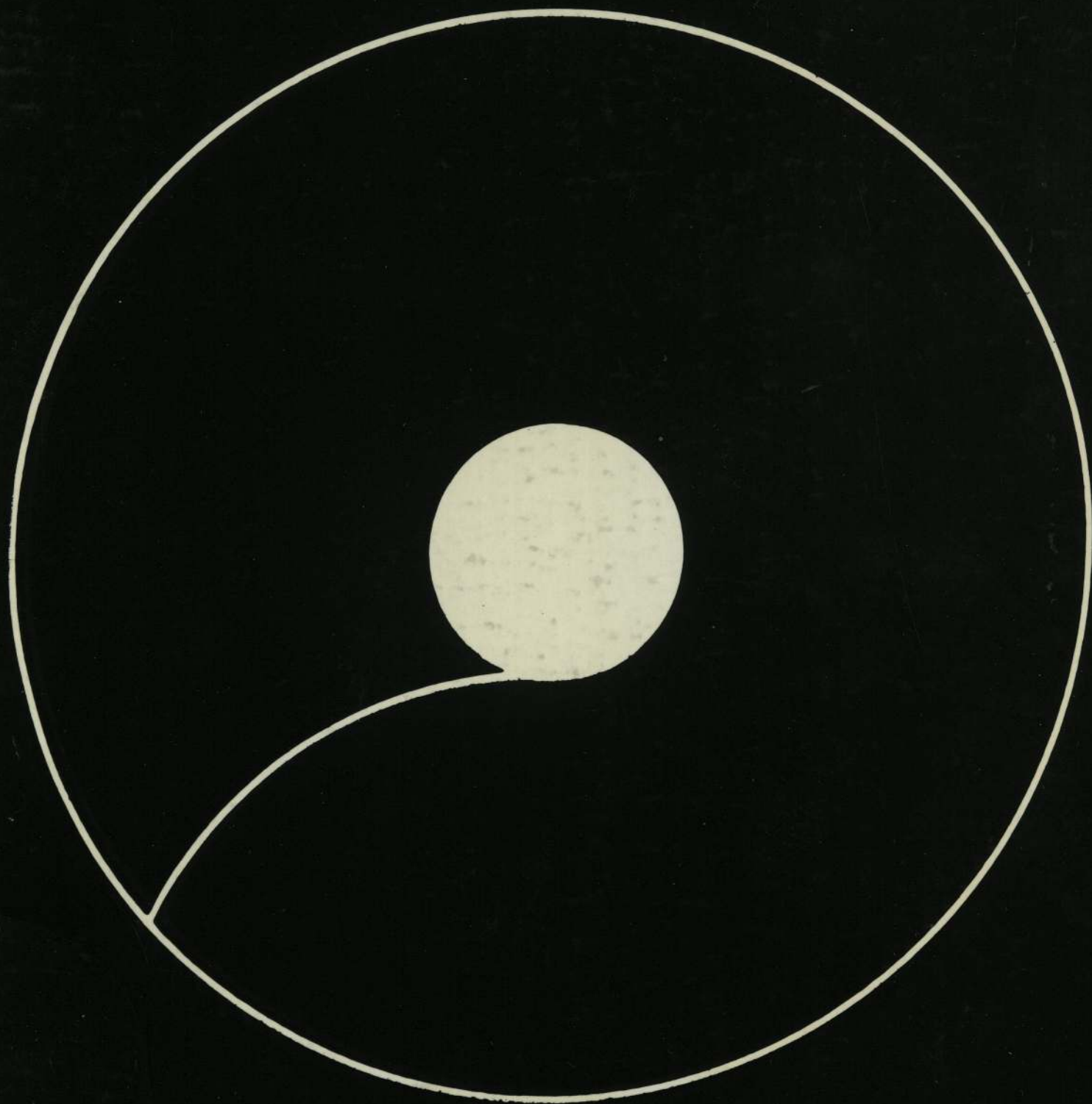
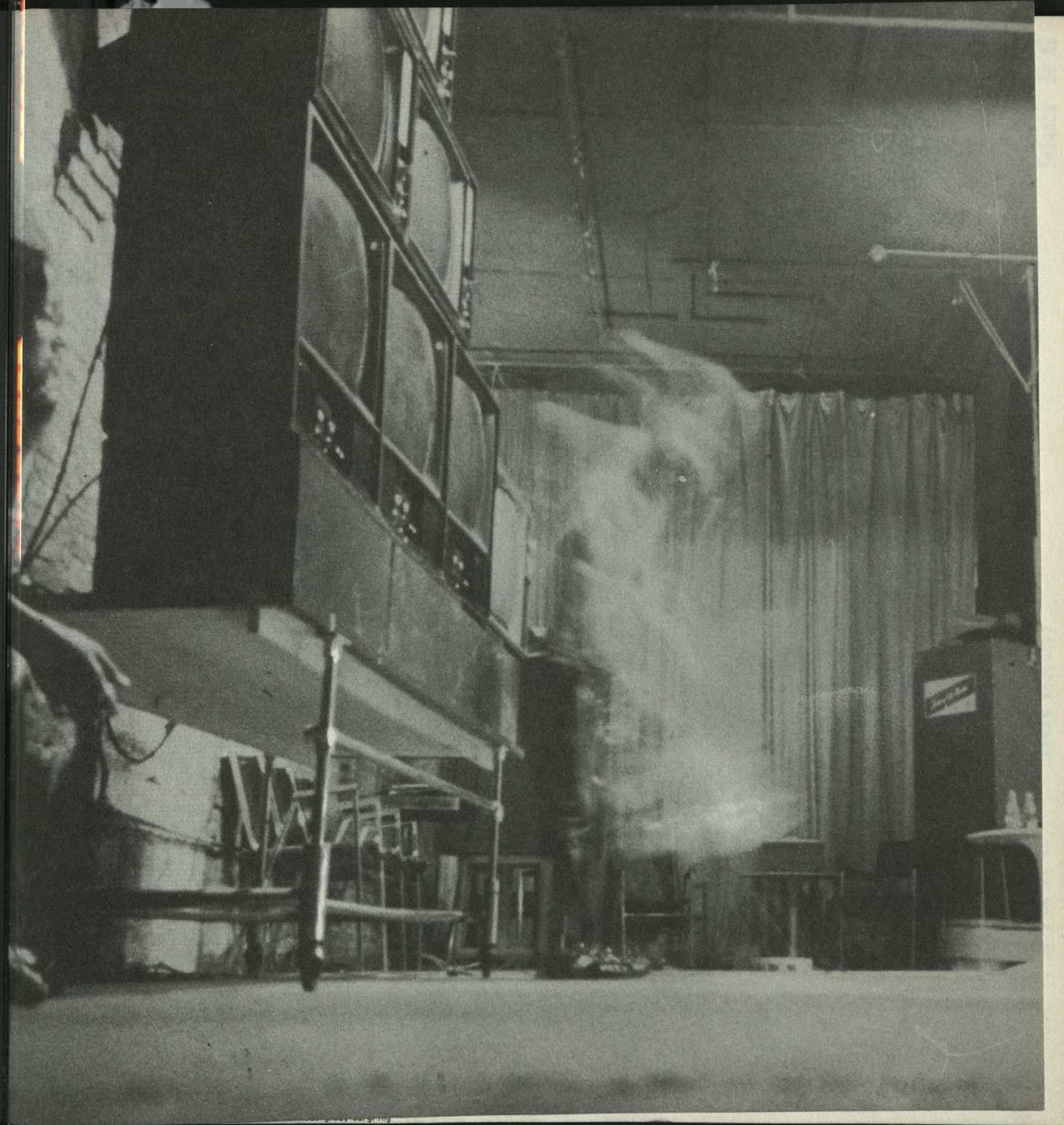
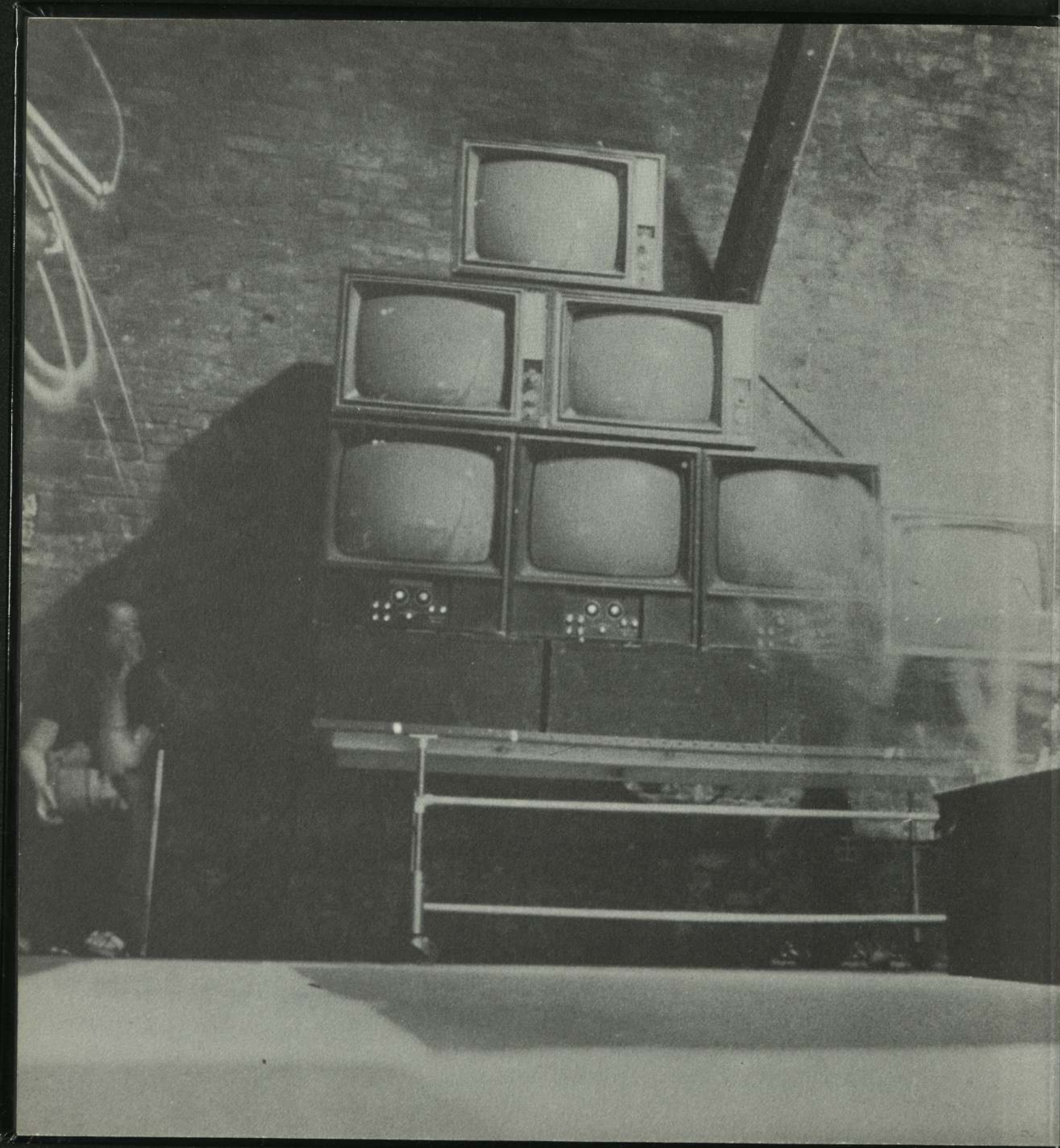








dreiländerbiennale
trigon '73
(audiovisuelle botschaften)
italien jugoslawien österreich

veranstalter
kulturreferat der steiermärkischen
landesregierung

mit unterstützung
des unterrichtsministeriums

gesamtleitung
prof.wilfried skreiner,
leiter der neuen galerie am
landesmuseum joanneum
a 8010 graz
sackstraße 16/II

projektmanagement
horst gerhard haberl
anneliese tausend, assistent
gottfried biedermaier, kontakter

projektkommission

italien
prof.umbro apollonio, venezia
prof.gillo Dorfles, milano
jugoslawien
prof.vera horvat-pintaric, zagreb
stane bernik, ljubljana
österreich
prof.wilfried skreiner, graz
horst gerhard haberl, graz

architekt (ausstellung)
dipl.ing.jürg mayr, graz

ausstellung
6. oktober bis 11. november 1973
künstlerhaus
a 8010 graz, burgring

hardware
SONY (center, wien)
(stereo- und videohaus REISS, graz)
software
SONY (center, wien)
(new york)

der generalvertreter des japanischen
S O N Y -Konzerns in wien,
die firma CENTER, wien, wiedner hauptstraße
hat gemeinsam mit dem vertreter in
graz, radiohaus REISS, südtirolerplatz
den gesamten video-gerätepark
kostenlos zur verfügung gestellt

die audiovisuellen botschaften
gliedern sich in drei abschnitte
1
SPRACHE (video-sprache) und 'workshop'
2
WIRKLICHKEIT (künstlerinterventionen in
der stadt)
3
META-AKTION (video-aktionen/feedback/ während
der ausstellung im künstlerhaus)

gal Muzej suvremene umjetnosti
bib knjižnica
Inv inv. br. 17896

dieser katalog ist eine publikation über eine
sich fortwährend produzierende und re-
produzierende ausstellung.
es wurde versucht, den vorbereitungen zu dieser
ausstellung gerecht zu werden:
alles, was bis zum 1. oktober 1973 produziert
bzw. eingesandt wurde, ist zumindest
andeutungsweise dargestellt.

der veranstalter beabsichtigt im anschluß
an diese 'produktions'-ausstellung, eine
dokumentation dieses ereignisses bis ende
november 1973 (möglicherweise in form einer
gebundenen zeitung) herauszubringen.

plakat und signe
karl neubacher, graz

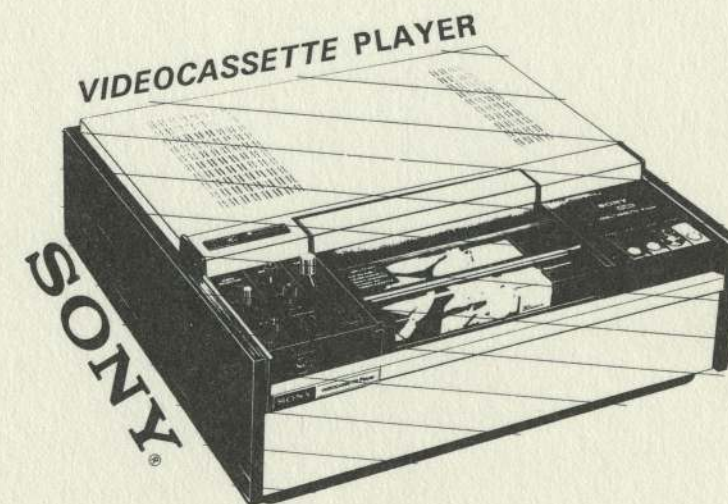
katalog und redaktion
horst gerhard haberl

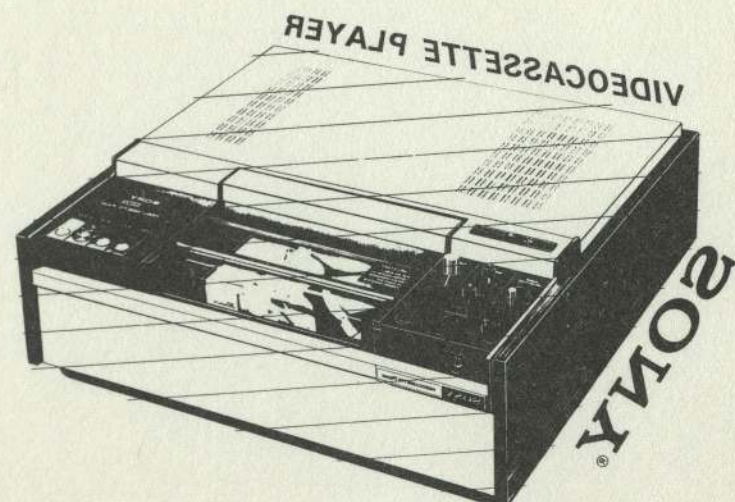
kataloglayout
gerhard wolf, graz

druck und gesamtherstellung
styriaoffset
universitätsdruckerei
styria, graz

auflage 2000

fotos
hans georg tropper, graz
(fotografierte den großteil der
tapes und alle amerikanischen
kassetten vom bildschirm)
cosmos, new york
robert mc elroy, new york
richard kriesche, graz
peter philipp, graz (reportage)
gery wolf, graz





teilnehmer

italien
gianni colombo, milano -sprache
gianfranco baruchello, roma -sprache
luca patella, roma -sprache,-meta-aktion
franco vaccari, modena -sprache,-wirklichkeit,
-meta-aktion

jugoslawien
boris bucan, zagreb -wirklichkeit
nusa & sreco dragan, ljubljana, -meta-aktion
sanja ivekovic & dalibor martinis, zagreb
-wirklichkeit,-meta-aktion
ilija soskic, bologna -sprache
goran trbuljak, zagreb -sprache,-wirklichkeit

österreich
gottfried bechtold, bregenz -sprache
valie export, wien -meta-aktion
richard kriesche, graz -wirklichkeit,-meta-aktion
frantisek lesak, wien -sprache
peter weibel, wien -sprache,-meta-aktion

unter dem überbegriff
SPRACHE und META-AKTION wurde
ein
workshop
installiert

workshop
peter daniel wolfskind, graz
mathias k. praml, wien

urs lüthi, zürich

SPRACHE beinhaltet auch einen ausgewählten
beitrag amerikanischer video-produktionen
von 1970 bis 73
vito acconci
john baldessari
lynda benglis
trisha brown
frank cavestani
hermine freed
joan jonas
richard landry
andy mann
robert morris
bruce nauman
nam June paik
richard serra
keith sonnier
william wegman

Die Drei-Länder-Biennale Trigon 73 „Audiovisuelle Botschaften“ präsentiert insbesondere ein neues Medium: das Video-Verfahren. In einem retrospektiven Teil wird die Entwicklung der Video-Kunst, vor allem in den Vereinigten Staaten von Amerika, gezeigt, sodann haben jeweils fünf Künstler aus Österreich, Jugoslawien und Italien die Gelegenheit, Video-Aktionen für die oder in der Ausstellung zu realisieren. Aus dem Konzept einer Zusammenarbeit zwischen Veranstalter, Kritiker und Künstler heraus betont diese Ausstellung die Verantwortung jedes Beteiligten und möchte vom Anfang der Ausstellung an die Öffentlichkeit in den Entstehungsprozeß einbeziehen. Das Video-Verfahren als ein alternatives Fernsehen, als die Möglichkeit der spontanen Produktion, das auf Grund einer relativ leichten Handhabung einer großen Anzahl von Menschen erlaubt, damit zu operieren, eröffnet den menschlichen Interessen neue Wege. Das Video-Verfahren ist aber nicht nur ein Medium für Künstler, sondern hat genauso Bedeutung für soziale, schulische und andere Bereiche. Freilich: Die Video-Kunst will nicht und wird nicht vergangene Kunstformen verdrängen, sie nimmt einen eigenen Platz ein – welchen, davon gibt diese Ausstellung einen guten Begriff.

