungen wie Tanz und Musik zu transformieren, und überdenken die traditionellen Genres erzählerischer oder darstellender Werke.

Tanz und Choreographie haben in der Geschichte der Videokunst schon immer eine bedeutende Rolle gespielt. Die Bewegung eines Tänzers durch einen Bühnenraum stellt eine einzigartige Herausforderung an einen Videokünstler dar, der versucht, die Tanzerfahrung in die zweidimensionalen kleinformatischen Eigenschaften des Videomonitors umzusetzen. "Parafango", von Charles Atlas mit Karole Armitage produziert, ist ein Video über die Erschaffung des Tanzes und die Produktion eines Videobandes. Atlas, der schon vorher mit Merce Cunningham und anderen Tänzern zusammengearbeitet hatte, hat hier ein fesselndes und engagiertes Werk über Kunst und Künstler geschaffen. "Damnation of Faust: Evocation" ist Dara Birnbaums Vision eines Spielplatzes, in dem Spiel und Bewegung der Kinder choreographiert werden. Das Ergebnis ist eine lyrische Kontemplation von Frieden und Unschuld inmitten einer urbanen Umgebung. (Auch Dara Birnbaums Installation zur Biennale 1985 basierte auf Material aus dem Einkanalvideo "Damnation of Faust".)

Die Sprache stellt die Basis für Peter Rose und Jessie Lewis' "The Pressures of the Text" und Gary Hills "Why Do Things Get in a Muddle (Come on Petunia)" dar. Peter Rose, der selbst Performance-Künstler ist, spielt die Rolle eines "Texterklärers" in dieser Satire, deren Titel aus Roland Barthes' "The Pleasure of the Text" stammt. Rose zieht humorvoll über Theorien und Hermeneutik her, wie sie in der heutigen Sprachwissenschaft und Philosophie gang und gäbe sind. Gary Hill hat Passagen aus "Through the Looking Glass" (von Lewis Carroll) und aus Gregory Batesons "Steps Towards an Ecology of Mind" vorgenommen und läßt seine Sprecher die Sätze rückwärts aufsagen. Dann wurde das Band so geschnitten, daß — obwohl man sie rückwärts sprechen hört — man glaubt, sie sprächen ganz normal, ein wenig seltsam

vielleicht. Durch diesen verwirrenden Effekt wird — in Kombination mit den Aktionen der Darsteller — der Unsinn Lewis Carrols subtil paraphrasiert.



Woody Vasulka: "The Commission" (1983), 45'

Woody Vasulka und Bill Viola haben eine ganz eigene Ästhetik in der innovativen Anwendung der Videotechnologie geschaffen. In Vasulkas "The Commission" wird die stürmische Beziehung zwischen Hector Berlioz und Niccolo Paganini in den amerikanischen Südwesten versetzt. Vasulka verwendet verschiedenartige Videoeffekte, um eine elaborierte Metapher für die beiden so kontrastierenden künstlerischen Temperamente zu schaffen. Bill Violas "Anthem" erforscht die Beziehung zwischen Bild und Ton, indem beide graphisch eingesetzt werden, um eine Vision des Individuums in einer hochtechnisierten Industrielandschaft zu erzeugen (wie Birnbaum war auch Viola bei der Biennale zusätzlich mit einer Installation vertreten).



Dan Reeves: "Sabda" (1984), 15'

Dan Reeves' "Sabda" und Ed Emshwillers "Skin Matrix" sind persönliche Videobänder, die das Ego des Künstlers durch verschiedene Versionen ausdrücken. In "Sabda" illustriert Reeves die Sprache der indischen Philosophie durch Bilder von Menschen und Landschaften. In "Skin Matrix" richtet Emshwiller die Kamera auf seinen eigenen Körper: die Haut wird zu einem Terrain, das elektronisch anderen Oberflächen und Umgebungen entgegengesetzt wird. Lyn Blumenthals zweiteilige "Social Studies" erforschen die Natur des Kulturspektakels in einer Gegenüberstellung kubanischer und amerikanischer Fernsehprogramme, in "Social Studies I: Horizontes" verwendet sie eine dramatische Serie, die die kubanische Solidarität betont, "Social Studies II: Academy" besteht aus Ausschnitten einer Oscar-Verleihung. In beiden Teilen versucht Blumenthal, die ideologischen Grundlagen kultureller Formen zweier verschiedener ökonomischer Systeme darzustellen. Bruce und Norman Yonemotos "Vault" das zwei Melodramen gegenüberstellt, die frappant an die "Seifenopern" erinnern, ist ein etwas scherzhafter Blick auf die Darstellung von Sexualität und Romanze im Fernsehen.



