



VOR-FILM

Europäischer Studienfilm-
wettbewerb

Kino für Kinder

Junger Film zwischen 1910 und 1980

Musikfilme – open air

Europäische Videotheken

als Vorprogramm

eines Münchner Filmfestes

VIDEO

Video Europäische Videotheken

Amsterdam, MonteVideo und De Appel
Antwerpen, ICC
Berlin, Studiogalerie Mike Steiner
Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna
München, Städtische Galerie im
Lenbachhaus
Paris, Centre Georges Pompidou

Städtische Galerie im
Lenbachhaus - München
20. Oktober bis
1. November 1981

Eine Veranstaltung des Kulturreferats
der Landeshauptstadt München und der
Städtischen Galerie im Lenbachhaus
im Rahmen von „Vor-Film“

© Kulturreferat der Landeshauptstadt
München, die Videotheken und die
Künstler, 1981

Herausgeber: Kulturreferat der
Landeshauptstadt München

Katalog: Helmut Friedel
Übersetzungen: Elmar Zorn
Fotos: Roland Fischer und
Helmut Friedel
Umschlagentwurf: E. und L. Junger

Gesamtherstellung:
Lipp GmbH · Graphische Betriebe
München

Wenn zu Beginn der Neunziger Jahre der Versuch unternommen wird, der Filmstadt München neue Präsentationsformen bei der Programmgestaltung künftiger Film- und Kinofeste zu erschließen, wofür der Veranstaltungsrahmen „Vor-Film“ sich als ein erster Schritt versteht, dann ist außer dem historischen Medium Film und seiner verfestigten Produktionsweisen ebenso das elektronische Medium Video mit seinen neuen Produktionsbedingungen von Anfang an zu bedenken.

Zur Positionsbeschreibung des Ortes, an dem sich gegenwärtig Videokunst — neben, gegen, mit der Filmkunst — angesiedelt hält und der Frage, welche Rolle sie bisher innehatte und zukünftig spielen kann bzw. nicht kann, haben wir sechs europäische Videozentren eingeladen, sich vorzustellen. Die Wahl fiel auf solche Institutionen, deren bisheriges Programm, Organisationsform und Zielsetzung Aufschlüsse über den Entwicklungsstand der Videokunst in Europa zu geben versprach. Es erschien sinnvoll, bei drei unterschiedlichen Typen von Videotheken jeweils zwei Modelle aufzuzeigen: das Pariser Centre Pompidou und die Münchner Städtische Galerie im Lenbachhaus als Kunstmuseen, die Sala Polivalente des Palazzo dei Diamanti in Ferrara und des ICC in Antwerpen als städtisch bzw. staatlich betriebenen Mehrzweck-Veranstaltungszentren, die Stiftung de Appel mit Montevideo in Amsterdam sowie die Galerie Mike Steiner in Berlin als ursprünglich Privatinitiativen mit oder ohne inzwischen erfolgtem öffentlichen Auftrag.

Der Aufforderung zur Selbstdarstellung dieser sechs Institute mit ihrem Programm im Lenbachhaus und durch ihre jeweiligen Leiter während eines Symposiums ging die Aufforderung an 14 Münchner Videokünstler zu Installatio-

nen und Performances in den (städtisch betriebenen) Künstlerwerkstätten Lothringerstraße 13 einher (vgl. den separat erscheinenden Katalog dazu). Eine solch lokal wie überregional konzentrierte Einkreisung des Themas Videokunst, wie sie in München noch nicht zu sehen ist, erscheint uns angebracht in einer Stadt, die sich mit einem Pilotprojekt anschickt Kabelfernsehen einzuführen.

Elmar Zorn
Kulturreferat der
Landeshauptstadt München
Kunstabteilung

Fernsehen und Künstler-Video

Fernsehen ist zweifellos das Kommunikationsmittel unserer Zeit. Längst hat es die geschriebene Mitteilung, aber auch den bildlosen Funk verdrängt. Allenthalben sieht man Videokameras und Kontrollmonitoren im Einsatz. Trotz dieser ungeheuren Verbreitung von Bildschirmen sind sie jedoch kaum zum Medium der eigenen Mitteilung des Publikums geworden. Dessen Rolle ist bislang von den „Sendern“ stets als eine passive gesehen worden. Deshalb wundert es auch kaum, daß die Auseinandersetzung der Künstler — es sind dies in erster Linie bildende Künstler — mit dem Medium Fernsehen dem Zuschauer, der allabendlich für mehrere Stunden die Programme konsumiert, unbekannt blieben. Es gibt sicherlich eine Vielzahl von Gründen für dieses Ausblenden des Künstler-Videos aus dem üblichen Programmspektrum. Ein bedeutender Grund ist darin zu sehen, daß Fernsehen in der Regel nicht die medien-spezifischen Möglichkeiten kennt, sondern mehr als „bebildeter Radio“ arbeitet, wenn nicht gerade Spielfilme gezeigt werden. Diese Gewohnheit läßt es als undenkbar erscheinen, Bilder ohne Ton zu senden (über eine größere Zeitspanne als 2 Minuten), Standaufnahmen ohne Schnitt über mehr als eine Minute, aber auch sehr rasche Schnittfolgen passen nicht in die Sehgewohnheiten. Auf diesen Gebieten haben sich Künstler mit Video befaßt und Lösungen gefunden, die neue Einsichten und Erkenntnisse erlauben. Ferner war es sicherlich die faszinierende Möglichkeit, die Video bietet, das Ergebnis der Aufnahme gleichzeitig mit der Aufnahme zu sehen, die in erster Linie zur Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper führte. Dabei wird die Fläche des Bildschirms zur kontrollierbaren Fläche des künstlerischen Bildes. So können elektronisch gespeicherte Bil-

der entstehen, die in einem Zeitverlauf reproduzierbar sind, wobei sich dieser Zeitverlauf vom Rhythmus des Films deutlich unterscheidet. In den vergangenen 15 Jahren haben sich zahlreiche Künstler nicht nur in Nordamerika, sondern auch in ganz Europa mit Video als künstlerischem Mittel auseinandergesetzt. Aufgrund der bisherigen technischen Möglichkeiten kann Video-Kunst nur einem kleineren Publikum vorgeführt werden. Es fehlt dem Bildschirm das Ausmaß zu einer wirksamen Monumentalität, mit der für diese neue Bildform gewonnen werden könnte. So bleibt im wesentlichen für die Video-Künstler das Museum und der Galerie als Platz, um mit den Arbeiten ans Publikum zu treten, sich einer Kritik zu stellen. In der Video-Schau in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus wurde der Versuch unternommen Video-Kunst neben den zeitgenössischen Werken der Malerei und Bildnerlei zu zeigen, um vorhandene Bezüge und Parallelen spüren und erkennen zu lassen, aber auch um die fundamentalen Unterschiede des neuen Mediums gegenüber den traditionellen Kunstgattungen zu demonstrieren. Bei diesen Vergleichen stößt man auf deutliche Definitionsschwierigkeiten: Ist Video eine neue Form von Gemälde? Kann es ohne die Maschine, den Kasten, gesehen werden oder entsteht dadurch nicht eine neue Form von Skulptur? Ist nicht im Video auch eine räumlich-zeitliche Dimension und damit etwas Architektur-spezifisches? Fragen auf die sich wohl erst im allmählichen Umgang mit dem Medium klarere Antworten abzeichnen können. Die Präsentation im Lenbachhaus bietet dazu in Vielfalt und Reichhaltigkeit eine gute Gelegenheit.

Helmut Friedel
Städtische Galerie im Lenbachhaus

Amsterdam MonteVideo

Monte Video wurde von René Coelho als damaligen Fernsehregisseur und -produzent im Jahre 1978 gegründet. Am Anfang war Monte Video Galerie sowie Verleih- und Dokumentationszentrum für Videokunst, verantwortet von dem Video-Kunstpionier Livinus, der 1979 starb. Sowohl Coelho als auch Livinus sahen ihre Aufgabe darin, die Künstler zum Gebrauch visueller Medien zu ermuntern und der „visuellen Umweltverschmutzung“ Einhalt zu gebieten. 1980 wurde Monte Video in eine Stiftung umgewandelt mit einem kleinen Studio und technischen Geräten für Arbeiten nach Erstellung der Produktion. Gleichzeitig dehnte sich das Arbeitsgebiet aus, so daß Künstler, die mit anderen Telekommunikationsmedien und -computer arbeiteten, sich in diesem Kontext ansiedeln konnten. René Coelho, der Video und Film an der Akademie der Schönen Künste in Enschede (A.K.I.) lehrt, band eine Gruppe von 30 jungen Künstlern an die Stiftung und versuchte, von der Regierung finanzielle Unterstützung zu erhalten. Wegen der allgemeinen ökonomischen Lage war dieser Versuch jedoch noch nicht erfolgreich. Der Schenkung einer großen Firma für elektronische Ausrüstungen ist es zu verdanken, daß die verletzte Konstruktion der Stiftung überlebte. Die Verleihmöglichkeiten und das Interesse der Kunstkritiker und Museen entwickelten sich so langsam, daß Monte Video sich bei seiner Arbeit auf die Produktion konzentrierte. Erfolgreich war man bei der Eröffnung von professionellen Video-Fernseh-Arbeitsmöglichkeiten für Künstler die nach neuen Formen suchen. Es ist noch ungewiß, ob ein Künstlerkollektiv wie Monte Video, das nunmehr seit 4 Jahren als Experiment besteht, ohne finanzielle Hilfe der Regierung fort-dauern kann.