Die Drei-Länder-Biennale Trigon 73 „Audiovisuelle Botschaften“ präsentiert insbesondere ein neues Medium: das Video-Verfahren. In einem retrospektiven Teil wird die Entwicklung der Video-Kunst, vor allem in den Vereinigten Staaten von Amerika, gezeigt, sodann haben jeweils fünf Künstler aus Österreich, Jugoslawien und Italien die Gelegenheit, Video-Aktionen für die oder in der Ausstellung zu realisieren. Aus dem Konzept einer Zusammenarbeit zwischen Veranstalter, Kritiker und Künstler heraus betont diese Ausstellung die Verantwortung jedes Beteiligten und möchte vom Anfang der Ausstellung an die Öffentlichkeit in den Entstehungsprozeß einbeziehen. Das Video-Verfahren als ein alternatives Fernsehen, als die Möglichkeit der spontanen Produktion, das auf Grund einer relativ leichten Handhabung einer großen Anzahl von Menschen erlaubt, damit zu operieren, eröffnet den menschlichen Interessen neue Wege. Das Video-Verfahren ist aber nicht nur ein Medium für Künstler, sondern hat genauso Bedeutung für soziale, schulische und andere Bereiche. Freilich: Die Video-Kunst will nicht und wird nicht vergangene Kunstformen verdrängen, sie nimmt einen eigenen Platz ein – welchen, davon gibt diese Ausstellung einen guten Begriff.

The three-country biennial Trigon 73 with the title „Audiovisual Messages“ presents, above all, a new medium: the video-technique. A retrospective part shows the development of video-art, especially in the U.S.; then five artists from Austria, five from Yugoslavia and five from Italy have the opportunity of realising video-actions for and in the exhibition. Arising from a concept of co-operation of organizer, critic and artist, this exhibition stresses the responsibility of each participant and intends to integrate the public in the formative process from the very beginning of the exhibition. The video-technique, as an alternative TV, as the possibility of spontaneous production, which allows—due to the relatively simple way of handling it—a great number of people to use it, presents human interests with new paths. Yet the video-technique is not only a medium for artists, but is also significant for social, educational and other spheres. However, video-art does not intend to and is not going to oust traditional art forms, it takes an own position—a position which is amply demonstrated by this exhibition.

Trigon 73 präsentiert sich wieder mit neuen Ideen. Im Rahmen dieser Drei-Länder-Biennale werden Künstler aus Jugoslawien, Italien und Österreich gemeinsam mit einer dazu berufenen Projektgruppe ein neues Medium präsentieren: das Video-Verfahren. Dieses bietet einen Teilaspekt zeitgenössischer Kunst mit vielen Anwendungsmöglichkeiten in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens. In diesem Zusammenhang wird auch der Versuch unternommen, die menschlichen Beziehungen neu zu artikulieren und sich mitten hinein in das Spannungsfeld des einzelnen und der Gemeinschaft zu stellen. Trigon 73 ist wieder einmal ein mutiger Schritt zur Wahrnehmung neuer Chancen. Diese zu nützen und eine Entwicklung einzuleiten, ist eine der Aufgaben, die sich in diesem Bereich für die Zukunft stellen. Möge diese Ausstellung dazu dienen, ein anregendes Element im künstlerischen Schaffen der Gegenwart zu bilden. Das ist der Wunsch, den ich damit verbinde.

Trigon 73 presents itself again with new ideas. Within the scope of this three-country biennial artists from Yugoslavia, Italy and Austria will together, with an expert project group, introduce a new medium: the video-technique.

This technique offers a partial aspect of contemporary art with many possibilities of application in all spheres of social life. In this connection and endeavour is being made to give new articulation to human relations and to enter directly into the field of tension between the individual and society. Once again, Trigon 73 is a courageous step towards seizing new opportunities. To make use of these and to initiate a development is one of the tasks which this sphere is going to confront us with in the future. May this exhibition be a stimulating element in the artistic production of the present. This is the wish I attach to it.

Three Country Biennial Exhibition Trigon 73 "Audiovisual Messages"

A new medium, video, is presented at the three-country biennial exhibition Trigon 73 "Audiovisual Messages". Five artists each from Italy, Yugoslavia, and Austria are given the opportunity to realize some video-actions. Selected examples of video art in the United States of America are presented in a retrospective part of the exhibition. Based on the conception of a partner-like cooperation between host, critic, and artist, this exhibition was developed with conscious responsibility on the part of each person concerned. It was an effort to let the public take part in a process of development.

As an "alternative television", as a medium of spontaneous production offering itself to an extraordinary large number of people by virtue of its comparatively easy handling, video seems to offer lively and rich possibilities of development to the most varied aims and human interests. However, it is not only a medium for artists and filmmakers, but it is important as well in social and, for example, educational fields: in this respect it is open to anybody seeking personal realization and articulation. It is quite obvious that the domain of art represents only one aspect of the medium video, and that in this exhibition the artists, just as an interested and committed group of people, were called upon to act as conveyors of ideas. Video art will not supersede historic forms of art, but it will occupy its own place in the present and future fine arts. The video technique is certain to gain importance in all areas of social and personal life. If this exhibition gives useful pertinent information, something essential is achieved.

A word of thanks must be extended to the first study group Prof. Umbro APOLLONIO, Venice; Univ.-Prof. Dr. Vera HORVAT-PINTARIC, Zagreb; Prof. Gillo DORFLES, Milan; Dr. Stane BERNIK, Ljubljana; Horst G. HABERL, Graz; to Dipl.-Ing. Arch. Jörg MAYR, Graz, for the architectural realization, and to SONY systems manufacturers for making available the technical appliances.

Special recognition and praise is due to the initiative and experienced organizational work of Prof. DDr. Wilfried SKREINER, superintendent of the Neue Galerie.

I hope that the exhibition will have a numerous and open-minded attendance, and that the visitors, to most of whom video will be new, will have an interesting confrontation with this medium of artistic expression.

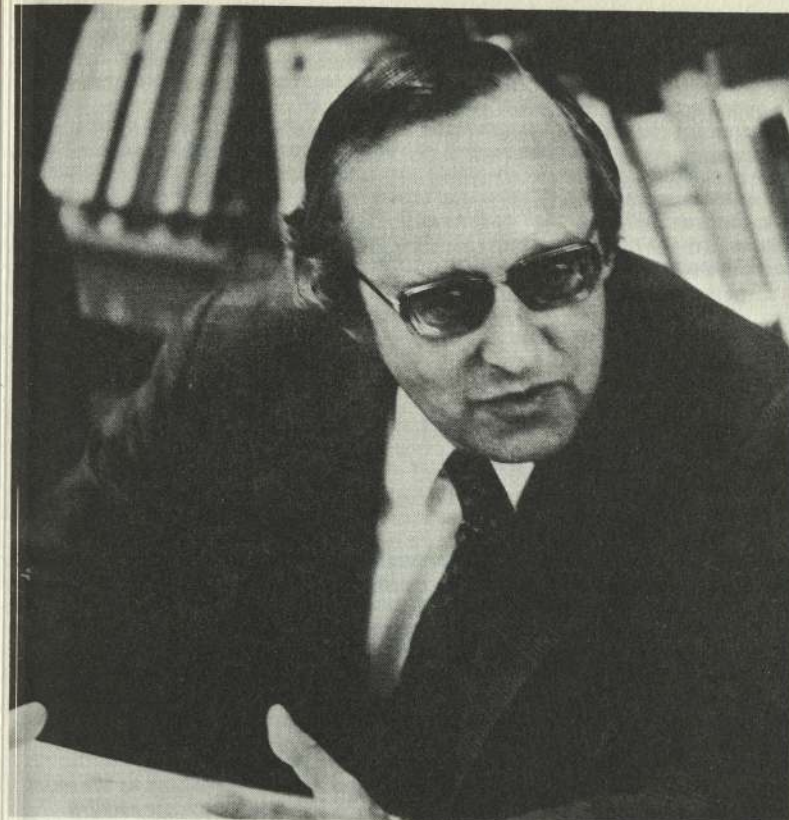
In der Dreiländerbiennale Trigon 73 „Audiovisuelle Botschaften“ wird ein neues Medium, das Videoverfahren, vorgestellt. Je fünf Künstlern aus Italien, Jugoslawien und Österreich wird die Möglichkeit zur Realisierung von Video-Aktionen geboten und in einem retrospektiven Teil werden ausgewählte Beispiele der Video-Kunst in den Vereinigten Staaten von Amerika vorgestellt. Ausgehend von dem Konzept einer partnerschaftlichen Zusammenarbeit zwischen Veranstalter, Kritiker und Künstler wurde diese Ausstellung in bewußter Verantwortung jedes Beteiligten entwickelt und versucht, die Öffentlichkeit in einen Entstehungsprozeß einzuschließen. Das Videoverfahren als ein „alternatives Fernsehen“, als Mittel der spontanen Produktion, das aufgrund der relativ leichten Handhabung einer außerordentlich großen Anzahl von Menschen erlaubt, damit zu operieren, scheint den verschiedensten Zielen und menschlichen Interessen rege und reiche Entfaltungsmöglichkeiten zu bieten. Aber es ist nicht nur ein Medium für Künstler und Filmer, sondern hat ebenso Bedeutung für soziale oder beispielsweise schulische Bereiche, und zwar für jeden, der sich darin selbst zu verwirklichen und artikulieren sucht. Es ist ganz offensichtlich, daß der Bereich der Kunst nur einen Teilaspekt des Video-Mediums darstellt, daß durch diese Ausstellung die Künstler nur als interessierte und engagierte Gruppe aufgerufen wurden, als Ideenträger zu fungieren. Die Video-Kunst wird nicht vergangene Kunstformen verdrängen, sondern einen eigenen Platz in der Kunst unserer Zeit und in der Zukunft einnehmen. Das Videoverfahren wird gewiß in allen Bereichen gesellschaftlichen und persönlichen Lebens Bedeutung erlangen. Wenn diese Ausstellung dazu eine brauchbare Information gibt, ist etwas Wesentliches getan.

Ein Wort des Dankes gilt dem 1. Arbeitskreis Prof. Umbro APOLLONIO, Venedig; Frau Univ.-Prof. Dr. Vera HORVAT-PINTARIC, Zagreb; Prof. Gillo DORFLES, Mailand; Dr. Stane BERNIK, Laibach; Horst G. HABERL, Graz; Dipl.-Ing. Arch. Jörg MAYR, Graz, für die architektonische Gestaltung und dem Systemunternehmen „Sony“ für die Bereitstellung der Apparaturen.

Ganz besonders aber verdient die Initiative und die bewährte Organisationsarbeit des Leiters der Neuen Galerie, Prof. DDr. Wilfried SKREINER, Anerkennung und Lob.

Ich wünsche der Ausstellung einen guten, vorurteilsfreien Besuch, dem Publikum aber eine interessante Begegnung mit diesem, für die meisten noch neuen Medium künstlerischer Aussage.

Landesrat Prof. Kurt Jungwirth



wilfried skreiner trigon 73

Die DREILÄNDERBIENNALE TRIGON 73 ist, wie die drei vorangegangenen, eine Themenausstellung. Ambiente (1967), Architektur und Freiheit (1969), Intermedia Urbana (1973) waren, im weiteren Sinn des Wortes, der Umweltgestaltung, der Reflexion über die Gestaltungsmöglichkeiten, zukünftigen Entwicklungen, der Vermenschlichung des Raumes und städtischen Umraums in künstlerischer und sozialer Hinsicht gewidmet. Das Thema Audiovisuelle Botschaften geht von der Tatsache aus, daß in der zeitgenössischen Kunst, nach dem vollzogenen Aufheben der Grenzen zwischen den einzelnen Kunstsparten, die bildende Kunstwelt sich nicht nur durch verschiedene Medien neue Möglichkeiten erarbeitete, sondern im Sinne des abgeschlossenen Werkes sich seit der concept-art selbst in Frage stellt. Das traditionelle Kunstwerk als elitäre Ausformung für Eliten gerät in den zehner Jahren unseres Jahrhunderts durch den Konstruktivismus, am folgenreichsten vielleicht durch Marcel Duchamp, in Verruf. Seine ready mades hoben die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen Kunst und Leben, auf. Diese Grenzabtragung ist im heutigen Kunstschaffen das zentrale Anliegen verschiedener Strömungen, die nicht ohne Romantik neue Ziele vor sich sehen: die Einheit von Leben und Kunst, das Zurücktreten des Künstlers gegenüber der Aktivierung bzw. Selbstverwirklichung des Publikums, die Realitätsbezogenheit künstlerischen Tuns, wenn notwendig auch unter Verzicht auf das, was bisher für Kunst gehalten wurde (im Sinne eines abgeschlossenen Kunstwerkes), die Befreiung und Selbstverwirklichung des einzelnen in der Gesellschaft auf Grund der von der Kunst, aber auch aus anderen Bereichen angebotenen Methoden. Überblickt man die Entwicklung der Kunst in unserem Jahrhundert, so kann einerseits das tragisch zu nennende Bemühen der Künstler um eine möglichst breite Kommunikation nicht übersehen werden. Tragisch deshalb, weil das Ziel nur sehr bedingt erreicht wurde: Denn trotz des Verzichts auf die inhaltliche Schichte im Kunstwerk und die Reduktion und Konzentration auf formale und visuelle Probleme konnte die Kunst keine bedeutenden Erfolge erzielen, weitere Bevölkerungsschichten zu erreichen. Die hermetische Poesie des Surrealismus offenbarte sich wiederum nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten, dem abstrakten Expressionismus wurde sein Subjektivismus zum Verhängnis, und seit der Pop-art, die in ihrer pragmatischen Bejahung unserer Zivilisation mit deren Mitteln arbeitete, stellte sich notwendigerweise die Frage nach dem Sinn künstlerischen Tuns überhaupt erneut und radikal.

TRIGON 73, the biennial event in which three countries participate, is—like its predecessors—an exposition of topics. "Ambiente" in 1967, "Architecture and Freedom" in 1969 and "Intermedia Urbana" in 1971 were—in a broader meaning of the term—all dedicated to the artistic and social shaping of the environment, the reflection on the possibilities of effecting such shaping, future developments in that respect as well as the humanization of urban space and its surroundings. The topic "Audio-Visual Messages" is based on the fact that—within the confines of contemporary arts—all existing borders between the individual art groups have been removed and that the world of creative arts has—through several media—not only developed but has also—ever since the advent of conceptional arts—even questioned its own existence in respect of complete work of art entities. Traditional works of art—as an elitist expression of the arts created for an elite—have, during the first two decades of this century, come into disrepute—due to the emergence of constructivism as well as the ideas advanced by Marcel Duchamp whose influence may have given rise to the most far-reaching consequences. His "ready mades" have wiped out all borders existing between the arts and reality as well as between the arts and life itself. The removal of those borders within the sphere of contemporary creative arts is a desire expressed by different schools of thought who—rather romantically—have discovered new aims and objectives, i.e. the union of life and the arts, the artist's retreat vis a vis the activation or rather the self-realization of the audience, the realistic approach of all artistic endeavours—if necessary also at the price of relinquishing all that which, in the sense of a complete work of art entity—, had been considered arts thus far—as well as the liberation and self-realization of the individual within society—all through the medium of arts and also through other methods originating in other spheres of endeavour. If one considers the evolution of the arts during the course of our century, the tragic efforts on the part of the artistic community at achieving the widest possible range of communication must not be overlooked. The word "tragic" has to be used, because the objective was reached only to a very limited extent and—despite having surrendered the principle of content in respect to a work of art as well as having reduced its scope and having instead concentrated all efforts at the merely formal and visual aspects of the problem—the arts have failed to reach the outer strata of society. The hermetically sealed poetry of surrealism was again only brought within the reach of a

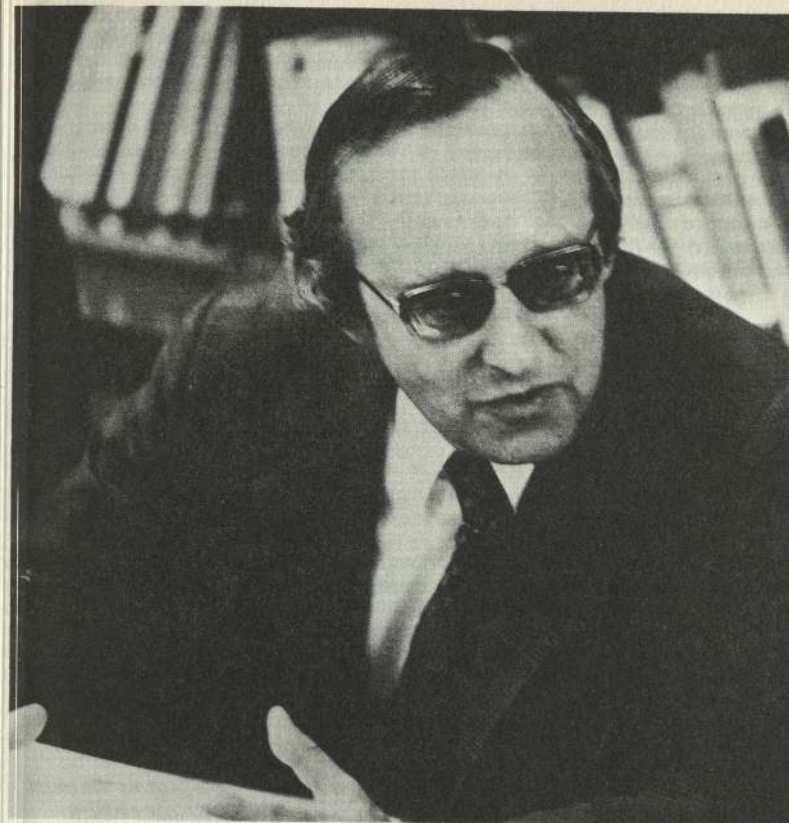
In der Dreiländerbiennale Trigon 73 „Audiovisuelle Botschaften“ wird ein neues Medium, das Videoverfahren, vorgestellt. Je fünf Künstlern aus Italien, Jugoslawien und Österreich wird die Möglichkeit zur Realisierung von Video-Aktionen geboten und in einem retrospektiven Teil werden ausgewählte Beispiele der Video-Kunst in den Vereinigten Staaten von Amerika vorgestellt. Ausgehend von dem Konzept einer partnerschaftlichen Zusammenarbeit zwischen Veranstalter, Kritiker und Künstler wurde diese Ausstellung in bewußter Verantwortung jedes Beteiligten entwickelt und versucht, die Öffentlichkeit in einen Entstehungsprozeß einzuschließen. Das Videoverfahren als ein „alternatives Fernsehen“, als Mittel der spontanen Produktion, das aufgrund der relativ leichten Handhabung einer außerordentlich großen Anzahl von Menschen erlaubt, damit zu operieren, scheint den verschiedensten Zielen und menschlichen Interessen rege und reiche Entfaltungsmöglichkeiten zu bieten. Aber es ist nicht nur ein Medium für Künstler und Filmer, sondern hat ebenso Bedeutung für soziale oder beispielsweise schulische Bereiche, und zwar für jeden, der sich darin selbst zu verwirklichen und artikulieren sucht. Es ist ganz offensichtlich, daß der Bereich der Kunst nur einen Teilaspekt des Video-Mediums darstellt, daß durch diese Ausstellung die Künstler nur als interessierte und engagierte Gruppe aufgerufen wurden, als Ideenträger zu fungieren. Die Video-Kunst wird nicht vergangene Kunstformen verdrängen, sondern einen eigenen Platz in der Kunst unserer Zeit und in der Zukunft einnehmen. Das Videoverfahren wird gewiß in allen Bereichen gesellschaftlichen und persönlichen Lebens Bedeutung erlangen. Wenn diese Ausstellung dazu eine brauchbare Information gibt, ist etwas Wesentliches getan.