Robert Ashley: "Perfect Lives" (1983), 189'



Joan Jonas: "Double Lunar Dogs" (1984), 25'



Doug Hall: "Songs of the 80's" (1983), 17'

Karin Feingolds "The Double" kombiniert Material aus dem Fernsehen mit selbstaufgenommenen Bildern, um eine lebendige Arbeit über das Schauspiel der Gewalt im Fernsehen und in der Umwelt zu schaffen. Juan Downeys "Information Withheld" ist eine semiotische Studie über die Zeichen der Mode und der Politik in unserer Kultur. Downeys — bildmanipulierte — Mitschnitte aus Ägypten und New York stellen eine witzige Erforschung der signifikanzgebenden Elemente in Ost und West und ihrer gegenseitigen Beeinflussung dar. Doug Hall und Joan Jonas sind Performance-Künstler, deren Bänder immer die Theaterpräsenz in den Vordergrund schieben. Doug Halls "Songs of the 80's" ist ein visuell und auditiv grafisches Werk, das ein Gefühl der emblematischen, verführerischen Kraft des Videobildes mit sich führt. In den letzten zehn Jahren hat Joan Jonas ein Gesamtwerk geschaffen, das aus verschiedenen Quellen gespeist wird: aus ihrem eigenen Leben, aus Grimms Märchen, aus Nachrichtensendungen. In "Double Lunar Dogs" mischt sie dieses Material zu einer Science-fiction-Vision der Vorstellungskraft zusammen. Robert Ashleys

"Perfect Lives" ist eines der ambitioniertesten unabhängigen Unternehmen, die je für das Fernsehen geschaffen wurden: eine dreieinhalbstündige Videooper, die Ashleys komplexer Besetzungstechnik und seiner elliptischen Sprache visuellen Ausdruck gibt. Thema des Werkes sind die Erträge und Frustrationen Amerikas am Beispiel der Geschichte einer ländlichen Kleinstadt. Während "Perfect Lives" im Whitney Museum in voller Länge gezeigt wurde, wurde es für diese Ausstellung zusammengefaßt.

New American Video Art: Die Biennale 1987

Die Biennale 1987 umfaßte die Werke von 15 Film- und 13 Videokünstlern. Durch die Präsentation von etablierten gemeinsam mit aufstrebenden Künstlern demonstrierte die Ausstellung die Vitalität des unabhängigen Filmschaffens ebenso wie die des Videos. Die Ausstellung präsentierte das breite Spektrum der Stile, Formen und Genres, das die zeitgenössischen Medienkünste ausmacht.

Die Film- und Videoauswahl gibt einen Überblick der gemeinsamen Techniken und Strategien von Video- und Filmkünstlern. Diese umfassen: Die erzählerisch-narrativen Ansätze — ausgehend von einem Text, einer Story, einem Drehbuch und Schauspiel, die Dokumentaransätze Darstellung der sozialen Wirklichkeit durch aufgenommene Bilder, "Bildmacherei" — ein Avantgarde-Ansatz, der neue Formen zu finden versucht mit Hilfe abstrakter Bilder und Bildbearbeitungstechniken: und Animation — in Kombination aus handgezeichneten und Pixel-generierten Kurzfilmen in abstrakten wie darstellerischen Formen.

Abgesehen von diesen Formalanforderungen beschäftigt sich die Film- und Videoauswahl auch mit politischen Themen — besonders mit feministischen Anliegen — die für die Künstler immer mehr Bedeutung gewinnen.

Bill Violas "I Do Not Know It Is I Am Like" (1986) stellte eine Phänomenologie der Perzeption dar, in der der Künstler über die Art unserer Perzeption und unsere Antworten auf die Welt rund um uns — physische wie geistige Umwelt — meditiert. Das Auge des Künstlers wird zum Auge der Kamera und nimmt einen Katalog von Bildern und Gefühlen auf. Wir bewegen uns durch die fünf Teile dieses Videos vom Stilleben zu Bildern von Tieren in freier Natur, Landschaften bis hin zu indischen Feuerritualen. Violas "Auge" ist auch das Ego, das "Eigenste" des Künstlers, dessen Arbeit ein die Kulturen überspannender Einblick in andere Arten der Betrachtung und des Denkens ist.