MonteVideo was founded in January 1978 by René Coelho until that time working as a television director/producer. Originally MonteVideo was set up as a gallery and adistribution- and documentationcentre for video art. Inspirer to this was the video art pioneer Livinus who died in 1979. Both Coelho and Livinus were dedicated to the stimulation of the use of the visual media by artists and to stop the „visual pollution“. In 1980 Monte Video became a foundation with a small studio and postproduction facilities. At the same time the working field expanded so that artists working with other telecommunication media and computers could find their place in the context. René Coelho who is teaching video and film at the Enschede Academy of Fine Arts, A.K.I., gathered a group of about 30 young artists around the foundation and tried to get some financial assistance from the government. Due to the economical cutbacks this has not yet been successful but a donation from a big factory of electronical equipment helped to survive in this vulnerable set up. The distribution possibilities, the interest of art critics and museums, are growing very slowly, so the emphasis of the work being done in MonteVideo lies on the production. Another success has been the opening up of some professional video and television facilities for experimenting artists. Still it is uncertain if the existence of an artist collective like MonteVideo, now experimenting for four years, can be prolonged without financial support from the government.

René Coelho

Amsterdam — MonteVideo

ILFORD

FP4



4A



5

5A



6

6A



7

7A

Livinus, Moirée, 1970

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



00:02:40:19



10

10A



11

11A



12

12A

Livinus, 50 out of 2, 1978

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



14

14A



15

15A



16

16A



17

17A

Jeep van de Bundt, Lily in Videoland, 1980

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD



19

19A



20

20A



21

21A



22

22A

Henk Heideveld, Meeting table, 1978

Amsterdam — MonteVideo

ILFORD

FP4

SAFETY



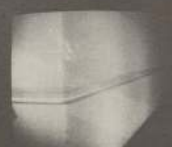
24

24A



25

25A



26

26A



27

27A

Henk Heideveld, Lining a square, 1978

FP4

ILFORD

FP4



29

29A



30

30A



31

31A



32

32A

Henk Heideveld, Lines, 1980

LW

ILFORD

FP4

II



34

34A



35

35A



36

36A



37

37A

Henk Heideveld, Enjoy or suffer, 1980

ILFORD

FP4

SAFETY



18

18A



19

19A



20

20A

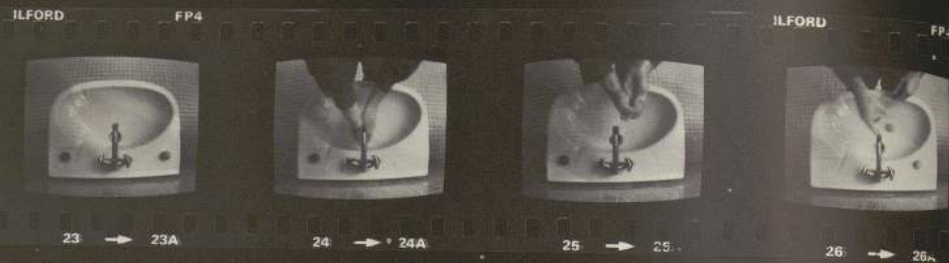


21

21A

Henk Heideveld, Making Visible I, 1980

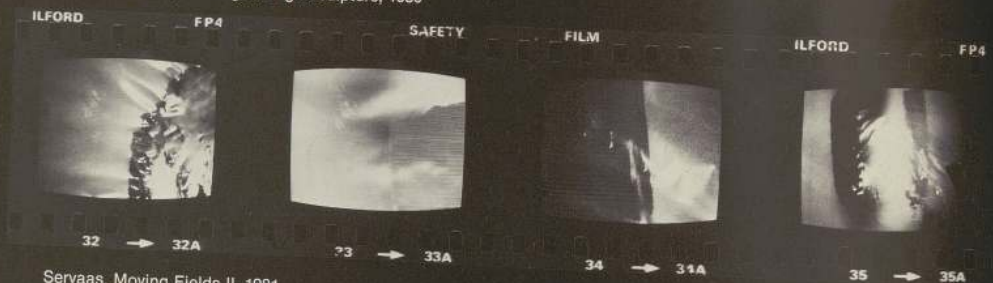
Amsterdam — MonteVideo



Henk Heideveld, Making Visible II, 1980



Henk Heideveld, Walking through sculpture, 1980



Servaas, Moving Fields II, 1981

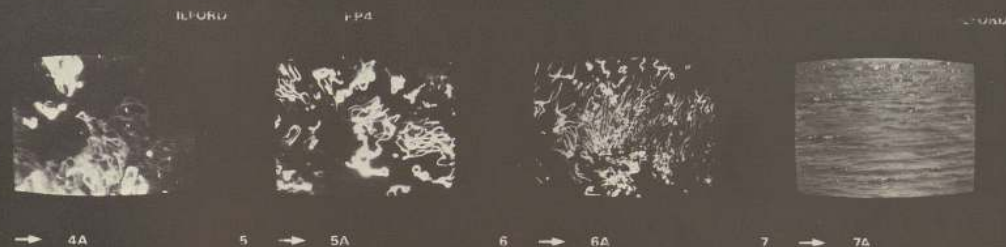


Servaas, BBC News, 1981

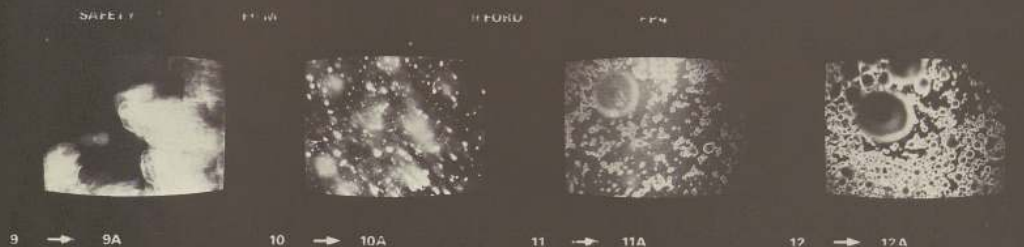
Amsterdam — MonteVideo



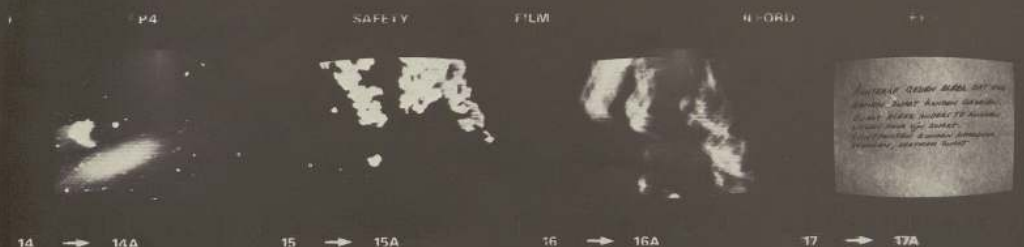
Servaas, News Resonance, 1981



Servaas, Non Directional, 1981



Servaas, 4 Poems, 1981



Servaas, Writing, 1981

Amsterdam — MonteVideo



Floris Kolvenbach, Solar System, 1978



Tom Klinkowstein, Bartlett/Klinkowstein/Tambellini: Three artists, 1980



René Coelho, Work, 1975



Han Bieman, Nothing, 1979

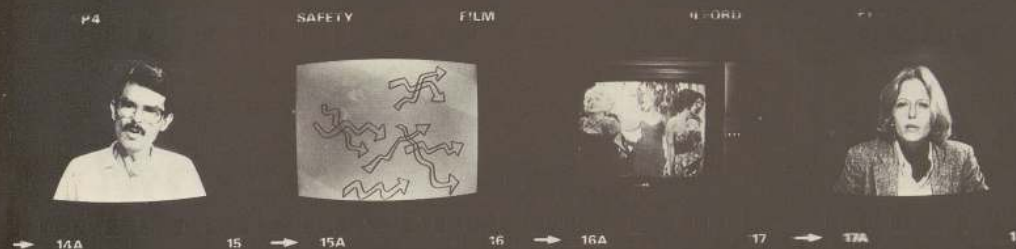
Amsterdam — MonteVideo



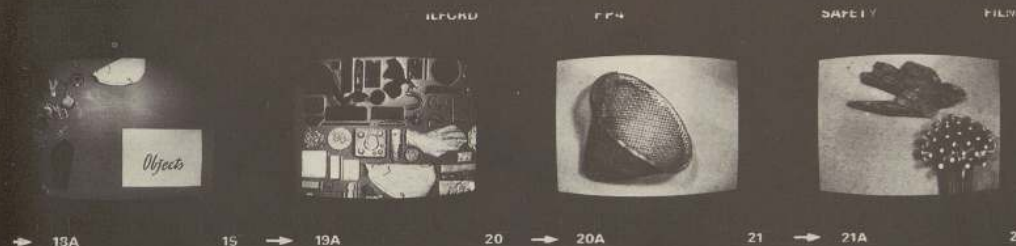
Han Bieman, Untitled I, 1981



Han Bieman, Untitled II, 1981



Ulises Carrion, Gossip, scandal and good manners, 1981



Pim van Pagée, Objects, 1980

Amsterdam — MonteVideo

FP4

ILFORD

FP4



23A

24

24A

25

25A

26

26A

27

Bert Schutter, Producing Lines, 1978

ILFORD

FP4

ILFORD



28A

29

29A

30

30A

31

31A

Bert Schutter, Related Forms, 1980

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



33A

34

34A

35

35A

36

36A

37

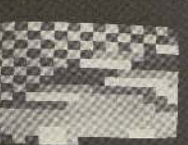
Bert Schutter, Still Life/Still alived, 1981

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



3

3A

4

4A

5

5A

6

6A

Floris Kolvenbach, Color Music, 1980

Amsterdam — De Appel

Die Stiftung De Appel wurde im April 1975 gegründet. Das Ziel von De Appel in den frühen Stadien, nämlich neue Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst herauszustellen, verlangte Flexibilität. In den letzten sechs Jahren wurde insbesondere der Verbreitung neuer Ausdrucksformen (Performance, Installationen etc.) und Techniken (audiovisuelle Medien) Beachtung geschenkt. Dabei konzentrierte man sich immer mehr auf solche Projekte, die aufgrund ihres grundsätzlichen Charakters Wichtigkeit erlangten.