Ein Wort des Dankes gilt dem 1. Arbeitskreis Prof. Umbro APOLLONIO, Venedig; Frau Univ.-Prof. Dr. Vera HORVAT-PINTARIC, Zagreb; Prof. Gillo DORFLES, Mailand; Dr. Stane BERNIK, Laibach; Horst G. HABERL, Graz; Dipl.-Ing. Arch. Jörg MAYR, Graz, für die architektonische Gestaltung und dem Systemunternehmen „Sony“ für die Bereitstellung der Apparaturen.

Ganz besonders aber verdient die Initiative und die bewährte Organisationsarbeit des Leiters der Neuen Galerie, Prof. DDR. Wilfried SKREINER, Anerkennung und Lob.

Ich wünsche der Ausstellung einen guten, vorurteilsfreien Besuch, dem Publikum aber eine interessante Begegnung mit diesem, für die meisten noch neuen Medium künstlerischer Aussage.

Landesrat Prof. Kurt Jungwirth



wilfried skreiner trigon 73

Die DREILÄNDERBIENNALE TRIGON 73 ist, wie die drei vorangegangenen, eine Themenausstellung. Ambiente (1967), Architektur und Freiheit (1969), Intermedia Urbana (1973) waren, im weiteren Sinn des Wortes, der Umweltgestaltung, der Reflexion über die Gestaltungsmöglichkeiten, zukünftigen Entwicklungen, der Vermenschlichung des Raumes und städtischen Umraums in künstlerischer und sozialer Hinsicht gewidmet. Das Thema Audiovisuelle Botschaften geht von der Tatsache aus, daß in der zeitgenössischen Kunst, nach dem vollzogenen Aufheben der Grenzen zwischen den einzelnen Kunstsparten, die bildende Kunstwelt sich nicht nur durch verschiedene Medien neue Möglichkeiten erarbeitete, sondern im Sinne des abgeschlossenen Werkes sich seit der concept-art selbst in Frage stellt. Das traditionelle Kunstwerk als elitäre Ausformung für Eliten gerät in den zehner Jahren unseres Jahrhunderts durch den Konstruktivismus, am folgenreichsten vielleicht durch Marcel Duchamp, in Verruf. Seine ready mades hoben die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen Kunst und Leben, auf. Diese Grenzabtragung ist im heutigen Kunstschaffen das zentrale Anliegen verschiedener Strömungen, die nicht ohne Romantik neue Ziele vor sich sehen: die Einheit von Leben und Kunst, das Zurücktreten des Künstlers gegenüber der Aktivierung bzw. Selbstverwirklichung des Publikums, die Realitätsbezogenheit künstlerischen Tuns, wenn notwendig auch unter Verzicht auf das, was bisher für Kunst gehalten wurde (im Sinne eines abgeschlossenen Kunstwerkes), die Befreiung und Selbstverwirklichung des einzelnen in der Gesellschaft auf Grund der von der Kunst, aber auch aus anderen Bereichen angebotenen Methoden. Überblickt man die Entwicklung der Kunst in unserem Jahrhundert, so kann einerseits das tragisch zu nennende Bemühen der Künstler um eine möglichst breite Kommunikation nicht übersehen werden. Tragisch deshalb, weil das Ziel nur sehr bedingt erreicht wurde: Denn trotz des Verzichts auf die inhaltliche Schicht im Kunstwerk und die Reduktion und Konzentration auf formale und visuelle Probleme konnte die Kunst keine bedeutenden Erfolge erzielen, weitere Bevölkerungsschichten zu erreichen. Die hermetische Poesie des Surrealismus offenbarte sich wiederum nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten, dem abstrakten Expressionismus wurde sein Subjektivismus zum Verhängnis, und seit der Pop-art, die in ihrer pragmatischen Bejahung unserer Zivilisation mit deren Mitteln arbeitete, stellte sich notwendigerweise die Frage nach dem Sinn künstlerischen Tuns überhaupt erneut und radikal.

TRIGON 73, the biennial event in which three countries participate, is—like its predecessors—an exposition of topics. "Ambiente" in 1967, "Architecture and Freedom" in 1969 and "Intermedia Urbana" in 1971 were—in a broader meaning of the term—all dedicated to the artistic and social shaping of the environment, the reflection on the possibilities of effecting such shaping, future developments in that respect as well as the humanization of urban space and its surroundings. The topic "Audio-Visual Messages" is based on the fact that—within the confines of contemporary arts—all existing borders between the individual art groups have been removed and that the world of creative arts has—through several media—not only developed but has also—ever since the advent of conceptional arts—even questioned its own existence in respect of complete work of art entities. Traditional works of art—as an elitist expression of the arts created for an elite—have, during the first two decades of this century, come into disrepute—due to the emergence of constructivism as well as the ideas advanced by Marcel Duchamp whose influence may have given rise to the most far-reaching consequences. His "ready mades" have wiped out all borders existing between the arts and reality as well as between the arts and life itself. The removal of those borders within the sphere of contemporary creative arts is a desire expressed by different schools of thought who—rather romantically—have discovered new aims and objectives, i.e. the union of life and the arts, the artist's retreat vis a vis the activation or rather the self-realization of the audience, the realistic approach of all artistic endeavours—if necessary also at the price of relinquishing all that which, in the sense of a complete work of art entity—, had been considered arts thus far—as well as the liberation and self-realization of the individual within society—all through the medium of arts and also through other methods originating in other spheres of endeavour. If one considers the evolution of the arts during the course of our century, the tragic efforts on the part of the artistic community at achieving the widest possible range of communication must not be overlooked. The word "tragic" has to be used, because the objective was reached only to a very limited extent and—despite having surrendered the principle of content in respect to a work of art as well as having reduced its scope and having instead concentrated all efforts at the merely formal and visual aspects of the problem—the arts have failed to reach the outer strata of society. The hermetically sealed poetry of surrealism was again only brought within the reach of a

Vorbereitet durch die Happenings und Aktionen, treten nun die Künstler erneut und mit ganzem Einsatz dem Menschen, der Gesellschaft gegenüber, verstehen ihre Arbeit nur mehr als beispielhaft, bewußtmachend, sensibilisierend. Jenseits einer „Kunstthematik“ stehen die Selbstverwirklichung und die Möglichkeit neuer visueller Erfahrung im profanen, menschlichen Bereich im Blickpunkt, vom ästhetischen bis zum sozialen Erlebnis.

Als neues und vielleicht revolutionärstes Medium für solche Arbeit bietet sich das Video-Verfahren an. Neben der relativ einfachen technischen Handhabung und der sofortigen Abspielbarkeit liegen darin verschiedenste Möglichkeiten: Neben der klassischen Bildkunst entstehen, etwa im Sinne Gianni Colombos, konstruktive Gestaltungen mit dem Wobbler, mit Hilfe des Synthesizers in den USA, vor allem in den von Nam June Paik inaugurierten Form- und Farbveränderungen in der Bildröhre selbst, statuarische Auffassungen wie die von Gilbert und George. Als Dokumentation der land- und body-art entwickelte sich eine eigene Video-Sprache, die sich von anderen Medien wie dem Film deutlich unterscheidet und unter Einschaltung des feedback zu ganz neuen optisch-akustischen Erlebnissen führt. Die Möglichkeiten des Verbindens verschiedener Bereiche, das Trennen von Bewegungsabläufen durch Phasenverschiebungen und -zerlegungen, die Schaffung neuer Raum- und Wirklichkeits-erlebnisse durch Verwendung mehrerer Monitore, sind nur Andeutung dieser Möglichkeiten.

Eine der wesentlichsten Errungenschaften besteht jedoch darin, daß im Video-Verfahren die Aktion und gleichzeitig die Kontraktion festgehalten werden kann, das heißt, daß auf dem Video-tape mit Hilfe von mehreren Kameras nicht nur das Agieren des Produzenten, sondern auch die Reaktion der Rezipienten verzeichnet werden kann. Darin liegt die Bedeutung dieses Verfahrens für den edukativen Bereich, ebenso wie vor allem für den gesellschaftlichen, denn hier bietet sich erstmals die Möglichkeit einer wirkungsvollen Artikulation und Kommunikation der Ideen und Wünsche von einzelnen und Gruppen, von Künstlern bis zu Bürgerinitiativen, von Wissenschaftlern bis zu Politikern. Selbstverständlich versuchen sich die Künstler dieses Medium des Fernsehens und die gegebene Aufnahmebereitschaft des Publikums für das Fernsehen zunutze zu machen (und die durch das Medium gebotenen Möglichkeiten). Zugleich soll die gesamte Video-Produktion nicht in das staatliche Fernsehen eindringen, sondern soll eine Alternative zu diesem, zu einer Befreiung auch des Fernsehschwerers selbst vom einseitigen Angebot, darstellen. Wie an kein anderes neues Medium knüpfen sich an die Video-Technik die Hoffnungen auf eine wirkliche Veränderung und Vermenschlichung in einer heute nur zu ahnenden oder teilweise zu überschauenden Bedeutung. Mit Hilfe des Videos könnte das Leben verändert werden. In ihm steckt für den einzelnen, für die Gemeinschaft eine große Chance. Wenn es gelingt, die Eigeninitiative zu aktivieren und den Konsum der Massenmedien, vor allem des öffentlichen Fernsehens, zu neutralisieren. Im Rahmen der Kunst unserer Zeit stellt die Video-Kunst einen Teilaspekt dar, der angesichts der Entwicklung in den Vereinigten Staaten, in Kanada und in Japan, aber auch in Europa, nicht zu gering bewertet werden darf. Wenn Vera Horvat-Pintarič in ihrem Beitrag zu diesem Katalog feststellt, daß die interessantesten und aktuellsten künstlerischen Gestaltungen sich im Bereich der Video-Kunst vollziehen, so bezeichnet sie damit sehr treffend die heutige Situation. Mancher Museumsdirektor hat bereits die Erfahrung gemacht, daß Video-Projektionen mehr Interesse finden als Ausstellungen. Aber zweifellos wird die Video-Kunst die anderen Äußerungen im Rahmen der bildenden Kunst nicht verdrängen oder unnötig machen, sondern ein wichtiger Teilaspekt bleiben.

small esoteric group and abstract expressionism fell victim to its own subjectivism. Ever since the advent of pop-art and its pragmatic affirmation of our civilization—the tools of which are being utilized by pop-art itself—the question as to whether there was any sense in artistic endeavours had to be posed again and in a rather radical way at that. Prepared for the task by happenings and similar events, artists are again confronting man and society—using everything they are able to give. They are now considering their work merely in the light of setting examples, arousing the consciousness as well as rendering the human mind sensitive and receptive. Self-realization as well as the approach to a new visual experience focused on the profane human sphere—ranging from the aesthetic to the social experience—are all beyond an artistic thematic.

Considered within the context of contemporary arts, video-arts represent a partial aspect which—in view of developments in the United States, Canada and Japan as well as in Europe—must not be underestimated. If Vera Horvat-Pintarič concludes—in her contribution to this catalogue—that the most interesting and up-to-date artistic creations are confined to the sphere of video-arts, she pronounces judgment perfectly fitting the present situation. Many a museum's custodian has experienced already that video-productions arouse more interest than exhibitions. Nevertheless, video-arts will undoubtedly never displace or render obsolete all other aspects of the creative arts, but will remain to be one of their partial aspects. The video-process would appear to offer itself as a new, perhaps as the most revolutionary medium to be applied to such work. Apart from the relative simplicity in dealing with its strictly technical aspects as well as the possibility of effecting immediate back-playing, it offers a large variety of possibilities. Beside its application to the pictorial arts—similar to Gianni Colombo's constructive presentations with the wobbler—are the shape and colour mutations within the picture-tube itself—inaugurated first and foremost by Nam June Paik and facilitated in the U.S. by the synthesizer—as well as the statuary conceptions by Gilbert and George. Eventually, a video-language has evolved in its own right—documenting both the country and body arts—which applies the video-tape and the feed-back technique to an entirely new visual-acoustic experience quite distinguished from other media—such as motion pictures, for instance. The interconnecting of motional processes—by phase rotation and dissection—as well as the creation of experiences related to both space and reality through the application of several monitors—are only some indications of the possibilities outlined above. One of the most considerable achievements is being represented by the fact that the video-technique facilitates the simultaneous recording of both action and counter-action, which means that—by employing several cameras—not only the action of the producer but also the reaction of the spectator may be recorded on the video-tape. That accomplishment signifies the importance of the technique not only in its application to educational purposes but also—and primarily so—its utilization for social ends. It facilitates for the first time the effective articulation and communication of ideas and desires expressed both by individuals and groups—ranging from the artist to the citizens' action group and from the scientist to the politician.

The artistic community, of course, tries to apply to television in general not only that particular television medium and the possibilities it offers—but also the ready receptiveness shown by the audience. At the same time, the very concept of video-production should be kept out of government-operated television networks, thus providing a true alternative to them and thereby contributing to the liberation of the television viewer from the one-sided programme diet offered. Video-technology is unique amongst all other new media in arousing hope for a real change and humanization in television programming to an extent, whose significance can at present merely be anticipated or—at best—partially comprehended. Video could help to change life entirely; it represents a great chance both for the individual and for society—if we succeed in activating and consequently in neutralizing the coercion of consuming everything that is being offered by the mass-media, public television in particular.

Die Dreiländerbiennale TRIGON 73 stellt das Medium Video vor. Künstlern aus Italien, Jugoslawien, Österreich wird die Möglichkeit zu Realisierungen ihrer Ideen geboten. Durch eine Auswahl der Video-Produktionen der Vereinigten Staaten erhält die Veranstaltung einen historischen Background. Durch die Gliederung in die Kategorien Sprache, Wirklichkeit und Meta-Aktion soll das Anliegen verdeutlicht werden. Die audiovisuelle Sprache dieses neuen Mediums demonstriert die Möglichkeiten im Bereich der Wirklichkeit durch die Themen Verschmutzung und Interkommunikation und legt in Form von Interventionen das Edukative, das Einbeziehen der antwortenden Reaktion dar. Daß diese Ausstellung besondere Ansprüche an den Besucher stellt, ist erwiesen. Allein schon das Differenzierungsvermögen muß entwickelt werden. Bei einem flüchtigen Durchschreiten dieser Ausstellung ist wenig zu gewinnen. TRIGON 73 will eine Auseinandersetzung provozieren, die mit dieser Ausstellung selbst nicht abgeschlossen sein kann. Sie versteht sich im Gegenteil, wie die Künstler mit ihren Arbeiten, als ein beispielhaftes Aufzeigen von Möglichkeiten, die jeden angehen und von möglichst vielen ergriffen werden sollten. Noch ein Wort zum Entstehen dieser Ausstellung: Bei der Realisierung der Ausstellung wurde von dem Gedanken einer partnerschaftlichen Zusammenarbeit zwischen Veranstalter, Projektgruppe und Künstler ausgegangen, bei der jeder seinen Teil an Verantwortung trägt. Die Projektgruppe erarbeitete den Themenrahmen, der in mehreren Arbeitsgesprächen mit den Künstlern konkretisiert wurde. Die Verbreiterung der Basis sollte als Modell für zukünftige, gemeinsame Planungen erprobt werden, um den bisher einseitig aufgetragenen Vorstellungen das Konzept einer gleichberechtigten Planung und Realisierung entgegenzustellen. Diese Grundhaltung findet auch im Katalog durch die Selbstdarstellung der Künstler in Verbindung mit der Dokumentation und kritischen Beiträgen zum Video-Verfahren ihren Ausdruck.

TRIGON 73, the biennial event in which three countries participate, presents the video medium and Italian, Yugoslav as well as Austrian artists will have a chance to materialize their ideas. The contemplation of United States video-productions in retrospect will provide a historical back-ground for the event. A break-down into the elements of language, reality and metamorphosis will provide clarity.

The audio-visual language expressed by the new medium demonstrates its possible applications to reality, as expressed in the topics of pollution and inter-communication. It also displays its intervening influence on the educational sphere as well as its incorporation of the replies given in reaction thereof.

It is evident that this exposition will place specific demands on the visitor, whose facilities of recognizing differences will have to be sharpened considerably. Little would be gained by just casually walking through this exhibition, which will provoke a confrontation extending far beyond the present event. This exhibition will have to be understood in the focus of the artistic effort, offering possibilities which concern everybody and which should be taken advantage of by as many visitors as possible.

I may now be permitted to express one more afterthought to the origin of this exhibition. The idea behind it was a close cooperation between and a true partnership of organizers, project group members and artists, every one of whom was to bear his personal share of responsibility. The project group first drafted a general plan of all topics to be dealt with—which was then converted by the artists into concrete facts. All that required several working sessions and thorough discussion of all pertinent aspects.

In order to confront the hitherto one-sided ideas with a concrete concept of planning and materializing of ideas, a broadening of the base was to be tested for its future application to joint initiatives on an equal basis. That basic attitude is also being expressed in this catalogue by the selfportrayal of the artists concerned as well as the documentation provided and last not least by the critically judged contributions made to the video-technique.



umbro apollonio
TV

Unmöglich und außerdem absurd erscheint es mir, sich der Herrschaft des TV und seiner hypnotischen Kraft entziehen zu wollen. Mögen die Sendungen noch so schlecht gemacht, kulturtötend und einbahnig sein, seine Fähigkeit, das Publikum vor die Bildröhre zu fesseln, wird nur dann aufhören, wenn sie durch ein anderes — sagen wir ruhig ein audiovisuelles — Medium höherer Macht entthront wird, das in der Lage ist, größere Verführungen und Attraktionen auszuüben. Schön, aber häßlich, der Film nahm dem Theater einen großen Teil seiner gewohnheitsmäßigen Besucher weg. Der Theaterbesucher war, wie bekannt, eine mondäne Verpflichtung, und nur die strikte Trennung der Sitzkategorien bewirkte, daß es in den letzten Jahrhunderten nicht ausschließlich elitär war, wobei es einen geradezu populären Ursprung gehabt hatte. Der Film nahm den Projektionen allen rituellen Zauber, und noch einfacher ist es heute, das Fernsehen zu erleben, das eine häusliche Unterhaltung ist wie keine zuvor. Das Medium zu bekritteln ist deshalb ganz unangebracht, wie es ebenso müßig erscheint, gegen das Auto loszudonnern, weil es das Vergnügen, zu Fuß zu gehen, schmälert oder das räumliche Erfassen mancher zu Parkings gewordener Plätze verhindert. Das Grundproblem liegt nicht im Werkzeug, sondern in dessen Gebrauch und in dieser Richtung müssen wir handeln, um einerseits die größte Schaffensfreiheit zu erhalten und andererseits das höchste Qualitätsniveau zu garantieren.