Gary Hill: "URA ARU — the Backside exists" (1985-86), 28'

Die Beziehung der Sprache zum Bild ist das zentrale Anliegen vieler unabhängiger Videokünstler, darunter auch von Gary Hill. Sein Videoband "URA ARU (the backside exists)" (1985—86), das er während eines Studienaufenthaltes in Japan produziert hat, behandelt eine Auswahl von japanischen Worten als Palindrome, als Wörter, die von hinten

gelesen denselben Sinn ergeben wie von vorne. Mit der für das Band charakteristischen Knappheit von Bild und Action präsentiert das Video eine Serie visuell-verbaler Haikus; das gedruckte Wort in jeder Szene spiegelt gleichsam als Echo — das gesprochene Wort wider. Durch die Einbeziehung des Wortes in den Erzählbereich setzt Hill zwei Aspekte der Sprache — Ton und Bild — in eine dialektische Beziehung zueinander.

Eine Anzahl von Künstlern hat Bänder produziert, die das kommerzielle Fernsehen kritisieren und seine sozio-kulturelle Ideologie bloßlegen. Zwei neue Werke von Hans Breder — "My TV Dictionary: The Drill" und "My TV Dictionary: The Helicopter" (1986) erforschen die Beziehung des Heimsehers zum kommerziellen Fernsehen. Um diese Werke zu produzieren (die Teil einer längeren Serie sind), nahm Breder Aufnahmen aus kommerziellen Programmen und schnitt sie zu einer Collage, die ihren gewalttätigen und sexistischen Hintergrund darlegt.



Sherry Millner: "Scenes from the Micro War" (1986), 24'

Sherry Millners "Scenes from the Micro War" (1985) ist eine satirische Erzählung über eine Atomfamilie, die unsere Phantasien "ramboistischer" Überlebender vorexerziert. Millner nimmt Bilder von Macht und Gewalt aus Fernsehen und Printmedien und verwendet sie zu einem Kommentar über die Sprache und Ausdrucksweise des Militarismus.

Martha Roslers "If It's Too Bad to Be True, It Could Be DISINFORMATION" (1985) unterbricht Mitschnitte aus TV-Nachrichtensendungen durch elektronische generierte Interferenzen und blockiert so den "Informationsfluß". Diese Technik erschafft eine Art Metapher: Im Versuch, den Einfluß der Massenmedien zu dramatisieren, bietet Rosler eine wörtliche Interpretation des Begriffes "Des-Information", welcher — nach ihrer Ansicht — die objektive Reportage im Nachrichtenstudio verschleiert.

Joan Bradermans "Joan Does Dynasty" verwendet Video-Key-Techniken, um die Künstlerin direkt in das Bild des Serien-Melodrams "Dynasty" einzubauen. Bradermans laufender Kommentar und ihre Unterbrechnung der Spielhandlung der Serie stellen eine witzige und entlarvende Kritik dieses Programms dar. Indem sie in den Text eingreift, stellt sie "Dynasty" — und damit das gesamte kommerzielle Fernsehen — als ein Mittel der Kommerzialisierung eines Lebensstils bloß. Sie betont vor allem die "versuchte Interpretation" der Frauen durch wiederholte Assoziation mit Objekten, Kleidern und Sex.



Steve Fagin: "The Amazing Voyage of Gustave Flaubert and Raymond Roussel" (1986), 74'

Videokünstler haben sich eine Menge von Texten und Bildern zu eigen gemacht, um darzulegen, wie sich eine Kultur in Geschichte und Mythen selbst darstellt. In "The Amazing Voyage of Gustave Flaubert and Raymond Roussel" (1986) verwebt Steve Fagin recht mutig Texte von Flaubert und Roussel mit Bildern von Marcel Duchamp. In Kombination mit Performance und Dialogen werden diese angeeigneten Worte und Bilder spielerisch zu einer Wiederauferstehung des prä-modernen und modernen Textes als eine Art "visueller Maschine", um Michel Foucaults Ausdruck für Roussels surrealistische Texte anzuwenden.

Die Inbesitznahme klassischer Mythen ist die Basis von Bruce und Norman Yonemotos "Kappa" (1986). Kappa ist eine mythologische japanische Figur, die junge Mädchen verfolgt und Teil einer Gesellschaft werden möchte, die ihn aber ausschließt. Anarchisch und archaisch, ist Kappa in Japan noch immer eine populäre Sage, und wurde sogar als Werbeobjekt für einen weitverbreiteten Soft Drink eingesetzt. Die Yonemotos, die großes Interesse an den Fetischierungstendenzen innerhalb der verschiedenen Kulturen haben, nehmen den Kappa (gespielt von Mike Kelley), um sich über die Werte des Gegenwartslebens satirisch auszulassen.