In der neuen Programmatik widmete De Appel sich solchen Projekten, die von der Öffentlichkeit nicht mehr unmittelbar mitverfolgt werden können. In einigen Fällen kann es sein, daß ein vorbereitetes Publikum zum Bestandteil eines Projektes wird, während Zufallsbeobachter den Ablauf stören würden. Oder die eigene Erfahrung des Künstlers ist das einzige Versuchsfeld bei der Entscheidung über die Plazierung eines Projektes. Zuschauer können auf die Erfahrung und die höchstmögliche Konzentration des Künstlers einschränkend wirken. Eine andere Herstellungsmöglichkeit ist die nur zufällige Anwesenheit von Zuschauern: beispielsweise wenn der geplante Zeitraum auf eine Anzahl von Aktionen ausgedehnt wird und das aktuelle Geschehen dabei spontan verläuft.

Um die Öffentlichkeit nicht von der Information abzuschneiden, wird zusammen mit dem Künstler eine angemessene „Übertragungsform“ als einem integralen Teil des entstehenden Werks gesucht. Zu diesem Zweck wurden alle vorhandenen Medien eingesetzt: Rundfunk, Fernsehen, Film, Telex, Telefon, Drucksachen wie Zeitungen, Zeitschriften, Plakate und Flugblätter. Wegen der womöglichen Notwendigkeit große Entfernungen zu überbrücken, können diese „Übertragun-

gen“ Methoden erforderlich machen, wie sie in der Kunst bislang kaum üblich waren.

In der neuen Zielsetzung wird die intermediale Funktion von De Appel stärker zum Ausdruck kommen. Dabei werden die Publikationen von De Appel von größter Wichtigkeit sein für das Mitverfolgen der Projekte.

Zum Verhältnis zwischen Künstlern und Fernsehen hat De Appel in seiner Publikation zum Projekt „Somos libres!“ folgendes festgestellt:

„Viele Künstler, insbesondere Videokünstler, sind an den massenkommunikativen Aspekten des Fernsehens sehr interessiert. Bislang sind die Türen der Fernsehanstalten Produktionen von Videokünstlern bis auf wenige Ausnahmen verschlossen geblieben.

Videokünstler und Programm Direktoren des Fernsehens standen bis heute kaum oder gar nicht in Verbindung miteinander. Daraus folgt, daß es wenig Gelegenheit zur gegenseitigen Inspiration gab. Fernsehanstalten stellen weder ihre Studios noch ihre Technik Videokünstlern für Experimente zur Verfügung.

De Appel ist bemüht diese Situation zu ändern, indem das Fernsehen zur Zusammenarbeit mit Künstlern herausgefordert wird. Üblicherweise werden Produktionen von Videokünstlern wegen zu geringer technischer Qualität abgelehnt. Aufgrund dessen setzt De Appel die Videokünstler in die Lage ihre Produktionen mit professioneller Ausstattung zu realisieren.

In der kritischen Haltung des Fernsehens gegenüber Videokunst spielen die Einschaltquoten eine zentrale Rolle, da Künstler dazu neigen — sowohl thematisch als auch visuell — die vorhandenen Sehgewohnheiten der Zuschauer ändern zu wollen. De Appel unternimmt äusserste Anstrengungen um sowohl die

nationalen als auch internationalen Fernsehkanal auf die Videoproduktionen von Künstlern hinzuweisen, mit dem schließlichen Ziel sie einem breiten Publikum zu vermitteln.

Foundation De Appel was established in April 1975.

The goal of de Appel in the early stages, that of highlighting new tendencies in contemporary art, called for a flexible policy.

In the last six years, considerable attention has been given to the siting of new forms of expression (performance, installations etc.) and techniques (audio-visual means). Attention has gradually been focused on projects stressing the importance of the idea itself.

In the new program De Appel is taking on projects which the public can no longer directly observe. In some cases it can happen that a select audience is an element in the project, while random observers could disturb its procedure. Or, the artist's own experience can be the sole consideration in selecting the project's location. Observers place limitations on the experience and on optimal concentration by the artist. Another variation is the presence of observers by coincidence only: for example when the time span for a number of transactions is extended over a longer period while the actual occurrence is left to spontaneity.

In order to keep the public informed, an adequate 'transmissionform' as an extension of the work will be sought in cooperation with the artist.

All varieties of media will be drawn upon for this purpose: radio, tv, film, telex, telephone, printed matter such as newspapers, magazines, posters and folders. Due to occasional necessity of covering great distances, this 'transmissions' may call for methods seldom used in the arts up to now.

In the new program, greater emphasis will be given to the intermediary function of De Appel. The publications of De Ap-

pel are of utmost importance for following the projects.

De Appel defines the relation between artists and television as follows: Many artists, especially video-artists, are very interested in the mass-communication aspects of television. Up to now the doors of the TV broadcasting stations have, with few exceptions, been showing 'closed' sign to productions by video-artists.

Video-artists and TV program-makers so far have had little or no communication. Consequently there has been hardly any occasion for reciprocal inspiration. TV networks put neither their studios nor their equipment at the disposal of video-artists for experimental use.

De Appel endeavours to alter this situation by challenging TV to collaborate with artists. Productions by vide-artists are generally rejected by Television due to low technical quality. For this reason De Appel enables video-artists to make their productions in professional surroundings.

In the critical attitude of TV towards videoart the prospective ratings play a central role. For, both thematically as well as visually, artists have a tendency to alter the habitual perceptive patterns of the audience. De Appel is doing its utmost to draw the attention of both national and international TV networks to the video-productions of artists; the final objective of this effort being to make them available to a broader audience.

Wies Smals

Amsterdam — De Appel

FILM

ILFORD

FP4



4 → 4A



5 → 5A



6 → 6A



7 → 7A

General Idea — Test tube

GRG

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



8 → 8A



9 → 9A



10 → 10A



11 → 11A

General Idea — Test tube

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM



13 → 13A



14 → 14A



15 → 15A



16 → 16A

Somos Libres!?

FORU

FP4

ILFORD

FP4



17 → 17A



18 → 18A



19 → 19A



20 → 20A

Somos Libres!?

Antwerpen — ICC

Das I.C.C., zu deutsch Internationales Kulturzentrum, gehört dem flämischen Kultusministerium an und begann 1970 mit dem Ziel der Öffentlichkeit alle Aspekte zeitgenössischer Kunst zu präsentieren, sowohl auf nationaler als auch internationaler Ebene.

Zu diesem Zweck wurden Ausstellungen, Performances, Video- und Filmaufführungen, Konzerte etc. veranstaltet.

1973 wurde mit dem Ausbau eines Videostudios im ICC begonnen. Video diente vielen Zwecken. Es konnten Künstler das vorhandene Material frei für ihre eigene künstlerische Arbeit benutzen. Von fast allen Performances, die im ICC stattfanden sowie einigen Aktionen außerhalb wurden Aufzeichnungen gemacht. Speziell produzierte Bänder liefen zu den Ausstellungen. Darüberhinaus diente das Videostudio pädagogischen und informatorischen Zwecken. Die technische Ausrüstung wurde auch an andere Kulturinstitutionen unentgeltlich ausgeliehen um zu helfen wo es möglich war.

Das ICC besitzt einen Bestand von etwa 350 gesammelten Videobändern. Ein kleiner Teil davon ist dem Publikum zugänglich.

Bisher wurde noch kein Katalog hergestellt, da es an Personal und Geld für gute Kopien fehlt.

Gegenwärtig ist das Videostudio geschlossen mangels technischem Personal, in der Folge einer Regierungsentcheidung.

Hilde van Leuven, ICC
Baufürsorge für Film, Video
und Performance

The I.C.C., International Cultural Center, an extension of the Ministry of Flemish Culture, started 1970, with as an aim to show to the public every aspect of contemporary art, both national and international. Therefore, many exhibitions were organised, as well as performances, video- and filmprojections, concerts a.s.o.

The Center started to build out a video-studio in 1973.

Video was used for many purposes. Artists could freely use the material for their creative work. There were recordings of almost all the performances who had place in the center as well as of some actions who were done outside. Tapes were made to accompany its exhibitions. Furthermore, it served educational and informational purposes. The equipment was also freely lent to other cultural institutions, as to help where it was possible.

The Center possesses a videoarchive of about 350 tapes.

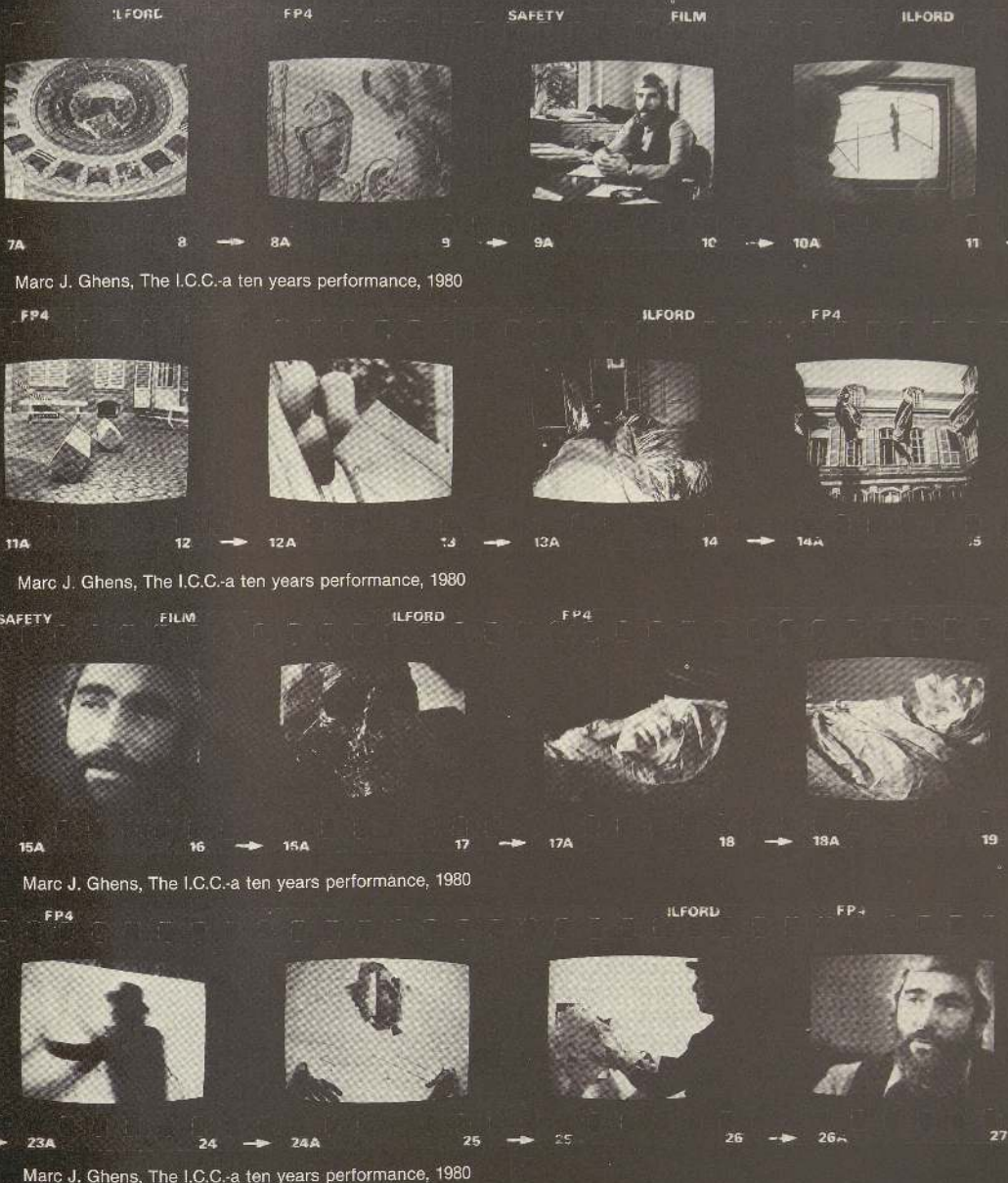
A little part of it is available to the public.