Die Erfindung und die ungeheure Verbreitung des TV sind natürlich Folgen der sogenannten Kultur des Bildes: so wahr ist, daß die Kommunikation durch Worte viel weniger gebraucht wird als in der Vergangenheit, während die visuelle Kommunikation ihren Wirkungskreis immer weiter ausdehnt — man denke etwa an die comics. All dies hat berühmte Präzedenzen vorzüglicher Qualität: die Kommunikation unter den Menschen vollzog sich lange Zeit durch Bilder und die Sprache war vor allem visuell. Es bestehen also keine Gründe zu staunen oder sich vor etwas zu entsetzen,

It seems impossible and, moreover, absurd to try to escape the domination of TV and its hypnotic power. Even if the telecasts are badly made, culture-destroying and single-track, its capability of captivating the public in front of the tube will not cease before it has been dethroned by a different—it is safe to say audio-visual—medium of higher power, which is capable of attracting and enthralling to an even higher degree. Beautiful or ugly, the film took away from the theatre a large part of its habitual audience. It is known that the visit to the theatre was a mundane obligation and if it had not been for the strict separation of seat categories it would have become exclusively the concern of an elite, though it had a plainly popular origin. The film took away all ritual charm from the projections and it is even simpler today to experience TV, which is an entertainment for the home the like of which has never been seen before. That is why it is inappropriate to criticise the medium just as it seems useless to rail at the car because it impairs the pleasure of walking or makes it impossible to cover many a spot that has become a parking lot spatially. The basic problem lies not in the tool but in its handling and we must act in this direction in order to preserve the maximum of creative freedom on the one hand and to guarantee the highest level of quality on the other hand.

The invention and the enormous popularity of TV are naturally consequences of the so-called culture of the picture: it is true that communication by means of words is much less used now than in the past, whereas visual communication is spreading its domain more and more—as we can see, e.g., with the comics. All this has famous precedents of excellent quality: communication among human beings took place on the basis of pictures for a long time and the language was mainly visual. Thus there is no reason to be surprised or appalled at something that is a fact nowadays, even more so as many a shortcoming is overcome by small groups and as the visual language spreads and prevails at a higher speed than the written language just as it also has a

was heutzutage als Tatsache existiert, gerade deshalb, weil im allgemeinen manche Unzulänglichkeiten von kleineren Gruppen überwinden werden und die visuelle Sprache sich mit größerer Geschwindigkeit verbreitet und durchsetzt als die geschriebene, wie sie ja auch einen größeren Einfluß besitzt. Die schwerwiegendste Frage besteht darin, daß die neuen räumlichen Dimensionen, in die der Mensch eingebettet wird, obwohl sie audiovisuell sind wie die vorhergehenden des Theaters es waren, ein derartiges Ausmaß annehmen und sich mit solcher Häufigkeit ereignen, daß sie eine weit größere Überzeugungskraft entfalten. Aus einem ähnlichen Grund ist das Monopol der Massenmedien gefährlicher denn je, viel gefährlicher als in der Vergangenheit und man muß sich durch wache Aufmerksamkeit davor schützen. Man muß freilich zugeben, daß auch Zeitungen kontrolliert werden und daß die Machtgruppen durch sie über unbegrenzte Manipulationsmöglichkeiten verfügen. Weil dem so ist, schließen wir daraus, daß es einen Weg gibt, um das Werkzeug, die Maschinen, zu beherrschen und daß die Technologie nur den zum Sklaven macht, der sich mehr oder weniger bewußt den Kräften unterwirft, die andere zum eigenen Nutzen aus ihr ziehen oder wenigstens es ihnen erlaubt, einen bestimmten Gebrauch davon zu machen. Dessen ungeachtet, wenn es sich um bedrucktes Papier handelt, kann der Mensch verschiedene Zeitungen und Zeitschriften lesen, die dort zum Ausdruck kommenden unterschiedlichen Meinungen vergleichen und sich eine eigene Idee darüber bilden: er genießt dadurch eine größere Freiheit und wird schließlich an einer persönlichen Wahl nicht gehindert. Beim TV hingegen, wenn es Monopol des Staates ist, wird kein persönlicher Eingriff gestattet: man ist auf eine Wahl angewiesen, die andere getroffen haben, und das ergibt das einzige verfügbare Kommunikationsfaktum. Die sogenannten und herumposaunten Seherindizes beweisen gar nichts auf der Ebene der kulturellen Funktion eines so verbreiteten Mediums wie das TV und das, weil man einfach an eine kulturelle Steuerung der Gesellschaft seitens der Regierenden denkt. Nehmen wir an — und wir sind dabei gar nicht so wirklichkeitsfern — daß nach dem Seherindex die Schlagerprogramme an erster Stelle rangieren: dann müßte das TV konsequenterweise alle anderen Programme einstellen, was absurd wäre und glücklicherweise nicht geschieht.

Man darf nun nicht übersehen, daß das TV seine höchste Macht, den Zuschauer in seinen Bann zu schlagen, dadurch gewinnt, daß es die Information über ein bestimmtes Ereignis im selben Augenblick des Geschehens dem Empfänger vermittelt, gleichsam „in flagranti“, und gerade diese Gleichzeitigkeit, mag das Ereignis noch so tragisch oder abscheulich sein, wie etwa die tödlichen Unfälle während eines Autorennens, erweckt im Publikum das überaus große Interesse gegenüber dem TV. Auch die Tageszeitung bringt neben dem Bericht über ein grauenhaftes Verbrechen einen anderen über eine Mißwahl; im Fernsehen erscheint nach der Wiedergabe eines Bombardements auf wehrlose Bürger das lächelnde Gesicht der Siegerin bei einem der unzähligen Schlagerfestivals. Beim TV ist auf jedem Fall die unmittelbare und „realistische“ Evidenz des Geschehens stets vorherrschend. Diesbezüglich wären nicht wenige Fragen eher ethischen als ideologischen Charakters zu erörtern; die Auseinandersetzung mit diesem Thema betrifft aber nicht einen Bereich, der rein informativ, also mit existentiellen Begebenheiten eng verbunden ist. Wir halten es auch nicht für angebracht, zum Niveau eines allzuleichten Moralismus herabzusteigen, der hier völlig fehl am Platze wäre. Das TV ist, wie die Zeitung, zum Teil Chronik, Berichterstattung, und da es sich nicht wiederholt, erfährt es das gleiche Los wie die Zeitung, die man wegwirft: es wird irgendwie vergessen, führt kein „replay“ vor wie bei einem Fußballspiel, damit der Zuschauer die Episode und deren Details besser zur Kenntnis nehmen kann.

higher influence. The most momentous problem is that the new spatial dimensions in which man is embedded, though they are audio-visual like the preceding ones of the theatre, are of such an extent and frequency that they develop a much higher persuasive power. For a similar reason the monopoly of the mass media is more dangerous than ever, much more dangerous than in the past and one has to protect oneself against them by alert attentiveness. It must, of course, be admitted that also newspapers are controlled and that it is through them that influential groups have infinite possibilities of manipulation at their disposal. As this is a fact we can conclude that there is a way of controlling the tool, the machinery and that technology enslaves only those who surrender more or less consciously to powers that others draw from technology to their own advantage or who at least allow them to make a certain use of it. Notwithstanding the fact that it is printed paper a man can read different newspapers and journals, can compare the different opinions expressed in them and can form his own opinion about them: thus he enjoys a considerable freedom and is lastly not restricted in a personal choice. As regards TV, however, if it is a state monopoly no personal interference is allowed; one is dependent on a choice that has been made by others and this is the only fact of communication at one's disposal. The so-called spectator indexes, widely broadcasted, do not prove anything at all on the level of the cultural function of such a wide-spread medium as TV and this for the simple reason that one thinks of a cultural guidance of the society from the part of the government. Let us assume—and we are certainly not that far off reality—that after a spectator index the hit programmes hold the leading position: in order to be consequent TV would have to discontinue all other programmes which would be absurd and which fortunately does not happen.

One must not overlook the fact that the TV reaches its highest power of captivating the spectator by presenting to the viewer the information about a certain event in the very moment of action, so to speak "red-handed", and it is precisely this simultaneousness, may the event be ever so tragic or horrible, as e.g. the fatal accidents during a motor race, that rouses the public's extremely high interest in TV. The daily newspaper also presents the report about an abominable crime besides an article about a miss election; on TV the smiling face of the winner at one of the uncountable hit festivals appears after the transmission of the bombing of defenceless citizens. At any rate the immediate and "realistic" evidence of the event always prevails on TV. In connection with this quite a few questions of a more ethical rather than ideological character could be discussed; however, the discussion of this topic does not concern a sphere which is purely informative, i.e. closely connected with existential occurrences. Nor do we consider it appropriate to step down to the level of a too easy moralism, which would be completely out of place in this case. The TV is, just as the newspaper, partly chronicle, information, and as it does not repeat itself it faces the same destiny as the newspaper which is thrown away: it is somehow forgotten, it does not present a replay as in football game where the spectator gets a better view of the episode and its details.

Gewöhnlich wiederholt das TV die Übertragungen nicht oder sehr selten. Bei der Wiederholung mancher vergangener Sendungen empfinden wir ein ähnliches Gefühl wie beim Wiedersehen alter Filme, wo Art der Kleidung und Aktion sowie die Spuren des Alters in den Gesichtern der Darsteller und bestimmte, noch nicht erreichte technische Entwicklungen einen Eindruck des Veralteten hervorgerufen, der uns zum Schmunzeln bringt. Das betrifft klarerweise die gewöhnliche Produktion, denn Werke hohen Niveaus rufen nicht eine solche Wirkung hervor. Musikwerke und Theaterstücke, obwohl meistens Exemplare aus einem bewährten Repertoire, pflegt man hingegen ziemlich häufig zu wiederholen, manchmal sogar zum Nachteil von seh- und hörenswerter Novitäten. In den soeben genannten Fällen spielt die besondere Interpretation eines bestimmten Dirigenten, Solisten, Sängers oder Regisseurs und Schauspielers usw. mit Film, Theater und Musik fördern weiters einen gewissen Starkult und das Fernsehen vermag in nicht geringerem Maße kollektive Begeisterungen zu erwecken, die gar nicht spontane Exaltation. Das TV muß sich auch vor dem oberflächlichen Starkult hüten, wenn seine Leistungen nicht zu ephemeren und mittelmäßigen Schauspielformen herabfallen sollen, wie es leider allzuoft geschieht.

Trotz der absoluten Überzeugung, daß das TV über eine eigene spezifische autonome Sprache verfügt, möchten unsere Ausführungen und Überlegungen auf manche Koinzidenz und Gefahren hinweisen, die für andere linguistische Mittel charakteristisch sind, aus denen das genau abgegrenzte Medium Fernsehen doch einige Elemente, Anregungen oder, noch schlimmer, manche Tricks übernommen hat. Nun ist es aber angezeigt, das unwiderlegbare Vorhandensein einer unter allen Aspekten unverwechselbaren TV-Sprache zu fixieren: dies selbstverständlich, wenn das TV sich nicht zur Ausnützung ähnlicher Sprachen verleiten läßt, beinahe wie es dem Film erging, als eine Theateraufführung gefilmt wurde. Auch das TV strahlt Theaterstücke nach herkömmlichen Schablonen, mit Bühnendekor schön fein bemalt nach der Unsitte des vergangenen Jahrhunderts aus: das ist sehr bequem, kostet wenig intellektuelle Anstrengung, aber bringt die Leistungsfähigkeiten der TV-Kamera nicht einen Schritt weiter. Das Potential dieses Kommunikationswerkzeuges ist hingegen auf die Stärkung des kreativen Prozesses und auf die Förderung seines freien Ausdrucks gerichtet.

Das Verhältnis zwischen dem Benutzer der TV-Kamera und dem von ihm erlebten Phänomen erscheint als ein äußerst komplexes und läßt sich auch mit jener Verwicklung von Relationen, die sich in der Welt der Dinge zwischen Subjekt und Objekt strukturell artikuliert, nur gelegentlich und in bescheidenem Maße vergleichen. Man darf nicht übersehen, daß die Fernsehübertragung schließlich der Aufnahme der Wirklichkeit untergeordnet ist und daß der Zuschauer mit der Wahrnehmung von Bildern oft großen emotionalen Inhalten konfrontiert wird. Aber auch in diesen Situationen bedient sich die TV-Kamera (wenn in der Hand eines echten Schöpfer-Regisseurs) der Bildelemente, ohne sich ihnen zu verpflichten, und um Bildsysteme zu errichten, die in der Lage sind, jenen Fakten, die bloße Bezeichnungen hätten bleiben können, besondere oder gewollte Bedeutungen zu verleihen. Wir erleben also auf der Bildfläche eine Situation, wo die Figuren, die das wirkliche Ereignis darstellen, nur scheinbar analogisch sind. Andererseits ist eine Wahl getroffen worden, nicht sosehr und nicht gerade unter den Figuren wie in Hinblick auf eine bestimmte Richtungslinie: eben gerade diese wird den Empfänger erreichen und ihm die Botschaft überbringen. Es gibt zweifellos einen vom TV besonders, ja sogar brutal beleuchteten Realismus, aber dessen Verarbeitung, wie es öfters geschieht, oder die schon am Ausgangspunkt verwendeten Methoden vermitteln die Bezeugung eines Wertes, oder wenigstens das Sich-Bekunden einer Meinung, die als solche eine Wertungsoperation voraussetzt. An Stelle jenes als Bericht vorhandenen Realismus tritt ein kommunikativer

Usually the TV does not repeat the transmissions or at least only very seldom. At the replay of many a past transmission we have a feeling similar to the one when we see an old film again, where the action and the style of clothing as well as the traces of age in the faces of the actors and certain technical developments not yet reached create the impression of the outdated in us, which makes us smile. Naturally this concerns the ordinary production, for works of high level do not create an impression of this kind. However, musical works and plays, though mostly items from a successful repertoire, are usually repeated quite frequently, sometimes at the cost of novelties worth seeing and hearing. In the cases just now mentioned the special interpretation of a certain conductor, soloist, singer, director or actor is involved. Moreover, film, theatre and music encourage a certain star cult and to the same degree TV is capable of rousing collective enthusiasm, which is by no means comparable to the spontaneous exaltation engendered by the Beatles. TV must also be on its guard against a superficial star cult if it wants to prevent its accomplishments from sinking to ephemeral and mediocre stage forms, which unfortunately happens only too frequently.

In spite of the absolute conviction that TV has a specific autonomous language of its own, our comments and reflections are supposed to point out many a coincidence and danger which is characteristic of other linguistic means from which the exactly delimited medium TV has adopted certain elements, stimulations and, what is worse, tricks. It is now advisable to define the irrefutable presence of a TV-language, which is absolutely unmistakable: this is naturally the case if TV does not allow itself to exploit similar languages as was the case with the film when a theatre production was filmed. TV also transmits plays according to traditional patterns, with nicely painted decor reflecting the bad habit of the past century: this is rather convenient, takes little intellectual effort, but does not help the productive powers of the TV camera at all. However, the potential of this tool of communication is directed towards an invigoration of the creative process and the promotion of its free expression.

The relationship between the operator of the TV camera and the phenomenon experienced by him appears to be extremely complex and can be compared with that complexity of relationships which articulates itself structurally in the world of things between subject and object only occasionally and up to a certain degree. One must not overlook the fact that the telecast is, after all, subordinated to the reception of reality and that the spectator is confronted with the perception of pictures that often have a high emotional content. But also in these situations the TV camera (when in the hands of a truly creative director) makes use of the picture elements without becoming indebted to them and in order to establish picture systems which are able to impart special or desired significance to those facts which could have remained mere definitions. So we experience a situation on the screen where the figures that represent the real event are only apparently analogous. On the other hand, a choice has been made, not so much and not just about the figures, but with respect to a certain directive rule: it is exactly this rule that will reach the receiver and will take the message to him. There is doubtless a realism, particularly, even brutally, illuminated by TV, but its elaboration, as happens frequently, or the methods used from the very beginning, convey the attestation of a value or at least the manifestation of an opinion which, as such, presupposes a evaluating operation. The realism extant in form of a report is replaced by a communicative creative process. The realistic pattern becomes a motive for reflection; it never becomes an ideal nor a reachable and imitable model; it will be within the reach of the TV operator and possibly tangible for him, but only as the basis for the penetration of a historical context, where the supremacy of the normalised aspects is positively reversed.

schöpferischer Prozeß. Das realistische Exemplar wird dann Anlaß zum Nachdenken; es wird nie ein Ideal und auch nicht ein zu erreichendes und nachzumachendes Modell; es wird dem TV-Operateur nahe, ihm womöglich greifbar sein, aber nur als Grundlage zur Durchdringung eines historischen Kontextes, wo die Herrschaft der normalisierten Aspekte geradezu umgekehrt wird.

Gleich wie jedes schöpferische Unternehmen muß auch das TV einen eigenen Freiheitsstatus genießen; es darf daher nicht durch mehr oder weniger amtliche, mehr oder weniger parteimäßige Manipulationen zu einem Werkzeug gemacht werden, wie es andererseits und als Reaktion gegen eine solche opportunistische Teilnahme sich nicht in ein entspannendes (oder schlimmer) verspieltes formalistisches Vergnügen flüchten darf. Das Problem wird geradezu kompliziert, weil es leicht geschehen kann, daß das zur Verfügung stehende technische System einen gewissen Automatismus begünstigt. Irgendwie ist das Lesen verschwunden, nicht aber die Vermittlung einer Botschaft auf phonetischem Wege. Das TV, in diesem Fall genau wie der Film, konkretisiert sich auf drei physischen Ebenen, die es zugleich und koordiniert agieren läßt: Bild, Wort, Ton bzw. Musik. Alles scheint der Zweidimensionalität der Bildfläche zu entspringen und alles befindet sich in Bewegung. Der Seher verfolgt die Schau in der Wahrnehmung der verschiedenen topologischen und akustischen Verbindungen und, zur gleichen Zeit, der Varianten zum gewohnheitsmäßigen Code. Er wird die Botschaft des Senders auch dann empfangen, wenn die Einheit des Komplexes in ihrem normalen Aussehen mehr oder weniger verändert wurde. Aber es gibt noch mehr. Während nämlich manche Veränderungen sozusagen beabsichtigt sind und durch den Sender vorgenommen wurden, können andere ganz unvermutet auftreten: ein hinzugefügtes Wort, ein atmosphärischer Zwischenfall oder etwas anderes, das die vorbestimmte Form verändert. Und da haben wir eines der speziellen Charakteristika des TV: zunächst läßt das TV dem Zuschauer keine Zeit, sich genau der eingetretenen Veränderung in einem Element des gewohnten Code bewußt zu werden — außer der Zuschauer ist sehr erfahren und vermag das TV-Bild bis in seine Details zu analysieren. Dieser paßt sich also ohne jegliche Verzögerung und Erschütterung dem Unvorhergesehenen an. Der Überraschungsfaktor — wenn man ihn so nennen darf — ist zweitens eine der elementaren Grundlagen, auf die sich die Anlage des TV-Textes stützt: das heißt, dieser Text folgt nicht wie im Film einem System, wo alles geplant ist; so erzeugt das Überraschende, nicht weniger als das Improvisierte eine zusätzliche Ladung kommunikativer Energie. Der Ursprung ist die Wirklichkeit, die die TV-Kamera in der Vielfältigkeit ihrer Aspekte und ihrer Geschehnisse erforschen will. Mag andererseits der Zuschauer im genauen Erfassen des unvorgesehenen Teiles etwas unsicher sein, wird die Frequenz des Diktates so gut reguliert, daß es über ausreichenden Raum verfügt, um das Geschehen zu erwägen und es in das sich vor seinen Augen abspielende wohlbekannte Repertoire einzuordnen. Auf den ersten Blick kann man nicht alles begreifen und verwenden: ein gewisses Training ist für den Durchschnittsmenschen immer notwendig, und weder beliebige Werkzeuge noch Maschinen sind sogleich in der Lage, befriedigende Leistungen zu bringen, vor allem, weil Gewohnheiten, Verhalten, Gedanken usw. dadurch verändert werden. Daher erweckt der semiologische Mechanismus das zum Leben, was sich hinter der Aufzeichnung befindet, und verleiht ihm die eigentliche Bedeutung.