Dan Grahams "Rock My Religion" (1986) verfolgt die Geschichte des Rock 'n' Roll und seine Verbindung mit der amerikanischen Religionskultur. Durch Bilder und den erklärenden Text verbindet Graham den messianischen — und häufig ekstatischen — Eindruck des Rock 'n' Roll auf junge Menschen mit dem der religiösen Gruppen und Sekten von den Shakern zu den Südlischen Baptisten.



Skip Sweeney: "My Mother Married Wilbur Stump" (1985), 28'



Juan Downey: "J. S. Bach" (1986), 74'

Der persönliche Dokumentarfilm spielt eine wichtige Rolle in der Geschichte des unabhängigen Videos. Einer der führenden Künstler auf diesem Gebiet, Skip Sweeney, hat "My Mother Married Wilbur Stump" (1985) gedreht, ein außergewöhnliches Porträt seiner Mutter und ihres zweiten Ehemannes. Durch Aufnahmen von zu Hause und durch Interviews baut Sweeney wunderbar witzige Porträts und erforscht gleichzeitig das Beziehungsgefüge innerhalb der Familie. Vergleichbar mit seinem früheren Werk "My Father Sold Studebakers" ist dieses Band ein herausragendes Beispiel des Video Verité, bei dem der Künstler die Kamera einsetzt, um mit dem Objekt seines Interesses in Interaktion zu treten. "J. S. Bach" (1986), ein Dokumentarfilm aus einer Serie von Juan Downey, beginnt seine persönliche Reflexion mit dem Tod von Downeys Mutter. Wenn das Band auch die Musik und die Person J. S. Bachs berührt, so ist es dennoch kaum ein Porträt des Künstlers im herkömmlichen Sinn, sondern vielmehr eine Studie über die Semiotik von Kultur und Gesellschaft.

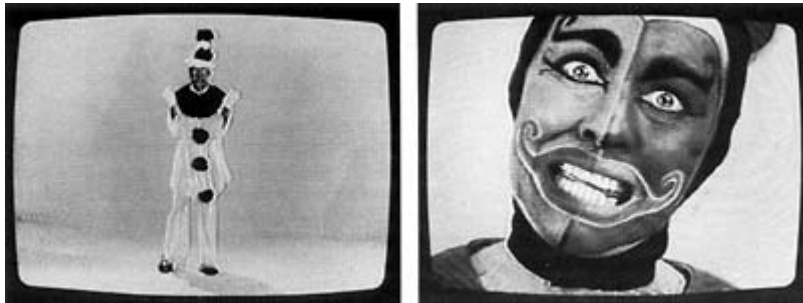
Die Sondertechniken des Video-Image Processing haben immer eine bedeutende Rolle in der Videokunst gespielt. Unabhängige Videokünstler benützen jenes Instrumentarium an Technik, das für kommerzielle Zwecke geschaffen wurde, aber — anders als die kommerziellen TV-Anwender — setzen sie sie nicht für "special effects" ein, sondern eher zur Schaffung eines Vokabulars für neue visuelle Ausdrucksweisen. Mehrere Videobänder dieses Programmes belegen diesen Trend mit Beispielen.

Matthew Schlangers "Lumpy Banger" (1986) und "Before The Flood" (1985) folgen nicht der rigiden digitalen Symmetrie vieler image-processed Filme. Beide Filme schaffen vielmehr eine Symbiose der Textur — durch die Kombination von Idiomen aus den Printmedien und den visuellen Künsten — die ihrerseits in Bewegung und Qualität alles ist, was Video auszeichnet. Peer Bodes "Blind Field?" (1985) und "Animal Migrations" (1985) umfassen gefundenes Filmmaterial, abstrakte Bilder, Musik und Text und erweitern die Reichweite des Image processing. Bodes Stil zeichnet einen erfrischend neuen Kurs in der Beziehung von Klang und Text zum Bild. In seinen Werken unterstützen und verstärken Klang und Text die Bedeutung des Bildes anstatt sie nur zu illustrieren. Als Führungsgestalt des Video-Image Processing hat auch Shalom Gorewitz sich in seinem Werk auf die Beziehung zwischen Sprache und Bild konzentriert. Im Videoband "Run" (1985) verwendet er eingefärbte, ständig veränderte Bilder — abstrakte wie darstellende — um seine Arbeit vorwärts zu tragen.