No catalogue is made yet, by lack of personal and money in order to make good copies.

Actually, the videostudio is closed by lack of technical personal, due to a government decision!

Hilde van Leuven,
assistant — resp. film, video
performances.

Antwerpen — ICC

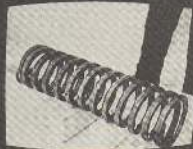


Antwerpen — ICC

ILFORD

FP4

ILFORD



28A → 29 → 29A → 30 → 30A → 31 → 31A → 32

Georges Smits, Isomopolis, 1981

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD



38 → 38A → 39 → 39A → 40 → 40A → 41 →

Francesco Copello, Les Tableaux d'une exposition, 1980

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



15 → 15A → 16 → 16A → 17 → 17A → 18 → 18A

Hannibl Xerox, Action Video - 4/3/80 ICC, 1980

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



15 → 15A → 16 → 16A → 17 → 17A → 18 → 18A

Joris Ghekiere and Freek Hulstaert, Performance, Jordaenshuis 1980

Antwerpen — ICC

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD



38 → 38A → 39 → 39A → 40 → 40A → 4

Taka Imura, Double Identities, 1980

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD



14 → 14A → 15 → 15A → 16 → 16A → 17 → 17

Jana Haimsohn, Performance, 1979

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



23 → 23A → 24 → 24A → 25 → 25A → 26 → 26

Connie Beckley, Performance I and II, 1979

FILM

ILFORD

FP4



10 → 10A → 11 → 11A → 12 → 12A → 13 → 13A

Jacques Lizenze, L'art sans talent, 1979

Antwerpen — ICC

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



23 → 33A



34 → 34A



35 → 35A



36 → 36A

Lud Delen, Filip Francis, Wout Vercamen, Superpositions, 1979

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



38 → 38A



39 → 39A



40 → 40A



41 → 41A

Buky Schwartz, Installation at the I.C.C. — Antwerp '78, 1978

FILM

ILFORD

FP4



10 → 10A



11 → 11A



12 → 12A



13 → 13A

Dur — An — Kin, Etherogene, by Josiane Cavassani and Philip Marannes

ILFORD

FP4

SAFETY



1 → 1A



2 → 2A



3 → 3A



Susan Russel, The desperation in the room of the hofmaarschalk, 1978

Antwerpen — ICC

ILFORD

FP4

ILFORD

FP4



5 → 5A



6 → 6A



7 → 7A



8 → 8A

James Lee Byars, The 100 images are in one second, 1978

FILM

ILFORD

FP4



28 → 28A



29 → 29A



30 → 30A



31 → 31A

Fabrizio Plessi/Christina Kubisch, Liquid Time, 1978

ILFORD

FP4

ILFORD



23 → 23A



24 → 24A



25 → 25A



26 → 26A

Ludo Mich, Lysistrata, 1975

FILM

ILFORD

FP4



28 → 28A



29 → 29A



30 → 30A



31 → 31A

Frank van Herck, Video Tape, Concept-Videos, Twins, 1980

Berlin Studiogalerie Mike Steiner

Für eine neue mediale Ästhetik
Ein Besuch in Mike Steiners
„Studiogalerie“

Ich sitze bei Mike Steiner, der in Berlin eine Videogalerie führt, die „Studiogalerie“ — im übrigen ist sein Unternehmen eine, für den Videobereich ganz außergewöhnliche Privatinitiative, die weit über Berlin hinaus Resonanz findet.

Wir reden über das, womit Mike Steiner sich seit Jahren intensiv befaßt: über Video-Kunst. Mitten im Gespräch klingelt das Telefon. Am anderen Ende ist Edgar Froese, der Leader der E-Musikgruppe „Tangerine Dream“. In der nächsten Woche soll vor dem Reichstag in Berlin ein „Friedenskonzert“ stattfinden, ein Open-Air-Festival gegen die kriegstreiberische Aufrüstungshysterie. ARD und ZDF, scheinbar entschlossen die allseits beschworene Rundfunkfreiheit zu Tode zu retten, haben die Aufzeichnung des Konzerts nach erfolgter Zusage kurzerhand abgesagt. Ein zu heikles Thema? Ein Störfaktor im reibungslosen Ablauf des deutschen Fernsehalltags? Also bleibt nur noch, die Sache selbst in die Hand zu nehmen. Mike Steiner wird einspringen und das Konzert per Video aufzeichnen und das Konzert per Video aufzeichnen, das als politisches Ereignis ins perfekt verwaltete Programmschema nicht passen will.

Diese kleine Geschichte sagt nicht nur etwas über die Zensorenmentalität der Sender, sie sagt auch etwas über Mike Steiners Selbstverständnis und die Zukunft, die er dem Medium Video gibt. Er selbst begreift sich als Videofachmann, der sich und anderen Künstlern mit der Galerie und den Video-Apparaturen ein Forum für unabhängige Medienarbeit schafft, und er sieht die Aufgabe der Videokünstler darin, für eine mediale Ästhetik zu streiten, in der traditionelle, hierarchische Vorstellungen korrigiert

sind. Man kann die jetzige Video-Situation durchaus mit der des Films der zwanziger Jahre vergleichen und von „Avantgarde“ sprechen. Auch damals separierte sich eine Bewegung unter den Filmemachern durch ein Bedürfnis: Erfahrungen jenseits des konventionellen, normativen zu artikulieren.

Nur kurz Mike Steiners eigener Weg zum Video. Er erzählte mir einmal, er habe schon als Fünfzehnjähriger den Wunsch gehabt, eigene Filme zu machen, landete aber — wie könnte es anders sein — als Lehrling im Kopierwerk der Ufa. Nach drei Monaten, mit 84 Mark Salaire, besann er sich dann eines Besseren. Er ging weiter zur Schule, um nach dem Abitur an der HfbK in Berlin Malerei zu studieren. Die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, weg von der Tafelbildmalerei, führte ihn wieder zum Film. 1966 traf er George Moore und Gerard Vandenberg, damals die ersten Dozenten an der Berliner Film- und Fernsehakademie, deren Filme ihn faszinierten. In Florenz bei „Art Tapes 22“ entstanden die ersten eigenen Videoarbeiten. Um 1975 begann er Videodokumentationen von Performances zu machen, eine Sache, die er heute eher ein wenig skeptisch betrachtet. Das Medium Video soll Bestandteil oder Vehikel einer Performance sein, nicht lediglich der Registration dienen. Bei weitem wichtiger erscheint ihm heute, die verfeinerten technischen Möglichkeiten einzusetzen und zu versuchen, eine dem Medium adäquate Bildsprache zu finden, wobei eine andere Ideologie, andere Inhalte mit mehr Ideen der Phantasielosigkeit des Fernsehens entgegengestellt werden sollen. 1975 eröffnete Mike Steiner dann die „Studiogalerie“ in Berlin, ein Forum für Performance und Video. Die Videobänder, der „Studiogalerie“, die Mike Steiner auch ausleiht, sind inzwischen auf über 250 Titel angewach-

sen. Für ihn ist dies eine Videothek, eine Art Bücherei, eine Sammlung von Multiple, denn Wertsteigerung und Originalität sind nicht die ausschlaggebenden Faktoren beim Video. Ausstellungsorganisator und Anreger von Videovorführungen in Kinos ist Mike Steiner übrigens noch ganz nebenbei. 1980 stellte er in Berlin ein Video-Projekt auf die Beine mit dem Titel: „TV is a substitute for drugs and alcohol“ — herrschsüchtige Berieselung im Dienst einer Bewußtseins-Industrie.

Und damit beginnt unser Gespräch.