Like every other creative enterprise TV also must enjoy a status of liberty of its own; therefore it must not—by more or less official, more or less party-directed manipulations—become a tool, as well as it must not, on the other hand, resort to a relaxing, or even worse, a playful formalistic entertainment as a reaction against such an opportunistic participation. The problem becomes definitely complicated, as it can easily happen that the technical system available favours a certain automatism. Somehow reading has disappeared, but not the transmission of a message in a phonetic way. TV, in this case exactly like the film, assumes a concrete form on three physical levels, which it makes work in simultaneous co-ordination picture, word, sound or music. Everything seems to escape the two-dimensional nature of the screen and seems to be in motion. The viewer follows the programme perceiving the different topological and acoustic connections and, at the same time, the variations of the habitual code. He will receive the message of the sender also when the unity of the complex is more or less transformed from its normal appearance. But there is more to it. While some of the transformations are, so to say, intentional and are effected by the sender, others may occur quite unexpectedly: an added word, an atmospheric event or something else which alters the designated form. And this is one of the special characteristics of TV: at first it does not allow the spectator any time to realise exactly the transformation occurring in one element of the habitual code—unless the viewer is extremely experienced and is able to analyse the TV picture down to its last details. This viewer adapts himself to the unforeseen without delay and without a shock. Furthermore, the element of surprise—if we can call it so—is one of the basic foundations which the formulation of a TV text is based upon, i.e. this text does not, like the film, follow an entirely planned system; thus the surprise, no less than the improvisation, creates an additional charge of communicative energy. The origin is reality, which the TV camera tries to explore in the variety of its aspects and events. If, on the other hand, the spectator becomes somehow unsure as regards the comprehension of the unforeseen part, the frequency of the dictate is arranged in such a way that he is offered a sufficient margin to think over what has happened and to integrate it into the familiar repertoire taking place in front of his eyes. Not everything can be comprehended and used on first sight: a certain training is always necessary for the average person and no tool or machine is immediately capable of reaching a satisfactory efficiency, especially as habits, conduct, thoughts etc. are transformed. Therefore the semiological mechanism wakes everything that is in the background and imparts proper meaning to it.

Wer das Video-tape verwendet, genießt eine noch größere Freiheit, weil er sich bei der TV-Kamera von Impulsen, nie aber von Schlüssen leiten läßt; außerdem wird das Objektiv in seiner Bewegung nie das gleiche Motiv oder Geschehen noch einmal erfassen. Das elektromagnetische Band dreht sich pausenlos und nichts ist wiederholbar. In der ungleichmäßigen Folge von denotativen Propositionen und konnotativen Eingriffen muß der Operateur den geeigneten Rhythmus finden, damit beide Teile sich harmonisch miteinander verbinden und zu einem signifikanten Komplex verschmelzen. Wie bei jedem kreativen Unternehmen sind die konstituierenden Einheiten verschieden und nichts anderes als Wege, Fäden eines Netzes, das eigentlich allein zählt, wenn wir noch den Glauben hegen dürfen, daß einzig und allein der gesamte Komplex das aussagt, was man sagen wollte. Dann kann dem Operateur, der in seinen Händen einen Apparat hat, der ihm weder Schnitt noch Montage erlaubt und deshalb auf einem zerbrechlichen und dürrtigen Gerüst wie in der Commedia dell'Arte in einem Guß schaffen muß, der Erfolg auch versagt bleiben. Aber wie viele Maler haben nicht bei einem Bilde versagt? Die Arbeit wird daher im gewissen Sinne zu einer Art speziellen Handwerks: das ist, meiner Meinung nach, gerade einer der Vorzüge dieses schöpferischen Werkzeuges. Der Operateur vollzieht seine Erfahrungen ohne Deckung; das Werk entsteht vor ihm allmählich und trägt die Spuren des Tuns. Er geht nicht auf die Suche nach rhetorischen Floskeln oder beliebigen (womöglich kontenutistischen) Raffineszen, sondern ist bestrebt, die Kommunikation im höchsten Grad zu vereinfachen: die Botschaft soll in verständlicher Weise den Seher erreichen, und das ist das Wichtige. Andererseits erreicht den Seher nicht eine erwartete Botschaft: sie verdeutlicht sich ihm erst schrittweise. Gerade aus diesem Grund zeigen oft manche solcher Arbeiten eine Frische in der Forschung des Realen und eine Geschicklichkeit in der Kunst, das Fingierte damit zu vermengen, wie man sie wohl heutzutage nicht so leicht findet. Das Mechanische, das bei vielen „künstlerischen“ Werken zu erkennen ist, verschwindet bei den bestgelungenen Video-tapes fast vollständig, gleichgültig, ob die Projektion auf kleiner oder großdimensionaler Leinwand erfolgt, da es keine fixen und kodifizierten Maße gibt.

Nachdem wir nun das Potential dieses Mediums und seine komplizierten Probleme erforscht haben, können wir uns also nur wünschen, daß in der Unsicherheit, die sich überall im Bereich des gegenwärtigen Schaffens manifestiert, das Video-tape zu einem außerordentlichen Werkzeug werden kann, das die fortgeschrittensten und wachsamsten Schaffenskräfte anzuziehen und die Kommunikation unter den Menschen auf der Ebene einer echten Kultur, ohne Diskriminierungen und Unterordnungen, zu festigen vermag.

Whoever uses the video-tape, enjoys an even higher liberty, as with the TV camera one is guided by impulses, but never by conclusions; moreover, the object lens will, in its movement, never cover the same motive or event again. The electromagnetic tape rotates without interruption and nothing can be repeated. In the non-uniform sequence of denotative propositions and connotative interventions the operator must find the rhythm appropriate for both parts to be connected harmoniously and to fuse into a significant complex. As with any creative enterprise the constituent unities are only ways or threads of a net which is, after all, the only thing that counts—if we may still believe that it is only the entire complex that says what was intended to be said. Yet it is also possible that the operator, who has in his hands a mechanical device which allows neither cutting nor montage and who, therefore, is supposed to create something in one rush on a frame as fragile and concise as that of the Commedia dell'Arte, fails in his task. But how many painters have not failed in one of their paintings? So the work becomes somehow a kind of special craft: this is exactly, in my opinion, one of the advantages of this creative tool. The operator undergoes his experiences without protection; the work that comes gradually into being in front of him shows traces of his actions. He does not search for rhetorical phrases or arbitrary (maybe even kontenutistic) subtleties, but endeavours to simplify communication as far as possible: the important thing is that the message reaches the spectator in an understandable style. On the other hand, the spectator is not reached by an expected message: it becomes evident to him only step by step. For this very reason some works of this kind often show a freshness in the exploration of reality and a skill in the art of mixing it with fiction as can hardly be found nowadays. The mechanical, which is easy to recognize in many "artistic" works, disappears almost entirely in the best video-tapes, no matter if the projection is done on a small or large screen, as there are no fixed and codified measures.

After having explored the potential of this medium and its complicated problems we can therefore only wish that, in the insecurity which is manifest everywhere in the field of present creation, the video-tape will be able to become an extraordinary tool that is capable of attracting the most developed and attentive creative powers as well as of consolidating communication among people on the level of true culture, without discriminations and submissions.



stane bernik
VIDEO ART als experiment und schöpferische praxis
as experiment and creative experience

Mit dem Problem der Abgrenzung von Phänomenen der modernen Kommunikationszivilisation von jenen des zeitgenössischen Ausdrucks und Engagements in der bildenden Kunst, die einander an zahlreichen Schnittpunkten als logische Folge der Geistesrichtungen und des schöpferischen Suchens unserer Zeit gegenüberstehen, hat man sich bislang nicht intensiv auseinandergesetzt. Die Erforschung und Bewertung dieser einander überschneidenden, bewußt oder zufällig geschaffenen Verhältnisse, wird es erst ermöglichen, auch dem Phänomen der bildenden Kunst exaktere Koordinaten anzulegen, was nicht zuletzt die Grundlage einer kritischen Beleuchtung des in diesem Beitrag gestellten, sinnvoll abgerundeten und ganzheitlichen Fragenkomplexes sein soll. Vielleicht hat gerade das Auftreten der Video-Art bzw. des VT (video tape)-Mediums diese Situation bis aufs äußerste zugespitzt, und so auf die immer schwerer entwirrbare Verflechtung von funktionalen und künstlerischen Grundsätzen, wie sie uns in der Syntax der TV-Sprache, der Sprache des Films und in der bildenden Kunst begegnen, aufmerksam gemacht. Die Engpanntheit der Video-Aktivitäten, und zwar sowohl der dem Medium immanenten als auch der bloß (mit sekundären Effekten) spekulativen, in diese schöpferische Verflechtung zeugt von deren besonderer Natur, die man nicht ausreichend zu analysieren vermag, ohne all diese Besonderheiten in vollem Umfang zu berücksichtigen und ohne bereit zu sein, einen resultierenden, eigentlich synthetischen Ausweg zu suchen und zu finden, der vom Begriff der visuellen Künste, als breitester operativer Kategorie, umspannt wird.

The question of the delimitation of phenomena of the modern civilisation of communication from those of contemporary expression and involvement in plastic and graphic art, which are confronted with each other at numerous intersections as a logical consequence of the mental tendencies and creative search of our time, has not been discussed intensively so far. Only the exploration and evaluation of these overlapping relationships, created consciously or accidentally, will make it possible to apply more exact co-ordinates also for the phenomenon of plastic and graphic art, which, after all, is supposed to be the basis for a critical illumination of the entire complex of questions raised and sensibly rounded off in this contribution. Maybe it is precisely the appearance of video art or the VT (video tape) respectively that has rendered the situation more and more critical and has thus drawn attention to the complexity of functional and artistic principles the disentanglement of which becomes more and more difficult, as we face it in the syntax of the language of TV, film and the plastic and graphic arts. The fact that the video-activities—the ones immanent to the medium as well as the ones speculating with secondary effects—are framed in this creative complexity is evidence of their particular nature, which cannot be sufficiently defined unless we consider all these particularities in their entirety and unless we are to look for and to find a resulting, actually synthetic way out, which is embraced by the term of the visual arts as the largest operative category. Whereas the film, as an already distinct genre of art, and TV, as the widest spread medium of mass communication, have already been—with their colourful palettes of expressive forms—

Während der Film, als bereits ausgeprägte Kunstgattung, und das Fernsehen, als verbreitetstes Massenkommunikationsmedium, mit ihrer bunten Palette von Ausdrucksformen bereits Gegenstand zahlreicher Untersuchungen waren und auch in bezug auf ihr aktives Verhältnis zu den Ausdrucks-komponenten der bildenden Kunst erforscht wurden, stehen solche Untersuchungen für die Video-Art und die Video-Aktivitäten im allgemeinen noch aus. In den meisten Fällen wurde lediglich nach einem massiveren Einsatz des TV-Mediums über dessen Vorteile und Anwendungsmöglichkeiten bei der Aufzeichnung und Wiedergabe von Live- und magnetband-gespeicherten (Kassetten TV, Videorecorder) Sendungen gesprochen und das Medium deshalb auch als neueste Errungenschaft des Konsumstandards eingestuft. Prüft man jedoch dieses Ergebnis an der Wirklichkeit, so sehen die Dinge bald wesentlich anders aus. Wegen der noch immer hohen Gesteungskosten bleiben diese Medien nämlich auf einen kleinen Konsumentenkreis beschränkt, d. h., daß man lediglich von einer eingeschränkten Wirkung sprechen kann. Damit aber werden die Thesen von der Sozialisierung dieses Mediums und seiner Unabhängigkeit vom Einfluß des Produzenten in Frage gestellt. Sie scheinen doch erst für die Zukunft zu gelten. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, ist die Frage der Verwendung des VT-Mediums zur Zeit lediglich im Zusammenhang mit dem Problem der Gestaltung von Fernsehprogrammen, beim Experimentieren, Dokumentieren usw. aktuell. Folgerichtig steht die Diskussion über das VT-Medium im allgemeinen auch mit der übrigen Problematik neuer Ausdrucks- und Funktionsmöglichkeiten des Fernsehens in Verbindung (ein ausführlicher Bericht darüber ist in BIT international, Zagreb 1973, Nr. 8/9, nachzulesen). In letzter Zeit wird die Rolle des VT-Mediums vor allem im Zusammenhang mit dem „Zimmer-“ und „Gemeinschaftsfernsehen“ (community TV) hervorgehoben. Hier kommt nämlich insbesondere seine große Mobilität vorteilhaft zum Tragen, vor allem dann, wenn es darum geht, in jeden Bereich des menschlichen Lebensraumes vorzudringen. Mit anderen Worten: als audiovisuelles Medium kann es unmittelbar und total das menschliche Verhalten und Reflektieren im Raum aufzeichnen und ihn so in ein zufälliges oder geordnetes Kommunikationssystem einbinden, und zwar bis zu jenem Grade, auf welchem sich einzelne und Gruppen aktiv in Forschungs- und Vorstellungsprojekte von Interpersonalrelationen eingliedern, und angefangen von der Konzeption, über die Aufzeichnung, die Überlagerung und das Mischen, die Vorführung und die Ausstattung, bis zu den Schlußfolgerungen und dem Selektionieren daran mitwirken können. Dieser praktische Gesichtspunkt des VT-Mediums, der zudem noch eine exakte und gegliederte Beobachtung im wesentlichen aller Kanäle des menschlichen Kommunizierens ermöglicht — d. h. neben der Sprache auch der Minik, der Gestik, der Körperbewegung, der charakteristischen Impostation im Raum, des aktiven Verhältnisses zu den Gegenständen im Raum, der Auflösung von Schall- und Töneffekten usw. — hat die forschenden Künstler dazu angeregt, sich auch in diesem Medium zu versuchen. Wegen der eben beschriebenen Eigenschaften wurde es als offener und geeigneter zur Formulierung von visuellen Mitteilungen empfunden als etwa der Film, der zwar schon Gegenstand zahlreicher ähnlicher Versuche und Forschungsvorhaben war, der aber die Künstler dennoch dazu zwang, auf ein unabänderliches Fertigprodukt als Arbeitsziel hinzuwirken, während das VT-Medium es ermöglicht, dieses Ziel eben als Prozeß zu gestalten, der somit zum Leiter mit einer unglaublichen Spannweite von audiovisuellen Modulationen wird und als solcher auch in seiner aufgezeichneten (Roh)form lesbar ist. So wurde diese Möglichkeit des kinetischen raum-zeitlichen Ausdrucks („der vierten Dimension“) und auf diesem Niveau auch der Gestaltung und Aufzeichnung von Mitteilungen zu jener, auf der sensorischen Perzeption eines hervorragenden Typus beruhenden Besonderheit, die die Künstler dazu bewog, sich mit ihren schöpferischen Projekten so intensiv auf dieses Medium zu orientieren. Reindances Ausspruch „VT (video tape) is not TV“ ist eigentlich ein Aufruf dazu, darauf zu beharren, daß dieses neue und einmalige Medium verselbständigt und in seinem phänomenologisch eigentlichen Wesen durchgesetzt wird. Auf diesem Wege aber ist es in seiner Anwendung einem ständigen schöpferischen Wandel, der aber gerade die positiven Resultate dieser Entwicklung unter Beweis stellt, unterworfen. Von Paiks Verzerrungen des TV-Bildes (1963) — „Der Fernsehschirm ersetzt ihm die Leinwand“ — bis zu den neuesten Arbeiten, in denen die Ausdrucksqualitäten des VT-Mediums voll zum Tragen kommen, gibt es natürlich eine Reihe von Versuchen und bedeutsamen Entdeckungen, die zu dieser „Ernüchterung“ geführt haben. Es soll jedoch auch festgehalten werden, daß das Experimentierstadium noch immer nicht überschritten ist — was wohl nur von Vorteil sein dürfte — und daß die Video-Art mit einigen Erscheinungsformen der zeitgenössischen bildenden Kunst verschmilzt, wovon zur Zeit am augenscheinlichsten ihre Symbiose mit der Concept-Art zeugt. Diese hat nämlich im VT-Medium die Möglichkeit einer ganz-

the subjects of numerous examinations and have also been explored with regard to their active relationship to the components of expression of the plastic and graphic arts, examinations of this kind are still outstanding as regards video-activities in general. In most cases, it was only after a massive application of the VT-medium that its advantages and applicability for the recording and reproduction of live and recorded (Cassette TV, video-recorder) transmissions were discussed and the medium was therefore classified as the latest achievement of the consumer society. If this result, however, is analysed realistically the situation looks quite different. Due to the costprice which is still high, these media remain restricted to a small group of consumers, which means that the effect can only be called limited. Thus the assertions of the socialisation of this medium and of its independence from the producer's influence are questionable. They seem, after all, to be valid only for the future. Being regarded from this point of view, the question of the application of the VT-medium is at present only topical in connection with the problem of producing TV programmes, with experimentation, documentation etc. Consequently, discussion about the VT-medium in general is also to be connected with the other problems regarding new expressive and functional potentialities of TV (an extensive report about this is to be found in BIT international, Zagreb 1973, Nr. 8/9). In recent times the role of the TV-medium is mainly stressed in connection with private TV and community TV. For here particularly its enormous mobility has an effect advantageously, especially when it is a matter of penetrating into every sphere of human life. In other words: as an audio-visual medium it can record human behaviour and reflection in space directly and entirely and can thus bind it in an accidental or organized system of communication, and that up to that degree where individuals and groups integrate themselves actively in projects of research and presentation of interpersonal relations, and where they can participate in them from conception, recording, heterodyning, and mixing, presentation and make-up to concluding and selecting. This practical aspect of the VT-medium, which, moreover, makes possible an exact and detailed observation of essentially all channels of human communication, i.e. besides language also mimicry, gesture, body movement, characteristic impostation in space, active relationship to objects in space, producing of sound and tone effects etc.—has encouraged the inquiring artists to tackle also this medium. Due to the above described characteristics it was considered more accessible and more appropriate for the formulation of visual messages than, e.g., the film, which—though it was already the subject of numerous experiments and research projects of this kind—yet forced the artists to aim at an unchangeable ready-made article as the objective of their work, whereas the VT-medium makes it possible to develop this objective into a process, which thus becomes the conductor of unbelievable scope of audio-visual mutations and which as such is legible also in its recorded draft form. So this possibility of the kinetic spacial-temporal expression (“the fourth dimension”) and of the formation and recording of messages on this level became that particularity based on the sensory perception of an outstanding type, which induced the artists to orientate towards this medium to a high degree with regard to their creative projects. Reindance's saying “VT is not TV” actually is an appeal to the artists to insist on rendering this new and unique medium independent and to insist on enforcing it in its phenomenologically intrinsic nature. In this way, however, it is in its application subject to a constant creative change which precisely proves the positive results of this development. From Paik's distortions of the TV picture (1963)—“The TV screen replaces the screen for him”—to the latest works in which the expressive qualities of the VT-medium are fully comprised, there is, of course, a whole number of experiments and important discoveries that have led to this “disillusionment”. Yet it has to be stated that the stage of experimentation has still not been passed over—which is probably only an advantage—and that video-art fuses with some manifestations of contemporary plastic and graphic art, of which, at present, its symbiosis with concept-art is the most evident proof. For the latter has discovered in the VT-medium the opportunity of a more total exposition of ideas for its creative concepts: the lettristic make-up and illustration of the functional components (description of situation, ways, directions, spatial arrangements, actions etc.) is replaced by detailed information about visual, auditive and linguistic channels. The process picture thus developed is a document, but at the same time also an “objet d'art”, which has already found a gallery of its own and as a multiple also a circle of collectors. The second form of application frequently used of the VT-medium, the vidéo verité, has persisted on the basic criteria of identification and of verism—on criteria consequently, which are still remembered from the golden time of the film—it has intensified the spontaneity and non-artificiality of the recording and this has been based on continuity. Here certainly new and unknown aspects of visual expression are yet hidden, which are even increased by the unbelievable mobility of action of the VT-medium (meta-actions). The form of application of the TV-medium ranking third in frequency is the artistic experiment. The artistic experiment