Die Biennale 1987 war das fünfte Jahr, in dem Film und Video in der Ausstellung gleichzeitig vertreten waren. In dieser Zeit hat sich die Medienlandschaft komplett verändert durch die Änderungen im ökonomischen Bereich wie in der Technologie der Produktion, Verteilung und Ausstellung. Die ausgestellten Werke zeigen, daß die heutigen Medienkünstler in vorderster Front stehen, wo es um technologische Weiterentwicklungen geht, und gleichzeitig

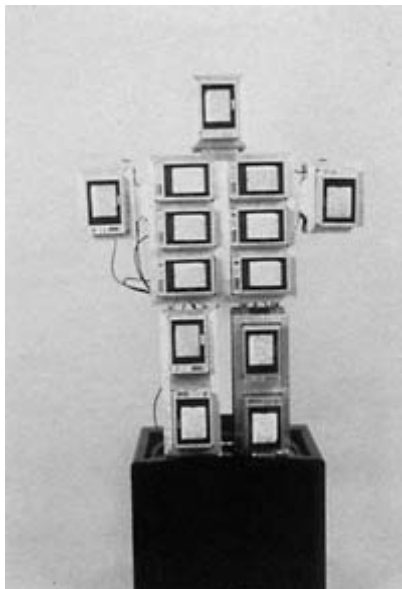
stark in den ästhetischen und ideologischen Anliegen engagiert sind, die den Künstlern — egal in welchem Medium sie arbeiten — gegenüberstehen.

New American Video Art: Erweiterte Formen



Bruce Nauman: "Clown Torture (I'm Sorry and No, No, No, No)", 1987. Kollektion Leo Castelli Gallery, New York.

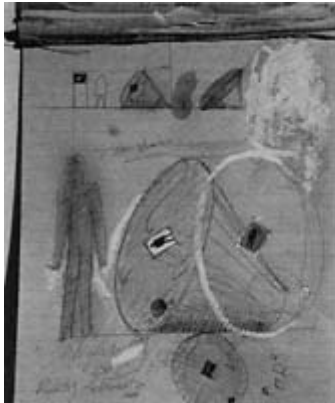
Die Werke von Bruce Naumann, Nam June Paik und Buky Schwartz, die bei "Video Art: Expanded Forms" zu sehen sind, stellen als Installation eine erweiterte Form der Videokunst dar. Sie erforschen all das Ausdruckspotential, das innerhalb der Eigenschaften des Mediums angelegt ist. Darüber hinaus reflektieren sie die Darstellung des Körpers innerhalb des Mediums als ästhetischem Text. Bruce Nauman (der mit "Lip Sync" (1969) auch im anderen Teil der Dokumentation vertreten ist) hat in seinen Videoarbeiten der frühen siebziger Jahre die Kamera auf sich selbst gerichtet und seinen Körper durch verschiedene Techniken wie Wiederholungen als "Text" behandelt. In "Clown Torture (No, No, No, No)" (1987), das Naumans Rückkehr zum Video repräsentiert, wird das wiederholte Bild eines Clowns, der "nein, nein, nein, nein!" ruft, zu einem psychologischen Porträt, das stark an Naumans frühere Konfrontation mit der Dynamik der Frage, wie wir uns selbst durch unsere Gesten erfassen, erinnert.



Nam June Paik: "Baby", 1987. Privatsammlung in Belgien.

Nam June Paik, die Pioniergestalt der Geschichte der Videokunst, kommt ebenfalls in seinem "Family of Robot" auf Anliegen seiner früheren Arbeiten zurück. "Baby" (1987) erinnert an Paiks "Robot K-456" (1964), einen ferngesteuerten Roboter, den Paik für seine Performances in den sechziger Jahren einsetzte. In diesen Arbeiten verwendet Paik den menschlichen

Körper und die Familie als Metapher, um die Gegenwartstechnologie zu steuern und zu humanisieren.



Buky Schwartz: Zeichnung und Modell für "Forfera", 1988

Das dritte Werk der Ausstellung ist "Forfera" von Buky Schwartz. Schwartz' Installationen sind durch ihre Erforschung der Regelkreiseigenschaften des Mediums selbst charakterisiert. Die Position der Videokamera und die Beziehung des Betrachters zum Raum, der von der Kamera erfaßt wird, wird vom Künstler durch die Bewegung der sich drehenden Scheibe eingefangen. Hier werden die Standpunkte des Betrachters wie der Kamera durch die Bewegung der Skulptur im Raum bestimmt.

Insgesamt gesehen, beschreiben diese Werke sehr verschiedene ästhetische Strategien zur Anwendung einer neuen Technologie auf die Vorstellung und bildliche Darstellung des Körpers und des Ichs, sowohl als Humanstudien wie als Perzeptionsforschung, und sie beweisen Einsichten in die Psyche und Psychologie des menschlichen Körpers und Geistes.