Mike: „In den sechziger Jahren teilte ich, wie viele andere, narkotisiert von den Signalen der Pop-Kultur, McLuhans Medienoptimismus. Inzwischen ist jedoch deutlich geworden, daß McLuhan zu sehr die Grammatik „an sich“ gefeiert hat. Der elektronische Fortschritt dient der Gehirnwäsche — oder was ist Fernsehen anderes als Gehirnwäsche? Die Politik spielt sich mehr und mehr als Wettbewerb im Fernsehen ab, wobei mit Effekten und nicht mit Inhalten operiert wird. Zudem liefert ein Klüngel von etablierten Fernsehmachern tagtäglich Stereotypen, Klischees und Verhaltenstraining — die Berieselung zur Erhaltung des status quo. Ich sehe das Fernsehen als eine üble Karoküche, in der Fantasielosigkeit trainiert wird, als eine gefährliche Verdummungsmaschinerie zugunsten von Kommerz und Macht. Adorno hat das erkannt, er schrieb: „eher werden die Menschen ans Unvermeidliche fixiert als verändert. Vermutlich macht das Fernsehen sie nochmals zu dem, was sie ohnehin sind, nur noch mehr so, als sie es ohnehin sind. Dagegen gilt es zu protestieren. Wir müssen das übermächtige big TV kritisieren und vor allem die Abhängigkeit, die es schafft, bewußt machen. Und Video ist das Mittel dafür.“

Es geht also um eine emanzipatorische Arbeit, um die Störung der verkommenen, fast lückenlosen Fernseh-Realität. Und das mit der Video-Kunst? Ich bin skeptisch und erwähne die andere Art der Einfallslosigkeit, die manche Videobänder für mich haben. Ich meine damit die oft betriebene, monomane Selbstbespiegelung per Video für mich, eine gekünstelte Nabelschau oder die selbstgefällige dekorative Elektronikfummel. Mike: „Zuerst möchte ich doch mal sagen, daß die Einfachheit mancher Botschaften in der Video-Kunst mir in ihrer Kürze und Prägnanz oft mehr sagen als bombastische oder geistreiche Längen in anderen Kunstformen, beim Film zum Beispiel. Armut produziert oftmals Reichtum und umgekehrt. So ist es auch beim Video. Der neue ästhetische Aufbruch löst Mißtrauen und Fehlurteile aus, da der Rückbezug auf die Subjektivität, auf Reflexionen über sich selbst, nicht auf gängige, allgemeine Prinzipien gebracht werden kann, mit denen dann nach belieben hantiert wird. Es bedarf einer langen Kette von kulturellen Vorbedingungen. Hiervon einmal ganz abgesehen, es geht mir nicht darum, die Tapes der 70er Jahre pauschal zu verteidigen. Zweifellos produzierte die erste Generation der Video-Künstler einiges an fragwürdiger Esoterik. Die neuere Videoarbeit hat, wie ich meine, diese Esoterik verlassen, die Künstler haben begriffen, mit ihrem videospezifischen Vokabular umzugehen, mit den vielfältigen Möglichkeiten dieser neuen Bildsprache. Zum Beispiel ist der Zusammenhang von Bild und Musik oder Bild und Sprache ein großer Bereich in der Videokunst. Einmal kommt es also auf den Umgang mit Phänomenen an, die durch ihre sinnlich-leibhaftige Subjektivität ihre Eigenständigkeit geltend machen. Subjektives Geschehen, private Botschaften, das ist das Eine. Das

Andere: Video reagiert auf das Fernsehen. Es gibt inzwischen genug Beispiele dafür, wie Videokünstler sich mit der lügenhaften „Objektivität“ des Fernsehens auseinandersetzen. Wenn es für diese Arbeiten Sendemöglichkeiten gäbe, würde klar werden, daß das mit Esoterik nichts zu tun hat. Doch das Engagement der Institutionen ist bis jetzt gleich Null, oder sehr weit hinter den Bedürfnissen und Vorstellungen der Künstler zurückgeblieben. Übrigens: alle reproduzierenden Medien haben eine vergleichbare Entwicklung durchgemacht: zuerst wird ein Vervielfältigungsmedium von der jeweils herrschenden Gesellschaftsschicht zur Verbreitung ihrer Mitteilung benutzt: meist eine Generation später entdecken die Künstler die spezifischen Möglichkeiten dieser Technik und entwickeln eine dem Medium entsprechende Formensprache, wobei natürlich die offizielle Nutzung des Mediums beibehalten bleibt. Ich denke, wir müssen den fauligen TV-Zauber mehr stören, den begonnenen ästhetischen Aufbruch konsequent weitergehen. Fernseh-Kunst machen, die mit dem, was man gemeinhin unter Fernsehen versteht, nicht das geringste mehr zu tun hat. Video-Kunst also nicht als neue Spielerei für den Kunstmarkt, sondern als notwendige Aggression.“

Mike Steiners Arbeit ist ein Versuch, emanzipatorische Fernsehpraxis zu betreiben, das Fernsehen in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Es ist eine Möglichkeit auf notwendige Veränderungen hinzuwirken.

Barbara Schnierle

Den Stoff sleht jedermann vor sich,
den Inhalt findet nur der, der etwas
hinzuzufügen hat, und die Form ist ein
Geheimnis den meisten.
Johann W. v. Goethe