heitlicheren Ideenexposition für ihre schöpferischen Konzepte entdeckt: die lettristische Ausstattung und Erklärung der funktionalen Bestandteile (Zustandsbeschreibung, Beschreibung von Wegen, Richtungen, Raum-anordnungen, Aktionen etc.) wird durch eine ausführliche Information über die visuellen, auditiven und sprachlichen Kanäle ersetzt. Das so entstandene Prozeßbild ist ein Dokument, gleichzeitig aber auch ein „Kunst-gegenstand“, der bereits seine eigenen Galerien und als Multiplum auch seinen eigenen Sammlerkreis gefunden hat. Die Video verité, als zweite, massiver auftretende Verwendungsform des VT-Mediums, hat auf den Grundsatzkriterien der Identifikation und des Verismus beharrt — auf Grundsatzkriterien also, die eigentlich noch aus der goldenen Zeit des Film bekannt sind —, sie hat die Spontaneität und die Nicht-Gemachtheit der Aufzeichnung noch verstärkt und so auf der Kontinuität aufgebaut. Hier liegen sicherlich noch neue und unerkannte Gesichtspunkte des visuellen Ausdrucks verborgen, die durch die unglaubliche Aktionsmobilität des VT-Mediums (Meta-Aktionen) noch verstärkt werden. Die drithäufigste Anwendungsmöglichkeit des VT-Mediums stellt das künstlerische Experiment dar. Das künstlerische Experiment ist sicherlich die früheste Komponente im Verselbständigungsprozeß des Mediums, wurde es doch im Rahmen der Untersuchungen zur Syntax der TV-Bildersprache als geeignetes Mittel angewandt, um polyvalente und kombinierte Formmetamorphosen der optischen Effekte verschiedenster Gestaltelemente zu erzielen und so einen bedeutenden Beitrag zur Bildung von grundlegenden Ausdrucks- und Zeichenprämissen der visuellen Kommunikation — auch als verschiedener Arten von Design — zu liefern. Diese Forschungstätigkeit wurde auch durch die Erfahrungen der Op-art, die zur selben Zeit eine der aktuellsten Formen des Engagements in der bildenden Kunst war, angeregt. Man könnte sicherlich noch weitere potentielle Möglichkeiten der Verwendung des VT-Mediums aufzählen, doch die bisher erwähnten bestätigen wohl klar genug seine Besonderheit und Selbständigkeit.

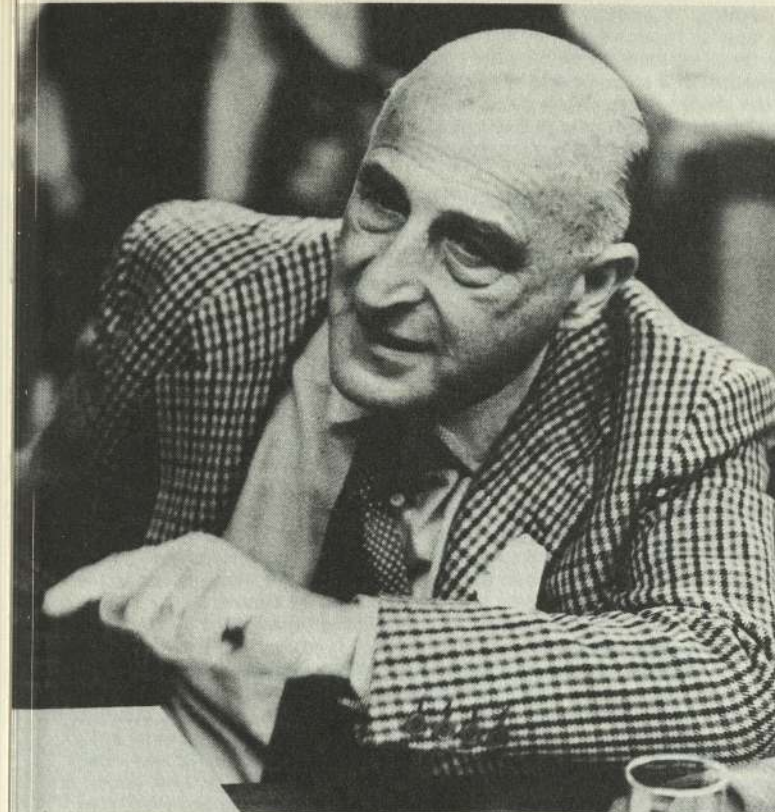
Wir können also dazu übergehen, einen Überblick darüber zu geben, wie man sich bei uns, genauer gesagt in Slowenien, das im jugoslawischen Rahmen sicherlich einige Pionierleistungen auf diesem Gebiet aufzuweisen hat, in die aufgezeigten schöpferischen Prozesse einzugliedern suchte. Es ist sicherlich kein Zufall, daß die ersten Versuche einer solchen Orientierung zunächst im Rahmen des Fernsehens unternommen wurden, da es nur das Fernsehen ermöglichen konnte, mit der Technik der Magnetbandaufzeichnungen umgehen und experimentieren zu lernen. Schon zuvor aber hatte der Künstler Oskar Kogoj mit Untersuchungen angefangen, die diesen Experimenten sehr nahe standen. Kogoj hatte nämlich im Rahmen der Schule von Venedig (1965) ein Gerät zur Erforschung von Interaktionen von Gestaltelementen mit der Möglichkeit kinetischer Modulationen und Lichtaufzeichnungen konstruiert. Die Photogramme dieser Versuche ähnelten in ihren Ergebnissen den Resultaten der TV-Experimente. Die TV-Sendetitel, die der Graphiker Peter Skalar (1966) gestaltet hatte, brachten in das optische Bild des Laibacher Fernsehens mediengerechte und graphisch durchdachte Trickfilmsequenzen für verschiedene TV-Sendetitel, die für die konventionelle Sprache unserer Bildschirme einen ausgesprochen neuen Impuls bedeuteten, zu neuen Darstellungsmöglichkeiten vorzustoßen. Ähnlich war auch das im Rahmen einer Ausschreibung preisgekrönte Projekt des graphischen Gesamtbildes des Laibacher Fernsehens (RTV Ljubljana, 1966) konzipiert, das der Architekt und Künstler Grega Košak entworfen hatte. Košak stützte sein System der visuellen Identifikation auf eine kinetische, punktuell sich entwickelnde TV-Zeichnung, die auf einem durchdachten System der visuellen Koordination verschiedenster Möglichkeiten von graphischen Mitteilungen auf dem TV-Schirm aufgebaut war. Ebenso mit Zeichnungen von TV-Sendetiteln, noch mehr aber mit seinen Experimenten, die sich — zumindest bei der Gestaltung von szenischen Einlagen — auf das VT-Medium stützten, wirkte der Maler und Bühnenbildner Jože Spacal, der gleichzeitig mit einigen seiner Resultate bei der Erforschung „klassischer“ Themen der Video-Art mitwirken konnte. Unter Verwendung sonstiger Modulationen des TV-Bildes experimentierte er auch mit elektronischen Umwandlungen von Tönen und Geräuschen in Bilder, verwendete Elemente aus verschiedenen Quellen gespeicherter elektronischer Zeichnungen und verband diese mit anderen Effekten aus dem Ausdrucksrepertoire der modernen bildenden Kunst. Damit gestaltete er vor allem den szenischen Hintergrund, was gleichzeitig bedeutet, daß er auf den Bildschirmen einen kombinierten Effekt der angewandten Mittel mit der Handlung des Fernsehspiels, dem Tanz und der Musik erzielen konnte. In einer Ausstellung, in der er die TV-Arbei-

is certainly the earliest component in the growing independence of the medium, as it was used in the course of the examinations of the syntax of the TV picture language as an appropriate means of achieving polyvalent and combined form metamorphoses of the optical effects of the most various form elements and thus of making an important contribution to the shaping of fundamental premises of expression and symbol of visual communication—also in form of different kinds of design. This research activity was also stimulated by the experiences of op-art, which was, at the same time, one of the most topical forms of involvement in the plastic and graphic arts. Further potentialities of the application of the TV-medium could certainly be enumerated, but the ones mentioned so far certainly confirm its particularity and independence clearly enough.

So we can pass on to giving a survey about how people in Slovenia, which can certainly boast some pioneering achievements in this field in Yugoslavia, tried to integrate themselves into the creative processes, dealt with above. It is certainly not a coincidence that the first experiments of orientation were undertaken under the auspices of TV, as only TV could make it possible to learn how to handle the technique of recording by magnetic bands and how to carry out experiments. But already before that, the artist Oskar Kogoj had started examinations which were quite similar to these experiments. For on behalf of the school of Venice (1965) Kogoj had constructed a device for the exploration of interactions of form elements, including the potentiality of kinetic modulations and light recordings. The photogrammes of these experiments resembled the results of the TV experiments. The titles of TV programmes which the graphic artist Peter Skalar (1966) had designed introduced into the optic picture of TV Ljubljana sequences of animated cartoons devised with respect to medium and graphic art for various titles of TV programmes, which were a definitely new impulse for the conventional language of our TV screens to advance to new ways of presentation. In a similar way the project of the general graphic picture of RTV Ljubljana (1966) was drafted, which the architect and artist Grega Kosak had designed and which won a prize in a competition. Kosak based his system of visual identification on a kinetic TV drawing developing point-focally, which was based on a well-devised system of co-ordinating visually various possibilities of graphic messages on the TV screen. The painter and scenic designer Joze Spacal also worked with drawing the titles of TV programmes, but even more with his experiments, which—at least in the design of scenic numbers—was based on the VT-medium; at the same time he contributed, by means of some of his results, to the exploration of "classic" topics of video-art. Using other modulations of the TV picture he experimented also with electronic modulations of sounds and noises into pictures, used elements from various sources of recorded electronic drawings and connected them with other effects taken from the repertoire of modern plastic and graphic art. So he mainly shaped the scenic background, which meant, at the same time, that he could produce on the TV screen a combined effect of the applied means with the action of the TV-play, dance and music. In an exhibition in which he presented the TV work of several years, he showed picture sequences (1966) which made it possible for the public of Ljubljana to get to know the so-called TV "workshop"—i.e. the technical devices which contribute to the arrangement of TV programmes, but which had at the same time, unintentionally, begun an entire independent life of their own—which was done by means of simultaneous projections on numerous monitors, which were recorded by parti-

ten einiger Jahre vorstellte, zeigte er Szenenbilder (1966), die es dem Laibacher Publikum ermöglichten, das sogenannte Fernsehworkshop — d. h. die technischen Mittel, die zur Gestaltung von Fernsehprogrammen dienen, die aber gleichzeitig und unbeabsichtigt ein eigenes, volles und selbständiges Leben begonnen hatten — kennenzulernen, was mit Hilfe von simultanen Projekten auf zahlreichen Monitoren, die durch eigene Bild- und Tonquellen gespeichert wurden, erreicht wurde. Spacal übertrug seine TV-Erfahrungen auch in seine graphische Kunstproduktion. Das synthetische Bild einiger Situationen auf dem TV-Schirm diente ihm nämlich als Grundlage zur Gestaltung von Graphikblättern, mit welchen er auf der letzten Graphikbiennale in Krakau am effektivsten das Vorhandensein einer Sensibilität, die auf der Kultur visueller Kommunikationen, unter denen das Fernsehen sicherlich das durchdringendste Medium ist, beruht, unter Beweis stellen konnte. Weil aber unsere Fernsehanstalt ihre Laboren und ihre technischen Hilfsmittel den bildenden Künstlern nicht eben anbietet und sich größtenteils selbstzufrieden mit einem übernommenen und ererbten Formenrepertoire zufriedengibt, gibt es leider keine weiteren Beispiele und Experimente, die man als fruchtbar und bedeutend bezeichnen könnte. Aber auch die Künstler selbst lassen die entsprechende Initiative vermissen, den Weg zum Fernsehen zu finden, um dort etwaige Konzepte mit der erörterten schöpferischen Problematik zu erproben. Und doch können uns einige Ergebnisse etwa auf dem Gebiete der Photographie davon überzeugen, daß es unter den Künstlern sicherlich auch solche gibt, die sich in ihren schöpferischen Konzepten dem charakteristischen Ausdruck des VT-Mediums nähern und in dessen Gestaltkategorien denken können. Dies beweisen vor allem die beiden Marburger Künstler Zmago Jeraj und Ivan Dvořak mit ihren sequenzhaft konzipierten Photos, in denen sie urbane Themen behandeln. Bei Trigon in Graz werden sich die beiden ausgeprägtesten Vertreter der Concept-Art in Slowenien, Srečo und Nuša Dragan vorstellen, bzw. als Mitwirkende tätig sein. Srečo und Nuša Dragan sind nach dem Zerfall der Gruppe OHO den Axiomen der Concept-Art am ehesten treu geblieben, in letzter Zeit vor allem jener Variante, die die Mitwirkung des Publikums bei der Entstehung eines Kunstwerkes, beziehungsweise bei der Verwirklichung einer Idee sucht, indem sie hiebei mit jener Form von Kommunikation rechnet, die auf dessen Sensibilität und Perzeptionsfähigkeit aufbaut und sie erprobt. Ihre Mitarbeit am Trigonprojekt der Meta-Aktion wird es ihnen zum ersten Mal ermöglichen, ein Prozeßmodell der Kommunikation zu „materialisieren“ und audiovisuell zu dokumentieren, welches sie eigens für diese Grazer Veranstaltung vorbereitet haben. Im Konzept des ersten Actions-planes versetzen sie die Ausstellungsbesucher in die Rolle von Mitwirkenden, d. h. in ein aktives Verhältnis zu Kameras und Monitoren, welches dann als selektive Kommunikation ihren Niederschlag findet. Das Ergebnis dieser „Aktion in der Aktion“ müßte ihren Erwartungen entsprechend als „Verhältnis zwischen Interessantheit der Aktion ‚Geschehen‘ und der Sensibilität der Mitwirkenden verwirklicht werden. In zwei weiteren Projekten wollen sie vor allem die interpersonalen Verbindungen erproben; diese kommen beim ersten Projekt als symmetrisch taktile Video-Kommunikation, beim zweiten als opto-phonische simultane Interaktion zweier auf einem Bildschirm eingefangener Interviews zum Ausdruck. Das vierte Projekt ist als Experiment zur Erprobung „der Kontinuität des Erfahrungsaustausches“ angelegt. Die Funktionsebenen dieser Kommunikationsverbindungen sind Information, Motivation und Instruktion. Das VT-Medium stellt in jedem Fall jenen Kommunikationsleiter dar, ohne welchen diese Projekte nicht zu verwirklichen wären: dadurch nämlich, daß sie die Kommunikationslogik der Projekte bestimmen, sichern sie ihnen auch die Offenheit in der Wirkung. Die Versuche des Ehepaares Dragan verharren so bei der Festigung jenes schon geradezu programmatischen Postulates, daß das Medium selbst bereits eine Mitteilung sei. Dies aber ist schon lange der grundlegende Ansatzpunkt der Arbeitsphilosophie und der schöpferischen Anstrengungen der Gestalter von Video-Art.

cular picture and sound sources. Spacal also transferred his TV experiences into his production of graphic art. For the synthetic picture of some situations on the TV screen served him as a basis for the design of graphic leaves, by means of which he was able to prove most effectively, at the last biennial for graphic art at Cracaw, the presence of a sensibility which is founded on the culture of visual communication, of which TV certainly is the most penetrating medium. As our TV station, however, does not willingly offer its laboratories and technical aids to the plastic and graphic artists and is self-satisfied, for the most part, being contented with a traditional and inherited form repertoire, there are unfortunately no further examples and experiments which could be called fruitful and relevant. But the artists, too, lack the appropriate initiative to find their way to TV in order to try out ideas about the creative problems discussed. Yet some of the results, e.g. in the field of art photography, could convince us of the fact that among artists there are certainly some who approach the expression characteristic of the TV-medium in their creative concepts and who are able to think in its design categories. This is mainly proved by the two artists Zmago Jeraj and Ivan Dvorak from Marburg, who treat urbane topics in their photos arranged sequentially. The two most distinct representatives of concept-art in Slovenia, Srečo and Nuša Dragan, will be introduced and co-operate at Trigon in Graz. After the disintegration of the group OHO, the Dragans have remained most faithful to the axioms of concept-art, recently especially to that variant which looks for the co-operation of the public at the genesis of a work of art or at the realisation of an idea respectively by counting on that form of communication which is based on and tests the public's sensibility and capacity of perception. Their co-operation at the Trigon project "meta-action" will, for the first time, make it possible for them to "materialize" and to document audio-visually a model of the process of communication, which they have particularly prepared for the Graz event. In the draft of the first plan of action they put the visitors to the exhibition into the role of co-operators, i.e. into an active relationship with cameras and monitors, which is then reflected as a selective communication. According to their expectations, the result of this "action in the action" would have to be realized as "relationship between the fascination of the action "happening" and the sensibility of the "co-operators". In two further projects they want to test mainly the interpersonal connections, which, in the first project, are expressed as symmetrical-tactile video-communication, in the second project as opto-phonetic simultaneous interaction of two interviews captured on a screen. The fourth project is planned as an experiment for testing "the continuity of the exchange of experience". The functional levels of these communicative connections are information, motivation and instruction. In any case the TV-medium represents the communication conductor without which these projects could not be realised: due to the fact that they determine the communicative logic of the projects, they guarantee their accessibility to the effect. Thus the endeavours of the Dragans persist in consolidating the almost programmatic postulate that the medium itself should already be a message. This, however, has already been for a long time the fundamental point of departure of the working philosophies and creative efforts of the creators of video-art.



gillo dorfles
linguistische und ästhetische werte des video-tapes
linguistic and aesthetic values of the video-tape

Einer der schwerwiegendsten Mängel des TV-Mediums ist ohne Zweifel seine Einpoligkeit: das heißt der Umstand, daß die Fernsehübertragung, wie man sie bisher gestaltete und realisierte, sich stets in einer einzigen Richtung, vom Sender zum Empfänger und nie umgekehrt, abspielt; sie bietet dem Zuschauer keinerlei Möglichkeit für einen gegenseitigen Eingriff und erscheint daher „von oben auferlegt“. Diese Tatsache ist wohl bekannt, aber die sich daraus ergebende Gefahr für das Publikum ist vielleicht nie genug hervorgehoben worden.