Berlin — Studiogalerie Mike Steiner

SAFETY

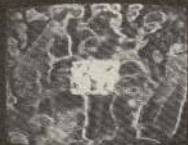
FILM

ILFORD

FP4



9 → 9A



10 → 10A



11 → 11A



12 → 12A

Mike Krebs, Nachrichten, 1980

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD



26 → 26A



27 → 27A



28 → 28A



29 → 29A

Tony Oursler, The Weak Bullet, 1980

LM

ILFORD

FP4



4 → 4A



5 → 5A



6 → 6A



7 → 7A

Michael Morris/Vincent Trasvov, Sowjet Union

SAFETY

FP4

ILFORD

FP4



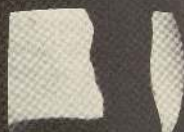
9 → 9A



10 → 10A



11 → 11A



12 → 12A

Hanna Frenzel, Airmoving, 1981

Berlin — Studiogalerie Mike Steiner

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



21 → 21A



22 → 22A



23 → 23A



24 → 24A

Max Almy, Modern Times, 1980

D

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



14 → 14A



15 → 15A



16 → 16A



17 → 17A

Mike Krebs, LaLac — oder die Frankfurter Würstchen, 1981

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



20 → 20A



21 → 21A



22 → 22A



23 → 23A

Dorothy Iannone, My Poetic Beast, 1979

ILFORD

FP4

ILFORD

FP4



23 → 23A



24 → 24A



25 → 25A



26 → 26A

Gary Hill, Processual Video, 1980

Berlin — Studiogalerie Mike Steiner

ORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



32 → 32A

33 → 33A

34 → 34A

35 → 35A

Anne Amiad, Camera Couleur I, 1979



18 → 18A

19 → 19A

20 → 20A

21 → 21A

Michael Morris/Vincent Trasov, Video Narcissus, 1980

ILFORD

FP4



29 → 29A

30 → 30A

31 → 31A

32 → 32A

Jochen Gerz, Snake Hoods & Dragon's Dreams, 1977

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



26 → 26A

27 → 27A

28 → 28A

29 → 29A

Folke Hanfeld, Woodeo, 1981

Berlin — Studiogalerie Mike Steiner

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM



31 → 31A

32 → 32A

33 → 33A

34 → 34A

Lynn Hershman/Rea Baldridge, Test Patterns, 1979

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



15 → 15A

16 → 16A

17 → 17A

18 → 18A

Ulrike Rosenbach, Female Energy Change

ILFORD

ILFORD

FP4



16 → 16A

17 → 17A

18 → 18A

19 → 19A

Bill Viola, Tott el- Djerid — A Portrait in Light and Heat, 1979

ORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



26 → 26A

27 → 27A

28 → 28A

29 → 29A

Joan Labarbara, She's Always Alone, 1979

Berlin — Studiogalerie Mike Steiner

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM



31 → 31A



32 → 32A



33 → 33A



34 →

DECLARATION THAT THE TEST OF THE

DECLARATION OF INDEPENDENCE

Richard Kostelanetz, Declaration of Independence, 1980

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



15 → 15A



16 → 16A



17 → 17A



18 → 18A

and symphonic strings

noise

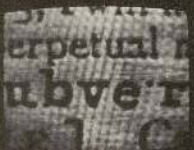
less, a mother's milk

Terry Fox, Flour Dumplings, 1980

FILM

ILFORD

FP4



4 → 4A



5 → 5A



6 → 6A



7 → 7A

Pier Marton, 4 Video-Pieces, 1979

FILM

FP4

ILFORD

FP4



5 → 5A



6 → 6A



7 → 7A



8 → 8A

John Schuetz, On Every other Street, 1981

Berlin — Studiogalerie Mike Steiner

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



20 → 20A



21 → 21A



22 → 22A



23 → 23A

Jack Bice, Travelogue, 1979

3RD

FP4

ILFORD

FP4



11 → 11A



12 → 12A



13 → 13A



14 → 14A

Konrad Schnitzler, Schminkfilm II, 1977

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



26 → 26A



27 → 27A



28 → 28A



29 → 29A

Barbara Smith, Just Passing, 1979

FILM

ILFORD

FP4



10 → 10A



11 → 11A



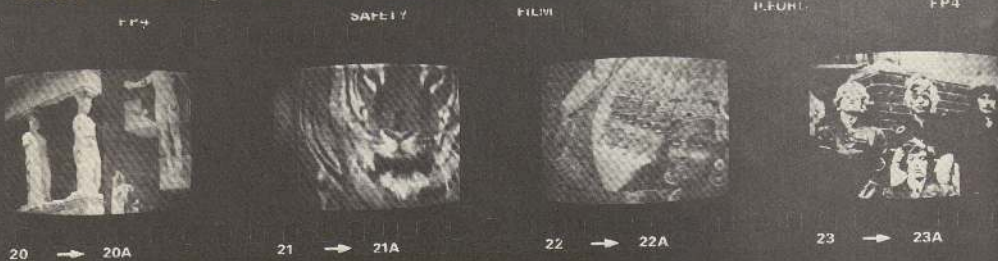
12 → 12A



13 → 13A

Didier Bay, So ist das Leben, 1980

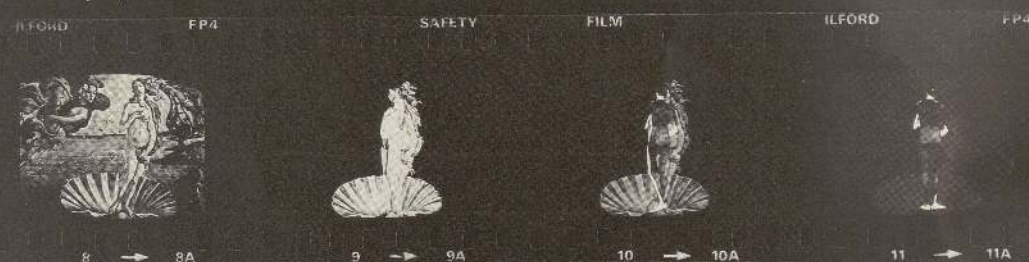
Berlin — Studiogalerie Mike Steiner



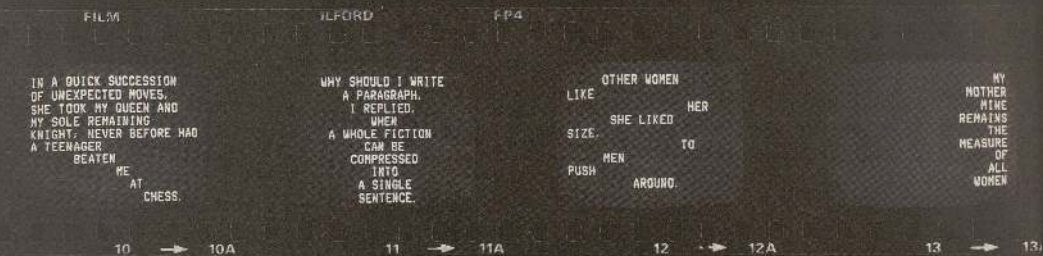
Cornelia Balcerowiak, 29 Most wanted Pictures, 1980



Valie Export, Delta — Ein Stück, 1977



Ulrike Rosenbach, Reflexionen über die Geburt der Venus, 1976/78

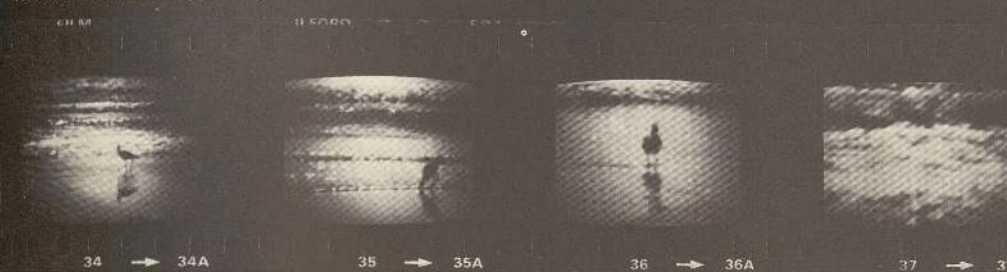


Richard Kostelanetz, Epiphanies, 1980

Berlin — Studiogalerie Mike Steiner



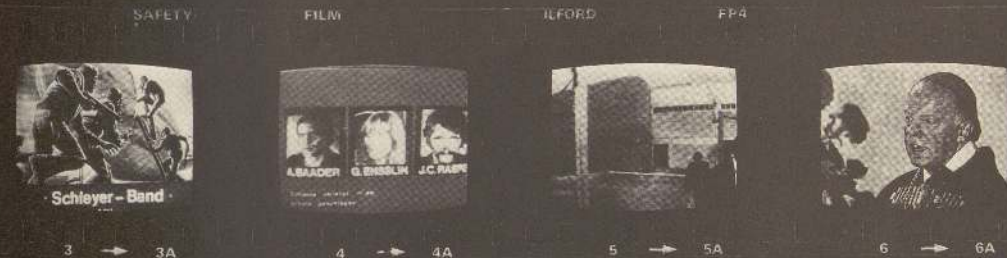
Konrad Schnitzler, Diagleitfilm, 1977



Mike Steiner, Strandläufer, 1973-77



Klaus vom Bruch, Das Schleyerband, 1977/78



Klaus vom Bruch, Das Schleyerband, 1977/78

Ferrara — Galleria Civica D'Arte Moderna

Das „Centro Videoarte“ des Städtischen Museums Palazzo dei Diamanti entstand 1973 in der bewußten Absicht gemeinsam mit jenen Künstlern, die damals die Schwierigkeiten und die ersten, stets anregenden Erfahrungen des neuen Mediums Video miterlebten ein bei uns noch fast unberührtes Arbeitsfeld zu erschließen, in dem der Einsatz von fortgeschrittenen Technologien eine ausschlaggebende Rolle spielte. Es sollte so eine „neue“ künstlerische Ausdrucksform ins Leben gerufen werden, die später „Videoarte“ genannt wurde. Es waren in Italien bereits einige, wenn auch wenige, Erfahrungen auf dem Gebiet gesammelt worden, allerdings ausschließlich von fortschrittlichen und aufgeschlossenen Privatpersonen, die in absolut exklusiven Zirkeln arbeiteten. Was damals für einen Großteil der italienischen Künstler, ausgenommen die wenigen mit internationalem Arbeitsfeld, offensichtliches Neuland war, hatte in den USA bereits über 10 Jahre Verbreitung gefunden. Das kann auch für Länder wie Deutschland, England, Frankreich, Belgien und Holland behauptet werden.

Zudem sollte die Rolle des Museums erweitert werden, das nicht länger nur Verteiler von Kunstprodukten bleiben sollte und nur Produktionsstätte „dieser Produkte“ wurde, in der als öffentliche Dienstleistung Möglichkeiten geboten werden, die für den einzelnen Künstler technische Schwierigkeiten darstellen. Diese Entscheidung, die von einer fortschrittlichen Öffentlichkeitstruktur gefordert wird, wird allerdings durch die wirtschaftlichen Schwierigkeiten zur sehr mutigen Geste, da die Finanzierung des Zentrums von der Stadt Ferrara getragen wird und in der allgemein schwierigen italienischen Finanzlage die Geldmittel für kulturelle Aktivitäten „begrenzt“ sind und noch enger begrenzt sind. Noch en-

ger begrenzt sind zwangsläufig die Mittel für die Videokunst die sich wegen ihres experimentellen und neuartigen Charakters noch keiner sehr großen Popularität erfreut.

Erschwert wird diese Situation von der nötigen Anpassung der Geräte an die schnelle technische Entwicklung der letzten Jahre, selbst wenn es nicht als Aufgabe des Zentrums angesehen wird, unbedingt und immer die allerneueste Technologie zu verkörpern.

Das Centro Videoarte von Ferrara sollte ursprünglich für die Künstler von Ferrara gebaut werden. Tatsächlich hat es sich nicht darauf beschränkt und viele italienische und ausländische Künstler haben das Zentrum benützt. Dies ist Teil einer weiten und nicht nur lokalbezogenen Vision der Aufgaben. Abgesehen davon wurde dadurch das Zentrum mit Erfahrungen und Materialien bereichert, die nicht zugänglich gewesen wären, wenn man sich auf eine Zusammenarbeit mit den wenigen ortsansässigen Künstlern beschränkt hätte. Wir halten dies sicherlich nicht für eine schlechte Entwicklung.

Die Auswahlkriterien waren am Anfang eine totale Verfügbarkeit im Rahmen der technischen Realisierbarkeit für alle vorgeschlagenen Projekte. Es wurde so zugewartet, daß die Zeit eine Auswahl treffen würde und Tendenzen und Interessen des Gebietes deutlicher würden. Damit wurde seit 1974 ein breites Experimentierfeld für eine große Anzahl nationaler und internationaler Videokünstler geschaffen. Zudem entstanden in Ferrara eine Reihe von Kursen und didaktischen Seminaren über Anwendungen und Entwicklungen des Video in der Kunst, an denen Künstler und generell alle teilnehmen können, die an den Resultaten der Arbeit interessiert sind.

Il Centro Videoarte die Palazzo dei Diamanti nasce nel 1973 con il preciso intendimento di sperimentare, assieme agli artisti che in quegli anni ne condividevano le difficoltà e le esperienze prime, ma pur sempre stimolanti, un terreno operativo (pressochè vergine nel nostro Paese), nel quale l'uso degli strumenti tecnologicamente avanzati giocava un ruolo determinante tanto da dar vita ad una „nuova“ forma di espressione artistica chiamata più tardi videoarte. Alcune altre esperienze, poche in verità, sono state fatte in Italia, ma esclusivamente da privati; gente aggiornata, colta che operava in un ambito assolutamente esclusivo. Ciò che era evidentemente nuovo per gli artisti italiani, escludendo quelli che operavano nel circuito internazionale, contava già più di dieci anni di esperienza estesa e divulgata negli Stati Uniti. Lo stesso si può dire per paesi come Germania, Inghilterra, la Francia, il Belgio, e l'Olanda. Inoltre l'esigenza di vedere ampliate il ruolo della Galleria che da semplice distributore di prodotti d'arte si pone come produttore degli stessi offrendo così un servizio pubblico in un settore che presenta difficoltà operative per il singolo artista.

Questa scelta, doverosa per una struttura pubblica aggiornata, diventa in verità coraggiosa per le difficoltà economiche dovute al fatto che chi finanzia il centro, il Comune di Ferrara, si trova ad operare in una situazione difficile per tutta la finanza pubblica italiana, e di conseguenza i fondi da impiegare in attività culturali non sono molti e ancora meno sono quelli destinati alla videoarte la quale non gode ancora di grande popolarità dato il suo carattere sperimentale e di troppo recente formazione.

Questa situazione è aggravata dall' necessità di un continuo aggiornamento

delle attrezzature che negli ultimi anni hanno subito una rapida evoluzione (pur non avendo il centro l'obiettivo di cavalcare sempre e comunque il fronte della innovazione tecnologica).

Il centro videoarte del Comune di Ferrara dovrebbe fornire un servizio agli artisti di Ferrara; in realtà così non è stato e del centro si sono serviti molti artisti non ferraresi ed anche non italiani ma questo fatto segue ad una visione non chiusa e municipalizzata delle cose senza contare che in questo modo il centro si è arricchito di esperienza e di materiali che non avrebbe potuto acquisire lavorando solo con quei pochi artisti locali che ad esso si sono rivolti (e questo non crediamo affatto che sia male).

Per ciò che riguarda il criterio di scelta esso fra basato all'inizio su di una totale disponibilità a produrre ogni progetto presentato, naturalmente nei limiti di realizzazione tecnica, aspettando che il tempo operasse una selezione e che si precisassero meglio le tendenze linguistiche e gli interessi del settore della videoarte permettendo così una larga possibilità di sperimentazione da parte di un elevato numero di artisti.

Lola Bonora

Ferrara — Galleria Civica d'Arte Moderna

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



27A

28

→ 28A

29

→ 29A

30

→ 30A

31

Frabrizio Plessi, Travel, 1974

FP4

ILFORD

FP4



17A

18

→ 18A

19

→ 19A

20

→ 20A

21

Claudio Cintoli, Il Filo di Arianna, 1974

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM



2A

13

→ 13A

14

→ 14A

15

→ 15A

16

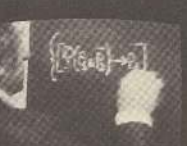
Maurizio Bonora, Il gioco dell'Oca, 1975

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



33 → 33A

34 → 34A

35 → 35A

36 → 36A

Elio Marchegiani, Sono un misonista, 1975

Ferrara — Galleria Civica d'Arte Moderna

ILFORD

FP4

ILFORD



2A

23

→ 23A

24

→ 24A

25

→ 25A

26

Christina Kubisch, Stille Nacht, 1975

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



38

→ 38A

39

→ 39A

40

→ 40A

41

→ 41A

Claudio Zoccola, Avendo un amico di nome Marcel, 1975

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



20A

21

→ 21A

22

→ 22A

23

→ 23A

24

Guido Sartorelli, Proporzione alla memoria, 1975

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM



30A

31

→ 31A

32

→ 32A

33

→ 33A

34

Giuliano Giuman, Trace of a Shadow, 1976

Ferrara — Galleria Civica d'Arte Moderna

FP4

ILFORD

FP4



→ 35A 36 → 36A 37 → 38 → 38A 39

Armando Marocco, Sconcerto, 1976

ILFORD

FP4



→ 40A 41 → 41A 42 → 42A

Maurizio Cosua, Via Ariosto no 2, 1977

FILM

ILFORD

FP4



10 → 10A 11 → 11A 12 → 12A 13 → 13A

Franco Goberti, Metagrafica, 1977

ILFORD

FP4

ILFORD



→ 10A 11 → 11A 12 → 12A 13 → 13A 14

Klara Kuchta, Biondo Veneziano, 1979

Ferrara — Galleria Civica d'Arte Moderna

ILFORD

FP4

ILFORD

FP4



23 → 23A 24 → 24A 25 → 25A 26 → 26A

Nanda Vigo, Venezia è un'illusione cosmica, 1978

FILM

ILFORD

FP4



28 → 28A 29 → 29A 30 → 30A 31 → 31A

William Xerra, Vive, 1978

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



15 → 15A 16 → 16A 17 → 17A 18 → 18A

Gretta Sarfaty, Evocative Recollections, 1979

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



→ 15A 16 → 16A 17 → 17A 18 → 18A 19

Janus, Sussulti e Silenzio, 1979

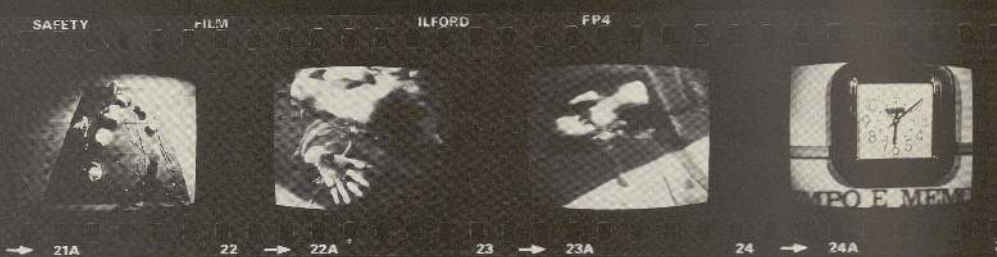
Ferrara — Galleria Civica d'Arte Moderna



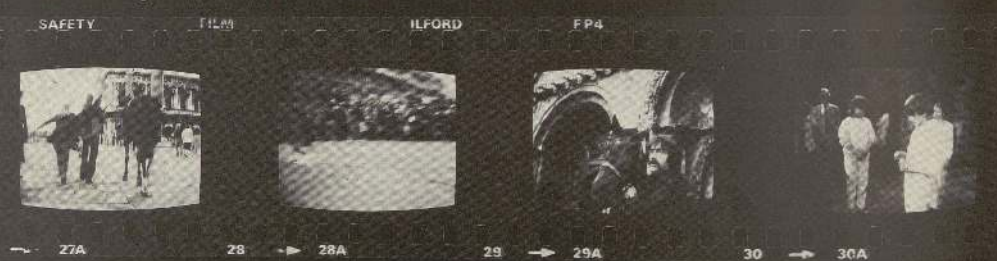
Collettivo La Palma, Multimedia Bus, 1979



Mezzolani

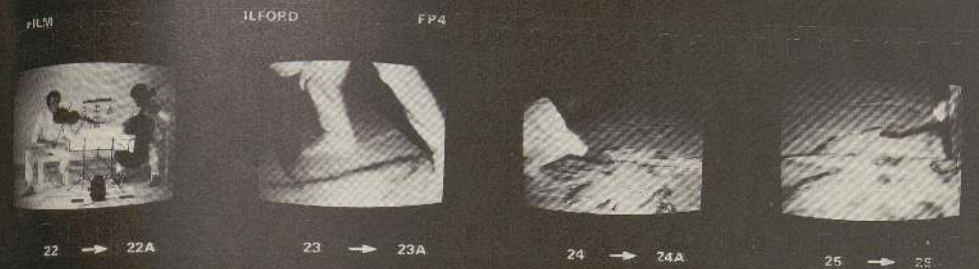


Federica Marangoni, La vita è tempo e la memoria del tempo, 1980



Leopold Maler, Energia vitale, 1980

Ferrara — Galleria Civica d'Arte Moderna



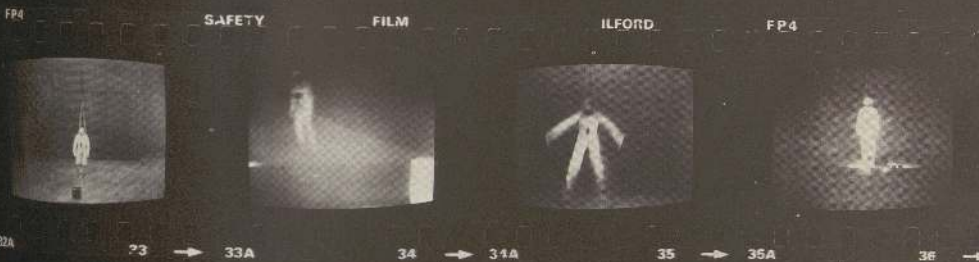
Giorgio Cattani, Monsavon, 1980



Raffaele Milani, Storia di un giocatore metafisico, 1981



Miro Polacci, Ma non è l'ultima cena, 1981

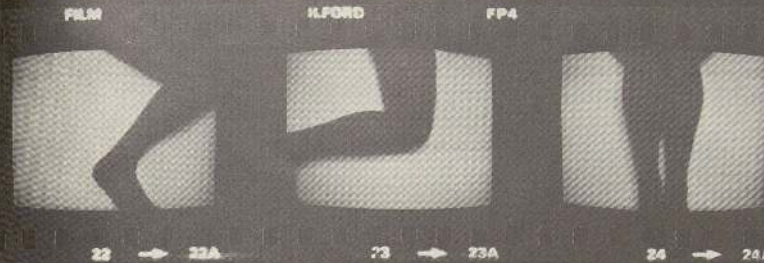


Fried Rosenstock, Hamp Mann, 1980

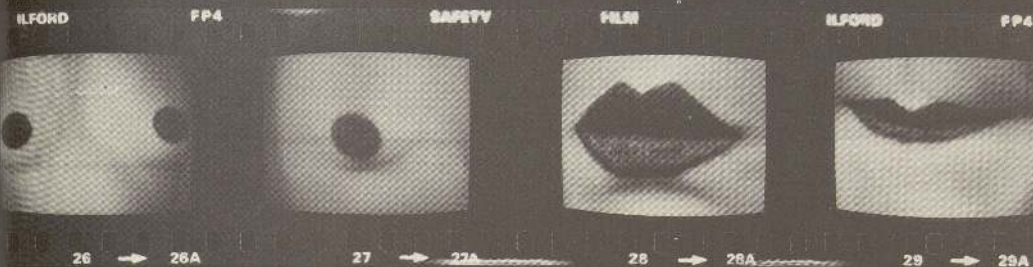
München Städtische Galerie im Lenbachhaus

Die Sammlung von Video-Arbeiten in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus entstand in engem Zusammenhang mit der Ausstellungsaktivität des Hauses, die sich besonders auf die Präsentation wichtiger zeitgenössischer Künstler konzentriert. So waren die Ausstellungen der Werke von Arnulf Rainer und Joseph Beuys Anlaß, Dokumentationen von Aktionen der Künstler auf Video zu erwerben. Diese Dokumentations-Sammlung von Happenings, vom Wiener Aktionismus bis zu „Selbstbeschäftigungen“ Rainers und den Dialogen mit Dieter Roth findet ihre Fortsetzung in den Videoaufzeichnungen von Performances, die größtenteils im Lenbachhaus stattfanden. Zu nennen sind hier: Valie Export, Flatz, Hanna Frenzel, Jochen Gerz, Dan Graham, Jana Haimsohn, Nan Hoover, Jürgen Klauke, Richard Kriesche, Christina Kubisch, Walter Marchetti, Fabrizio Plessi, Helmut Schober, Uli Trepte, Sara Vogeler, David Woodberry u.a. Die Sammlung von Video-Bändern, die die spezifischen Eigenarten und Möglichkeiten des Mediums formal und inhaltlich aufgreifen, beginnt mit Werken von Friederike Pezold, Valie Export und Peter Weibel, wobei sich eine unmittelbare Linie zurück zur Körpersprache Rainers und zu den Wiener Aktionisten herstellen läßt. Anläßlich zweier Ausstellungen „New York Video“ 1980 und 1981 konnten eine Reihe von amerikanischen Video-Produktionen angekauft werden. Die ersten Video-Bänder wurden 1978 erworben. Heute befinden sich etwa 100 Bänder im Besitz der Städtischen Galerie im Lenbachhaus.