Heute hingegen befinden wir uns in der Nähe einer Inversion dieser Tendenz, oder wenigstens einer Möglichkeit neuer mittelbarer Ausdruckssituationen durch diesen wichtigsten Kanal der Massenmedien. Es handelt sich um das Video-tape, die Bildplatte, die Video-Kassette und ganz allgemein um sämtliche Apparaturen, die es jedem ermöglichen, eine eigene Fernsehübertragung, die sogar in einem totalen Gegensatz zu den verschiedenen (staatlichen oder auf jeden Fall monopolistischen) Fernsehübertragungen stehen kann, zu gestalten und zu organisieren. Das bedeutet noch nicht das Vorhandensein eines Dialogs zwischen Gestalter und Zuschauer (wie es für die Zukunft wünschenswert wäre), aber irgendwie die Möglichkeit einer direkten Konfrontation oder einer direkten Ablehnung, die bisher nicht gegeben waren.

Daß eine avantgardistische Veranstaltung wie die Grazer Biennale „Trigon“ sich heuer ausschließlich mit den Problemen des Video-tapes beschäftigt, erscheint uns angebracht, und zwar aus folgenden Gründen:

1. Viele junge Künstler haben schon das Bedürfnis gehabt, dieses neue expressive und schöpferische Medium, wenigstens zum Teil, zu verwenden.
2. Obwohl noch in der Experimentphase, stellt heute das Video-tape eines der wenigen Medien dar, in dem die visuelle Sprache eine verschiedene semiotische Anlage aufweist als andere Ausdrucksmittel. Warum dies geschieht, werden wir gleich sehen.

One of the most momentous shortcomings of the TV-medium is doubtless its unipolarity, i.e. the fact that the telecast, as it has been arranged and realised up to now, always works in only one single direction—from sender to receiver and never vice versa; it offers the spectator no opportunity for a mutual interference and therefore seems "imposed from above". This fact is well known, yet the danger resulting from it for the public has perhaps never been pointed out sufficiently.

Today, however, we approach an inversion of this tendency or at least a potentiality of new mediate situations of expression by means of this most important channel of the mass media. There are the video-tape, the video-record, the video-cassette and generally all mechanical devices that make it possible for everybody to arrange and to organise a telecast of his own, which can even stand in complete opposition to the different telecasts (governmental or in any case monopolistic). This does not yet mean that there is a dialogue between organizer and spectator (as it would be desirable in the future), but there is somehow the possibility of a direct confrontation or a direct rejection, which has not existed so far.

That an avant-gardist event such as the biennial "Trigon" in Graz will deal exclusively with problems of the video-tape this year seems appropriate to us for the following reasons:

- 1. Many young artists have already had the urge to use this new expressive and creative medium, at least partially.*
- 2. Although it is still in its experimental phase, the video-tape represents one of the few media in which the visual language shows a semiotic disposition different from that of other means of expression. The reason why this is so we shall see immediately.*

In der Malerei, in der Skulptur (die verschiedensten Richtungen: kinetische, Op-, Pop-, programmierte Kunst etc. mitberücksichtigt) hatte der Künstler stets als Endziel die Vergegenständlichung seiner „schöpferischen Idee“ vor Augen, die schließlich und unvermeidlich zur Entstehung einer mehr oder weniger entfremdeten und fetischisierten „Ware“ führte.

Was den Film im eigentlichen Sinne des Wortes betrifft (und abgesehen von den wenigen Meisterwerken außerhalb des Marktes, wie etwa die Eisensteins, Pudovkins, Dreyers, Richters etc.), war die Mesalliance (und daher der Kompromiß) zwischen Markt und Kunstwerk unvermeidlich.

Wenn die Realisierung eines Films, auch für den bescheidensten Streifen, enorme Geldbeträge beansprucht, ist das Eingreifen eines kommerziellen Aspektes selbstverständlich. (Wir sehen dies auch in den besten „Kunst“-Filmen von Autoren wie etwa Fellini, Bergman, Truffaut oder René Clair, ja sogar in den letzten Filmen Warhols, die für den „Markt“ geschaffen wurden.)

Beim Video-tape, auch wenn die Substanz die gleiche wie bei vielen Underground-Filmen erscheinen mag, finden wir uns vor einer anderen Situation: Verwendung und Angebot des Video-tapes und, noch mehr, der Bildplatte können in Vervielfältigungen und Serien bis ins Unendliche aufgelegt werden, wobei dann betreffenden Werke jeder Aspekt der Einmaligkeit und Seltenheit genommen wird. Selbstverständlich unter der Voraussetzung, daß man darauf verzichtet, auch hier einen künstlich elitären Markt, ja sogar einen snobistisch elitären, zu schaffen, wie es zum Teil schon in der Zeit der Video-Galerie von Gerry Schum geschah, als man für ein Band von Beuys Preise in der Höhe von 10.000 DM nannte und somit ein einfaches Band, nur weil es in einer beschränkten Auflage weniger „signierter“ Exemplare vorhanden war, zu einem neuen „Fetisch“ machte — was abzulehnen ist. Dürfen wir nun das Video-tape (und die Bildplatte) als selbständiges künstlerisches Mittel, das eigenen linguistischen Charakter besitzt, betrachten? Ich glaube dies ohne weiteres bejahen zu müssen. Das Video-tape vereinigt zunächst in sich die Dimensionen des Fotos, des Films, der Collage, der „Selbstdarstellung“. Es erscheint also dazu geeignet, das statische und ikonenhafte Bild der Fotografie, das dynamische und kinetische Bild des Films, das heterogene Bild der Collage — und, noch wichtiger, das selbstdarstellerische Bild der Body-art, der behaviouristischen und der Land-art zu ersetzen.

Auch das Farbelement (heute oft wegen technischer Unzulänglichkeiten noch schlecht ausgenutzt) gesellt sich zu den anderen und stellt eine wichtige Komponente dieser Ausdrucksmöglichkeit dar. Im Video-tape — und das erscheint das Bedeutendste — können wir die Anwesenheit aller sechs „linguistischen Funktionen“, die Roman Jakobson seinerzeit als wesentliche zur Definition einer wirksamen linguistischen Kommunikation betrachtete, mühelos feststellen oder veranschaulichen.

In painting, in sculpture (taking into regard the most diverse trends: kinetic, op, pop, programmed art et al.) the artist always intended the materialisation of his "creative idea" to be his final aim, which finally and inevitably led to the formation of a more or less alienated and fetiched "product". As regards film in the proper sense of the word (with the exception of the few master works outside the market, as e.g. those of Eisenstein, Pudovkin, Dreyer, Richter et al.) the misalliance (and therefore the compromise) between market and work of art was inevitable.

When the realisation of a film, even of the most modest kind, requires enormous amounts of money, the interference of a commercial aspect is self-evident. (This is to be seen even in the best "art" films by directors as e.g. Fellini, Bergman, Truffaut or René Clair, even in the latest films by Warhol, which were created for the "market").

With the video-tape, though the substance may seem to be the same as in many underground films, we face a different situation: use and supply of the video-tape and, even more so, of the video-record can be offered ad infinitum in duplication and series, the respective work being deprived of any aspect of singularity or rarity. This presupposes, as a matter of fact, the renunciation of creating an artificial, even snobbish elite market, as it happened already partly at the time of the video gallery of Gerry Schum when prices to the amount of DM 10.000.— were offered for a type by Beuys; thus a simple tape, just because only a limited issue of few "signed" specimens exists, is turned into a new "fetish"—which is to be rejected.

May we consider the video-tape (and the video-record) as an independent artistic means having a linguistic character of its own? I think this is to be answered in the affirmative. First of all the video-tape unites the dimensions of photo, film, collage and "self-representation". Therefore it seems apt to replace the static and iconic picture of the photo, the dynamic and kinetic picture of the film, the heterogeneous picture of the collage, and, which is even more important, the self-representative picture of the body-art, the behaviouristic art and the land-art.

The colour element also (so far frequently utilized insufficiently due to technical shortcomings) joins the others and represents a major component of this means of expression.

In the video-tape—and this seems most important—we can detect or illustrate without difficulty the presence of all six "linguistic functions" which Roman Jakobson at one time considered essential for the definition of an efficient linguistic communication.

Die **expressive Funktion**, die auf den Zuschauer gerichtet ist und in ihm die von der Aussage geforderten Reaktionen hervorrufen soll, ist im Video-tape ohne Zweifel anwesend.

2. Dasselbe gilt für die **phatische Funktion**, die die Aufgabe hat, den „Kontakt“ zwischen Sender und Empfänger zu erhalten; vielen anderen Sprachen, wie etwa der Malerei, Bildhauerei, Architektur, fehlt diese Funktion.

3. Die **konative Funktion**, das heißt eine Funktion imperativer Art, Weisungen beinhaltend, ist hier wie im gewöhnlichen Fernsehen ohne weiteres anwesend.

4. Die **metalinguistische Funktion**, die sich um und auf die spezifische Sprache auswirkt; in diesem Fall kann sie weitgehend gebraucht werden und kann sogar ein größeres Gewicht erlangen als in anderen Massenmedien.

5. Die von Jakobson als „**poetisch**“ definierte Funktion, die tatsächlich der „ästhetischen“ entspricht und den Kern von Zielsetzung und Intentionalität des Video-tapes bildet, wenn dies von einem Künstler verwendet wird.

Und schließlich:

6. die **referierend-denotative Funktion**, gerichtet auf den Kontext, innerhalb dessen sich die Übertragung abspielt, muß nicht in Erscheinung treten, ist aber meistens anwesend.

Von allen diesen Funktionen ist eine im höchsten Grad typisch und nur dem Medium Fernsehen (und freilich dem Theater) gegeben, nämlich die phatisch-konative Funktion, infolge des Auftretens einer direkten Verbindung zwischen dem Bild auf der TV-Röhre und dem Zuschauer.

Diese Verbindung ist bei anderen visuellen Kunstformen nicht möglich; beim Film ist sie sehr beschränkt, weil der Film eine große Leinwand sowie eine ein breites Publikum miteinander verbindende Projektion verwendet; viel schärfer und wirksamer wird sie hingegen durch die kleine Bildfläche des TV, umsomehr, wenn die Projektion für wenige Zuschauer erfolgt.

Ein weiteres wichtiges linguistisches Merkmal ist das Übereinandergreifen der verschiedenen, vom Video-tape verwendeten linguistischen Codes: die Anwesenheit des Tons mit seinen Regeln und Ausdrucksmöglichkeiten neben dem Filmbild, neben der gesprochenen Präsentation, neben dem auf den Zuschauer gerichteten direkten Gespräch, neben der in allen Formen der Body-art so wirksamen Selbstdarstellung und neben der (für alle Formen der Land-art fundamentalen) Aufnahme von Aktionen über die Landschaft, ermöglicht diesem Medium eines der wenigen zu sein, wo die Varietät der „Intermedia“ (also der Mit-anwesenheit von Codes verschiedener künstlerischer Sprachen) sich völlig entfalten kann. Diesen positiven Elementen entsprechen freilich andere, negative; unter diesen sehen wir vor allem den Umstand, daß der Künstler, der sich das Schaffen durch das Video-tape zur Gewohnheit gemacht hat, allzu blindlings der extemporanen Möglichkeit der Geste, der Expressivität seines „Körpers“ (im Sinne von Husserls „Leib“) der — eben phatischen und konativen Wirksamkeit des Mediums Fernsehen hingibt und damit den breiten Kreis der Untersuchungen über das Objekt, über die Manipulierung von Formen, Farben, Texturen in Hinblick auf ein weniger vergängliches und nicht mechanisiertes Ziel, wie etwa Malerei, Bildhauerei, die anderen visuellen Künste im herkömmlichen Sinn es haben, als zweitrangig betrachtet.

Gerade aus diesem Grunde darf das Video-tape, und im allgemeinen alle Videokassetten benützende Ausdrucksformen auf keinen Fall als einziger und endgültiger Ersatz für die anderen Formen visueller Kunst, sondern nur als eines der vielen mechanischen Mittel, die man verwenden und nicht ignorieren darf, gesehen werden. Man darf es absolut nicht als Ersatz für alle anderen Ausdrucksformen ansehen, deren sich der Mensch in der Vergangenheit bediente und deren er sich auch in Zukunft sicher weiter bedienen wird.

1. *The emotive function, which is directed at the spectator and is supposed to produce in him the reactions required by the message, is doubtless present in the video-tape.*

2. *The same is valid for the phatic function which has the task to maintain the "contact" between sender and receiver; in many other languages, as e.g. painting, sculpture, architecture, this function is absent.*

3. *The conative function, i.e. a function of imperative nature containing instructions, is readily present here just as in regular TV.*

4. *The metalingual function, which affects the specific language; in this case it can be used extensively and can obtain higher consequence than in the other mass media.*

5. *The function defined by Jakobson as "poetic", which actually corresponds to "esthetic" and which is the core of intention and objective of the video-tape if it is used by an artist.*

And finally:

6. *the referential-denotative function, directed at the context within which the contact takes place, need not make itself felt but is mostly present.*

Of all these functions one is highly typical and only granted to the medium TV (and, of course, to the theatre), that is the phatic-conative function due to the direct connection between the picture on the TV tube and the spectator. This connection is not possible in other visual forms of art; in the film it is quite restricted, as the film uses a large screen as well as a projection incorporating a large public; it becomes, however, more precise and more effective by means of the small TV screen, even more so when the projection is done for a small number of spectators.

A further important linguistic characteristic is the overlapping of the different linguistic codes used by the video-tape: the presence of the sound with its rules and means of expression besides the film picture, besides the spoken presentation, besides the immediate conversation directed to the spectator, besides the self-representation which is so effective in all forms of the body-art and besides the inclusion of actions about the landscape (which is fundamental to all forms of the land-art), makes it possible for this medium to be one of the few, where the variety of the "intermedia" (i.e. the co-presence of codes of different artistic languages) can develop itself completely.

Naturally negative elements correspond to these positive ones; among those we see, above all, the fact that the artist who has got used to creating by means of the video-tape surrenders too blindly to the extemporaneous capacity of the gesture, to the expressiveness of his "body" (in the sense of Husserl's "Leib"), to the phatic and conative effectiveness of the medium TV; in doing so he considers the wide range of examinations of the object, of the manipulation of forms, colours and textures with respect to a less transient and non-mechanised objective—as we find it in painting, sculpture and the other visual arts in the traditional sense—as being of secondary importance. For this reason precisely the video-tape, and generally all forms of expression using video-cassettes, may not at any rate be seen as an only and final substitute for the other forms of visual art, but only as one of the many mechanical means that may be used and may not be ignored. It may absolutely not be considered as a substitute for all other forms of expression which man availed himself of in the past and which he will certainly continue to avail himself of in the future.



1. Demokratisierung des Mittels

Als vor fünf Jahren die ersten Video-Produktionen der bildenden Künstler in den Ausstellungen zu erscheinen begannen, schien es vielen, daß die Videobänder ein neues Ausdrucksmittel sind, das dem unerschöpflichen Inventar der in der Kunst schon bestehenden gemachten oder gefundenen, gemischten oder reinen technologischen Mittel hinzugefügt werden soll. Denn von den Anfängen der modernen Kunst bis heute, parallel mit Entwicklung, Auseinandergelien und raschem Wechsel von Ideen, Konzepten, Ansätzen und Ausführungsweisen wechselten schließlich auch die Mittel der bildenden Kunst, von den ersten auf die Leinwand angeklebten Papieren bis zum Computer. Viele waren auch überzeugt, daß solche künstlerische Video-Arbeiten den Kulturabteilungen großer Fernsehgesellschaften dienen würden, insbesondere zur Programmausfüllung auf angeblich exklusiven Kanälen. Die Bänder der Video-Künstler werden tatsächlich von zentralistischen Fernsehgesellschaften genutzt, so z. B. in New York, San Francisco, Köln u. a. Auch die bildenden Künstler selbst begannen das Videoband in den ersten Jahren als Mittel zur Verkündigung und Verbreitung eigener Werke zu gebrauchen, die in einem anderen Medium und mit anderen Absichten entstanden sind, oder sie haben die bereits vorhandenen Ideen und Projekte einfach überarbeitet und dem neuen Medium angepaßt. Sie haben dieses neue Medium manchmal gezwungen, sich einem Produkt, das mit ihm sogar unvereinbar ist, völlig zu unterstellen. In solchen Verwandlungen sind tatsächlich neue, zuweilen sehr interessante Erfahrungen entstanden, besonders dann, als es sich um prozessuelle Realisierungen gehandelt hat, die für verschiedene Möglichkeiten offen sind, so auch für eine eigenartige Re-Medialisierung durch das Videoband, das seiner Natur nach ein prozessuelles Medium ist. In vielen anderen Fällen ist die Anwendung des Videobandes eine logische Fortsetzung der früheren Tätigkeit, was auch verständlich ist, weil in den letzten zehn Jahren viele Veränderungen im Schoße der Kunst dazu geführt haben, das Videoband als das geeignetste Ausdrucksmittel zu gebrauchen. Denn, wie es gut bekannt ist, haben die Ausdrucksmittel im Laufe der Zeit den Charakter eines festen, fühlbaren und unbeweglichen Produkts immer mehr verloren und sind immer mehr zu einem durchsichtigen, „weichen“, beweglichen und veränderlichen Erzeugnis geworden; von den ersten „Zeichnungen“ mit dem Draht im Raum (die der Skulptur entstammen) bis zu den „drahtenen“ Vibrations-Environments, in denen die Osmose sowohl der Skulptur als auch des Bildes durchgeführt ist;

vera horvat-pintaric
video-kultur oder zurück zu den quellen
video-culture or back to the sources

1. Democratizing the Medium

When, five years ago, the first video-productions by visual artists began to appear at exhibitions, it seemed to many that the video-tapes were a new means of expression to be added to the inexhaustible inventory of the already existing made or found, mingled or pure technological means of art. For, from the very beginnings of modern art to this day, parallel to the development, the divergencies and the rapid changes in ideas, conceptions, roots and types of realization, the means of pictorial art finally also changed starting with the first glued-on pictures on screens on to the computer. The general opinion was that artistic video-works such as these would serve the cultural divisions of large television-companies, particularly in the way of providing programmes for the so-called exclusive channels. The video-artists' tapes are in fact being used by some centralistic television-companies, that is, in New York, in San Francisco, Cologne, and others. The visual artists too, began to utilize the video-tape as a means of conveying and spreading their own works during the first few years; works which had been created within a different medium and with different intentions, or else the artists simply revised existing ideas and projects, adapting them to the new medium. Occasionally, they would even force this new medium to entirely submit to an incompatible product. And indeed, some new and often very interesting experiences came into being under such transformations, especially with processual realizations which are open to various possibilities, even to the strange re-medialization through the video-tape which, in itself, is a processual medium. In many cases, the utilization of the video-tape is the logical consequence of former procedures, and this is easy to comprehend as many changes within art in the course of the past ten years have led up to the use of the video-tape as a most adequate means of expression. For, as one surely knows, the means of expression have been steadily losing their characteristic features as being firm, tangible, immovable products and have turned into transparent, "soft", movable and alterable objects; starting with the first "drawings" in space, by means of wire (originating from sculpture) on to the vibration-environments "of wire" in which an osmosis of both sculpture and picture has been effected; or from the

vom ersten kinetischen Objekt bis zu den durch Licht, Farbe und Bewegung gestalteten ambientalen Räumen. Die Veränderungen haben auch auf eine andere Weise stattgefunden: durch die Verlagerung des Schwerpunkts von dem Gegenstand auf den Geschehensakt, auf das Verhalten, vom Happening bis zur heutigen Body-art oder dem mini-gestischen Geschehen. Allerdings waren diese Verlagerungen von Hardware auf Software, vom Gegenständlichen auf das Nichtgegenständliche, auf etwas, was in Zeit und Raum, im Prozeß geschieht, viel verwickelter und verästelter und haben sich auch innerhalb der traditionellen Ausdrucksmittel der Malerei und Bildhauerei abgespielt. Aber die Veränderungen haben nicht nur in der Sphäre der Ausdrucksmittel, sondern auch im Verarbeitungsgegenstand selbst stattgefunden: Arte povera, Land-art und Conceptual-art (nach der Pop-art) entwickeln eine neue Sensibilität für die unmittelbare Wirklichkeit, für die landschaftliche und gemachte Natur. So hat sich nach der abgesonderten, getrennten und unbekannten Mikro- und Makrorealität, die durch die abstrakte Kunst entdeckt wurde, wiederum eine Sensibilität für das Banale und Alltägliche entwickelt. Kurz, die Entwicklung prozessueller Mittel in der Kunst selbst sowie die Wiederentdeckung des Ungewöhnlichen im Gewöhnlichen, des Unbekannten im Bekannten, in der Wirklichkeit, die täglich in unserer Reichweite ist, führte ganz logisch zur Anwendung des Videobandes, eines prozessualen Mittels, das dem Schaffen im täglichen Leben sehr gut angepaßt ist. Diesmal aber wurde dieses Mittel, neu für den bildenden Künstler, ein übliches Mittel für die Tätigkeit vieler anderer, besonders junger Menschen, die den Video-tape für ein Mittel halten, das ihnen ermöglicht, „eigene Informationen und eine Informationsumgebung selbst zu schaffen. Tatsache ist, daß viele Video-Realisierungen dieser jungen Menschen oft interessanter sind als viele bisherige Realisierungen derjenigen, die sich für Künstler halten. Das verwundert nicht, weil durch das Aufkommen des Videobandes bzw. der tragbaren Fernsehapparatur die Spezialisierung nach Mitteln offensichtlich nicht mehr besteht.