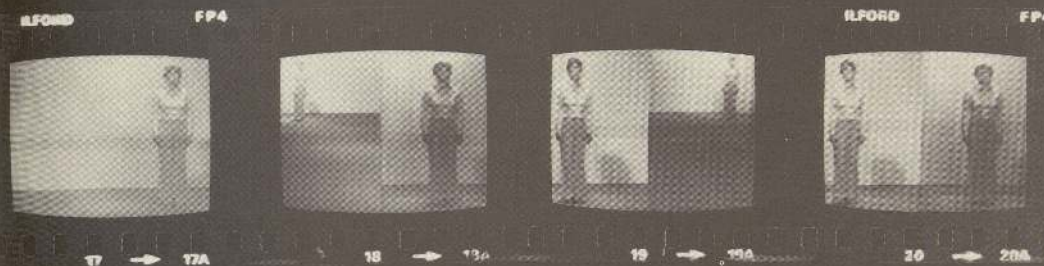
München — Städtische Galerie im Lenbachhaus



Friederike Pezold, Körpersprache, 1973-75



Friederike Pezold, Körpersprache, 1973-75



Valie Export, Raumsehen und Raumhören, 1974



Peter Weibel, Zum Theorem der Identität, 1971-75

München — Städtische Galerie im Lenbachhaus



Michael Buthe, When love is wrong, 1981

FILM

ILFORD

FP4



10 → 10A

11 → 11A

12 → 12A

13 → 13A

A. und B. Blume, Kölle Alaaf, 1981

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



3 → 3A

4 → 4A

5 → 5A

Hanna Frenzel, Selbstverpackung, 1979



6 → 6A

7 → 7A

8 → 8A

Barbara Hammann, Feld, 1981

München — Städtische Galerie im Lenbachhaus

ILFORD

FP4

SAFETY



24 → 24A

25 → 25A

26 → 26A

27 → 27A

Nam June Paik, Tribute to John Cage, 1972

FILM

ILFORD

FP4



28 → 28A

29 → 29A

30 → 30A

31 → 31A

Nam June Paik, Tribute to John Cage, 1972

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



32 → 32A

33 → 33A

34 → 34A

35 → 35A

Nam June Paik, Global Groove, 1973

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD



19 → 19A

20 → 20A

21 → 21A

22 → 22A

Ernest Gusella, Collected Works, 1974/78

München — Städtische Galerie im Lenbachhaus

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



20 → 20A



21 → 21A



22 → 22A



23 → 23A

Steina & Woody Vasulka, Artifacts, 1981

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



21 → 21A



22 → 22A



23 → 23A

Gary Hill, Around & About, 1980

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



27 → 27A



28 → 28A



29 → 29A



30 → 30A

Gary Hill, Videograms, 1980

ILFORD

FP4

SAFETY

FILM



→ 13A



19 → 19A



20 → 20A



15 → 15A

Tomio Sasaki, Bubbling, 1979

Tomio Sasaki, Made in Japan, 1979

München — Städtische Galerie im Lenbachhaus

SAFETY

FILM



17 → 17A



18 → 18A



19 → 19A



20 → 20A

Juan Downey, Through the looking Glass, 1980

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4

SAFETY



26 → 26A



27 → 27A



28 → 28A



29 → 29A

Juan Downey, The Laughing Alligator, 1976/77

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



21 → 21A



22 → 22A



23 → 23A



24 → 24A

Kit Fitzgerald/John Sanborn, Interpolation, 1978

ILFORD

FP4

SAFETY

F

ILF



31 → 31A



32 → 32A



33 → 33A



37 → 37A

Kit Fitzgerald/John Sanborn, Interpolation, 1978

München — Städtische Galerie im Lenbachhaus

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



→ 9A

10 → 10A

11 → 11A

12 → 12A

Bill Viola, Tott el-Djerid — A Portrait in Light and Heat, 1979

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



→ 14A

15 → 15A

16 → 16A

17 → 17A

Bill Viola, Tott el-Djerid — A Portrait in Light and Heat, 1979

FILM

ILFORD

FP4



34 → 34A

35 → 35A

36 → 36A

37 → 37A

Ira Schneider, Several Days in Hamptons, 1977

ILFORD

FP4

ILFORD



→ 4A

5 → 5A

6 → 6A

7 → 7A

Ira Schneider, The Fourth of July in Sangerties, 1977

München — Städtische Galerie im Lenbachhaus

ILFORD

FP4



→ 16A

17 → 17A

18 → 18A

Lawrence Weiner, Do you believe in Water?, 1977

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



→ 3A

4 → 4A

5 → 5A

6 → 6A

David van Tiegham/John Sanborn, Ear Drums, 1980

ILFORD

FP4

SAFETY



→ 24A

25 → 25A

26 → 26A

27 → 27A

Jane Brettschneider, Physiognomy of Marcel Proust, 1978

FP4

SAFETY

FILM

ILFORD

FP4



→ 2A

3 → 3A

4 → 4A

5 → 5A

6

Aileen Schloss, Mouth — Eye — M.O.M.A., 1981

Paris
Musée national
d'art moderne
Centre Georges Pompidou

Die Aufgabe des staatlichen Museums für moderne Kunst (MNAM) ist es, mit allen Formen der bildenden Kunst in Frankreich und im Ausland seit Anfang des 20. Jahrhunderts bekanntzumachen und exemplarische Werke zu sammeln. Außerdem obliegt es ihm, die lebendigen Spuren und Ausdrucksformen der zeitgenössischen Kunst zusammenzutragen, dies in Form von Katalogen, Büchern, Dokumentationen, Diapositiven, Fotografien, Filmen und Videobändern ...

Wanderausstellungen

Das MNAM hat einen Bestand von Wanderausstellungen aufgebaut, die es den Kulturinstituten in der französischen Provinz möglich machen soll, Werke der zeitgenössischen Kunst zu zeigen. Der dabei jeweils verschieden auftretende Bedarf hat das MNAM veranlaßt, die Ausstellungen zu unterteilen nach thematischen Gesichtspunkten (bekannte Künstler oder junge Künstler, individuelle oder Gruppenausstellungen) nach inhaltlichen (Druck, Grafik, Malerei, Plastik, Fotografie) und formalen Gesichtspunkten (didaktischer oder rein ästhetischer Aspekt).

Zu diesem Bestand von Ausstellungen kommt seit kurzem die Möglichkeit Filme und Videobänder auszuleihen hinzu.

(Pontus Hulten im Catalogue des ressources du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou)

Film und Video

Die audiovisuellen Produktionen des MNAM sind die Konsequenz der Doppelstrategie gegenüber Film und Video: Erstes Ziel ist es, den Künstlern die Mittel in die Hand zu geben, um sich mit den „neuen“ Medien ausdrücken zu können, in zweiter Linie die Veranstaltungen zeitgenössischer Künstler im Centre Pompidou audiovisuell zu dokumentieren.

La vocation du Musée national d'art moderne (MNAM) est de faire connaître toutes les formes d'arts plastiques depuis le début du XX^e siècle, telles qu'elles existent en France et à l'étranger, et d'en conserver des œuvres exemplaires dans ses collections. Il s'efforce aussi de rassembler les traces vivantes et expressives de l'art contemporain sous forme de catalogues, de livres, de dossiers, de diapositives, de photographies, de films et de vidéos.

Le MNAM a développé un ensemble d'expositions itinérantes qui permet aux organismes culturels de province de présenter des œuvres d'art contemporain. Les différentes demandes ont amené le MNAM à diversifier les expositions, que ce soit à propos des thèmes (artistes consacrés ou jeunes artistes, expositions personnelles ou de groupe), du contenu (estampes, dessins, peintures, sculptures, photographies) et de forme (aspect didactique ou purement esthétique). A cet ensemble d'expositions s'ajoute, depuis peu, la possibilité d'emprunter des films et des vidéos.

La production audio-visuelle du MNAM est le reflet de sa double politique vis-à-vis du cinéma et de la vidéo: la première orientation est de confier à des artistes le moyen de s'exprimer par l'intermédiaire de ces «nouveaux» supports, la deuxième étant la réalisation de documents audiovisuels consacrés à des artistes contemporains, à l'occasion de manifestations du Centre. Suivant les cas, ces œuvres et ces documents sont disponibles sur film 16 mm standard ou sur cassette vidéo 3/4 de pouce U-Matic, aux conditions générales du Centre.

Paris — Centre George Pompidou



24 → 24A



25 → 25A



26 → 26A



27 → 27A

Edouard Beux, Faciné, 1979/80



9 → 9A



10 → 10A



11 → 11A



12 → 12A

Slobodan Pajic, Sans titre, 1976



14 → 14A



15 → 15A



16 → 16A



17 → 17A

Suzanne Nessim/Theresa Wennberg, Swimmer, 1978



32 → 32A



33 → 33A



34 → 34A



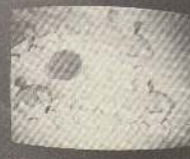
35 → 35A

Pierre Rovere, Fusion, 1978/79

Paris — Centre George Pompidou



27 → 27A



28 → 28A



29 → 29A



30 → 30A

Claude Torey, Le multiple roi, 1979



4 → 4A



5 → 5A



6 → 6A



7 → 7A

Bob Wilson, Video 50, 1978



29 → 29A



30 → 30A



31 → 31A



32 → 32A

Artistes Propaganda II, 1977/78



19 → 19A



20 → 20A



21 → 21A



22 → 22A

Gilbert Lescault, Enfances Choises, 1980