Früher gab es (und auch heute gibt es) getrennte, nach künstlerischen und gestalterischen Mitteln eingeteilte Gebiete künstlerischer Tätigkeit (Architektur, Skulptur, Malerei, angewandte Kunst, Design), für die eine entsprechende langjährige, auf die Anwendung und den Gebrauch dieses Mittels gerichtete Ausbildung erforderlich war. So mußte der angehende Künstler früher (aber auch heute noch) die Technik der Malerei, des Skulptierens und Projektierens lernen, daneben auch zusätzliche Fertigkeiten und Kenntnisse erwerben, bei alledem jedoch wurde Begabung oder „Talent“ für ein bestimmtes Mittel verlangt (so z. B. Geschicklichkeit im Zeichnen oder Modellieren). Diese Forderung nach Spezialisierung durch das Ausdrucksmittel wurde durch die Kunstpraxis des XX. Jahrhunderts in Abrede gestellt, während sie heute durch die Entwicklung neuer Medien völlig anachronistisch ist. Denn der ehemalige Spezialist nach Ausdrucksmittel, der Künstler, nimmt das Videoband, ein Mittel, dessen sich jedermann erfolgreich bedienen kann. Wie der Gebrauch einer Waschmaschine, einer kleinen Rechenmaschine, eines Photoapparates oder einer Kinokamera gelernt werden kann, so kann auch die Technik der audiovisuellen Registrierung mit Leichtigkeit bewältigt werden. Deshalb können viele, die sich für keine Künstler halten, durch dieses neue Medium „schaffen“, d. h. sie zeigen, daß sie imstande sind zu sehen, zu entdecken und das Entdeckte mitzuteilen. Mehr als je vorher zeigen heute Video-Aktivistinnen und Video-Gruppen durch ihre Realisierungen, wie das Privileg der technischen Begabung und des „Talents“ für Malerei, Skulptierung oder räumliche Projektierung abgeschafft wird.

Dieses Verschwinden von Professionalismus und Spezialisierung nach Mittel zeigte sich bereits viel früher mit dem Aufkommen von Photoapparaten und kleinen Kinokameras, den Vorläufern des Video-tape. Heute werden wir z. B. die interessanteste und lebendigste Photographie nicht in den Ausstellungen von Photographen finden, die sich Künstler nennen. Schon längst besteht sie in der Reportage-Photographie von Zeitungen und Illustrierten oder noch mehr in zahlreichen anonymen Aufnahmen junger Menschen in der Underground-Presse. Die interessanteste und faszinierendste Serie von Photographien, die in letzter Zeit gesehen werden konnte, wurde sogar von den Besuchern der letzten venezianischen Biennale in dem von Franco Vaccari in seinem Ausstellungsraum aufgestellten Photoautomaten gemacht.

Oder wenn wir einen Blick werfen auf die immer noch speziellen und spezialisierten Gebiete wie Architektur und Urbanismus: Sind nicht heute nach schweren, ja sogar katastrophalen Irrtümern von Professionellen und Spezialisten die Werte der anonymen Architektur und der anonymen kollektiven Räume der Vergangenheit und Gegenwart noch offensichtlicher geworden? Auch auf diesen hochspezialisierten Gebieten bestehen schon sehr starke Tendenzen zur Aufwertung des Benutzers selbst, des Nicht-

first kinetic object on to the ambiental space shaped by light, colour and motion. Changes have also taken place in another way: through the shifting of the emphasis from object to action, to behaviour, from happening to late body art or mini-gesture. However, this change from hardware to software, from the objective to the non-objective, to something which happens in time and space, in process, was by far more complicated and ramified and has also taken place within the traditional means of expression in painting and sculpture. These shifts did not only concern the means of expression but also the object of processing itself: Arte povera, Land Art and Conceptual Art (after Pop Art) are developing a new kind of sensitivity for immediate reality, for landscape-nature and made nature. Thus, a sensitivity for the trivial and common has again been developed following the isolated, separated and unknown micro-, and macro-realities which had been discovered by modern art. To be brief, the development of processual media in art as well as the rediscovery of the unusual in the usual, of the unfamiliar in the familiar, in the very reality that is always within reach, quite logically resulted in the utilization of the video-tape, a processual means which fits very well into the working process of everyday life. This time, however, this medium, which is new to the visual artist, became a standard medium for the activity of many other, particularly young people who considered the video-tape to be a means enabling them to create their own information as well as their own environment of and for information. As a matter of fact, quite a number of video-realizations of these young people are often more interesting than many of the realizations we have had from those who consider themselves to be artists. This is not surprising as a specialization concerning the media evidently does not exist anymore as a result of the video-tape and the portable television-equipment.

There used to be (and still are) separate fields of artistic activity due to the differences in artistic and creative means (architecture, sculpture, painting, applied arts, designs) for which an appropriate training over many years aiming at the application and utilization of these means was required. Thus, in former times (and to this day), the young artist had to learn the techniques of painting, of sculpture and of projecting apart from some additional skills and proficiencies, and yet, what was most significant, was his special gift or "talent" for one specific medium (as for example, his proficiency in drawing or modelling). This demand for specialization through the means of expression has been denied by the artistic practice of the twentieth century, while today, it has become entirely anachronistic as a result of the development of new media. For the former specialist of the medium, the artist, now takes the video-tape, a means which anybody is able to use successfully. Not unlike the use of washing machines, of a small calculating machine, a camera or a cinematic camera, the technique of audiovisual registration can be easily acquired. Therefore many of those who do not consider themselves artists can be "creative" through this new medium, that is, they are able to prove their capability of seeing, of discovering, and of conveying the discovered. With their realizations, video-activists and video-groups show now more distinctly than ever before that the privilege of technical skills and the "gift" for painting, sculpture or spacial projection are being abolished. This disappearance of professionalism and specialization due to the media could be noticed much earlier when cameras and small cinematic cameras, the precursors of the video-tape became popular. Today, we will hardly find the most interesting and most lively kind of photography in the exhibitions of those photographers who call themselves artists. For a long time now it has been the reporting photography which we find in newspapers and magazines or even more among the numerous anonymous shots done by the young people of the underground press. The most interesting and most fascinating series of photographs lately to be seen was even taken of the visitors of the last Biennale in Venice in the photo-automat which Franco Vaccari set up in his exhibition-room.

Or let us take a look at the still specific and specialized branches of architecture and urbanism: have the values of anonymous architecture and of the anonymous collective spaces of the past and present not become even more evident today, after some grave, even disastrous errors made by professionals and specialists? Even in these highly specialized fields, there are some very strong tendencies towards a revalorization of the utilizer himself, of the non-professional, the non-specialized, the non-artist. Architects or exact

professionellen, Nichtspezialisten und Nichtkünstlers. Architekten oder genauer Planer flexibler und offener räumlicher Systeme oder sogar einfacher, verwandelbarer Bauskelette sind oft selbst überrascht von ziemlich großen, bisher brachliegenden Vorräten an Invention, von schöpferischen Fähigkeiten des Benutzers dieser Räume, d. h. von den Fähigkeiten der „gewöhnlichen“ Menschen. Andererseits schaffen Tausende junger Menschen, die die hochentwickelte technologische Konsumgesellschaft ablehnen und sich in Amerika und Europa auf verlassene Farmen, in die Prärie oder einfach in näher gelegene Vorstädte zurückziehen, eigene Bauten, eine neue kollektive „Architektur“ nach eigenem Maß, auf eigene Art. Diese aus beliebigen gefundenen, bearbeiteten und gemachten, natürlichen oder gemischten Materialien geschaffenen Bauten lassen hochindividualisierte, abwechslungsreiche und humane Räume erkennen, die der bestehenden professionellen Architektur, in der übrigens die Sensibilität für räumliche Werte schon längst verlorengegangen ist, schroff entgegengesetzt ist. Diese neuen räumlichen, im Rahmen einer „Gegenkultur“ entstehenden Assemblagen zeigen, wie mit einem Minimum an Mitteln maximale ästhetische Leistungen erreicht werden, aber nur deshalb, weil dabei die Möglichkeit für ein freies intensives Verhalten, für zufällige Entdeckungen und Erfindungen durchaus offen bleibt.

Fast dieselben Erscheinungen machen sich auch auf dem Gebiet des Designs bemerkbar, auf einem Gebiet, das unter Konsumzwang die meisten Forderungen nicht nur nach Spezialisierungen, sondern auch nach verzweigten Superspezialisierungen entwickelt hat. Heute wird der Mythos vom Design als einer universellen Formel für die Lösung gesellschaftlicher Probleme der Gegenwart bereits von Designers selbst zerstört: Antidesign ist das politische Lösungswort vieler bis vor kurzem engagierter Träger der Design-Ideologie.

Nur nebenbei erwähne ich große und fiktive (durch sektiererische und dogmatische Intoleranz begleitete) Ambitionen der Bewegung Neue Tendenzen, die sich über und außerhalb aller anderen Sphären der Tätigkeit gestellt und Anspruch auf Osmose von Wissenschaft und Kunst bzw. Kunst und Gesellschaft der Zukunft erhoben hat. Nicht das Unverständnis der Gesellschaft, sondern die Einstellung auf Handel und die Unfähigkeit, sich auf geeignete und wirksame Weise den echten Problemen der Gegenwart entgegenzustellen, haben diese Bewegung von innen zerstört. Denn Demokratisierung und Sozialisierung der Kunst wird (wenigstens nach heutigen Indizien) anders verwirklicht oder sollte anders verwirklicht werden als durch Vervielfältigung von Kunsterzeugnissen, durch massenhafte Produktion von Design-Waren oder durch Schaffung von fertigen, selbst aufgrund der Forschung ausgeführten Mustern von Ambienten. Schließlich sind alle solche oder ähnliche Programme (dort, wo sie tatsächlich vorhanden waren) aufgrund der Ideen und des ideologischen und **medienbezogenen** Erbes der Pioniere der modernen Kunst entstanden, die in anderen Verhältnissen und in einer anderen Wirklichkeit tätig waren, als die unsrige von heute ist. Konzepte von der Demokratisierung und Sozialisierung der Kunst, der Leitgedanke vieler hervorragender Schöpfer in der Kunst der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts, werden indessen im jetzigen Moment, in einer medien-, informations- und kommunikationsbezogenen Wirklichkeit anders aktualisiert. Der Video-tape, dessen sich auch die Künstler zu bedienen anfangen, stellt sowohl den Künstler als auch denjenigen, der das nicht ist, auf dieselbe Medienebene. Dadurch wird eine Entspezialisierung bzw. Demokratisierung des Mittels hergestellt. Es ist ziemlich wichtig, daß dieses Mittel, dieses Mini-Fernsehen, ein Sproß des Mega-Fernsehens, eines massenhaften Mittels des zwischenmenschlichen Verkehrs ist, in den sich jetzt Video-Künstler einschalten, d. h. diejenigen, die von einem gesonderten, spezialisierten und elitären Gebiet der Kunst kommen.

planners of flexible and open spacial systems or even plain transformable skeletons of construction are often surprised at the rather amazing, so far neglected reserves of invention, at the creative capabilities in the user of this space, that is, at the abilities of the "common" man. On another basis, thousands of young people refusing to accept the highly developed technological consuming society have withdrawn to deserted farms in America and Europe, to the prairie or simply to close-by suburbs, and are creating their own building forms, a new collective "architecture" after their very own measures, in their own specific ways. In these buildings made of any kind of found, processed and made, natural or combined materials, one will recognize highly individualistic, diversified humane space which is strictly contrary to our existing professional architecture in which a sensitivity towards spacial values has been long lost. These new spacial assemblages being promoted by "counter culture" demonstrate how a maximum of aesthetic accomplishment can be acquired with a minimum use of means, this only, however, as a possibility for free inventive behaviour, for the accidental discovery and invention remains open.

Almost the identical phenomena appear in the field of design, a field which has developed the greatest demands for specializing, but also for complicated superspecializing under the pressure of consumption. Today, the myth of design as being a universal formula for the solution of social problems of the present, is being destroyed by the designer himself: Antidesign is the latest political motto of many who, not long ago, were the representatives of involved design ideology.

Amongst other things, I want to mention the great and fictitious (accompanied by sectarian and dogmatic intolerance) ambitions of the movement New Tendencies which raises itself over and outside of all other spheres of activity and is claiming an osmosis of science and art, that is, future art and future society. It was not society's ignorance but an inclination towards commerce and the disability of facing the problems of the present in an adequate and effective way which have destroyed this movement from the inside. For the democratizing and socializing process of art (at least due to the indices of present times) is or ought to be realized in a different way than through the multiplication of the products of art, through the mass production of design goods or through the manufacturing of finished samples of ambients, even realized on a research basis. After all, all programmes such as these or similar to these (where they actually existed) came into being due to the ideas and the ideological and medial heritage passed on by the pioneers of modern art who acted under different circumstances and within a different reality from ours today. The conceptions of a democratizing and socializing process in art, this guiding principle of many outstanding creators in the art scene of the first half of the twentieth century, are, however, being actualized differently at present in this reality concerned with media, information and communication. The videotape, which artists are beginning to utilize too, puts both artist and non-artist on the same medium-level. Thus, the medium is being despecialized and democratized. The fact of this means, this mini-television, being an offspring of mega-television, a mass medium of inter-humane communication which the video-artist now steps into; that is, the artist coming from a very particular, specialized and elitary field within art, is of high significance.

2. Do-it-yourself-Konzept: Von der Minderheit zur Mehrheit

Wie schon des öfteren hervorgehoben wurde, hängt die Nützlichkeit und der gesellschaftliche Wert einer neuen technischen oder technologischen Erfindung von der Art ihrer Anwendung ab, von den ihren Gebrauch ordnenden Zielen. Das ist auch der Fall mit dem tragbaren Video-System, der tragbaren, für den eigenen Gebrauch geeigneten Fernsehapparatur. Der Video-tape und die Video-Apparatur sind ganz bestimmt ein viel einfacheres, leichteres und flexibleres Mittel als deren Vorläufer, die kleine Kinokamera. Außer dem Unterschied im Endergebnis (d. h. dem Unterschied zwischen dem filmischen und dem mehr räumlichen und taktilen elektronischen Bild) liegt ein großer Vorteil auch darin, daß das Verfahren nicht nur kürzer, sondern auch verändert wurde: die Zeitspanne zwischen der Aufnahme und der Einsicht in das Aufgenommene ist aufgehoben. Das, was auf Videoband registriert wird, kann am Monitor sofort gesehen werden (was beim Filmstreifen nicht der Fall ist). Darüber hinaus kann das Band gelöst und wieder verwendet werden; weiterhin kann das bereits durch ein oder mehrere Bänder Aufgenommene durch neuerliche Bandaufnahme zu einer eigenartigen Video-Collage zusammengefügt werden. Zählt man noch die Verwendung zusätzlicher Instrumente hinzu, die leicht zu handhaben sind (verschiedene Linsen, Generatoren für spezielle Effekte, color synthesizer usw.), so weist eine solche Video-Technologie für eigenen Gebrauch auf noch ungeahnte Möglichkeiten hin. Auf jeden Fall weist dieses momentane und „real time“-Mittel im Laufe des Gebrauchs auf ein ebensolches direktes und unmittelbares Verhalten hin. So kommt es bereits vor, daß z. B. viele Leute eine durch eigene Arbeit gesammelte Erfahrung darüber haben, was die eigentliche Natur des Fernsehmediums ist, was das Momentane, das Unmittelbare und Aktuelle ist, und das ist etwas, was diejenigen, die Fernsehprogramme entwerfen, noch nicht wissen.

Gerade eine solche eigene Arbeit mit der Video-Apparatur ist von ziemlich großer Wichtigkeit: Hat man wenigstens etwas erfinderische Neugier, kann diese Arbeit zu kleineren oder größeren Entdeckungen führen, sie kann zumindest geringe, aber für den einzelnen neue Informationen oder Selbstinformationen bieten. Jeder, der auf Videoband sich selbst, seine Umgebung oder ein Ereignis in der Wirklichkeit aufzuzeichnen versucht hat, weiß, wie groß die Überraschungen bei der Rückkoppelung am Monitor sind. Bei einer solchen Video-Aufzeichnung ist alles anders, auffallender; etwas, was in der Wirklichkeit nicht bemerkt wurde, springt jetzt ins Auge, oder eine frühere Vorstellung von etwas wird völlig verändert. Wie uns geschieht, wenn wir auf Tonband unsere eigene Stimme und Sprache aufnehmen und nachträglich mit Überraschung etwas feststellen, was uns über Klangfarbe, Intonationsverlauf oder Sprechrhythmus bisher nicht bekannt war, so geschieht uns etwas Ähnliches mit dem Videoband, wenn wir uns selbst aufzuzeichnen und am Monitor zu sehen versuchen, nur mit dem Unterschied, daß dieses Medium eine komplexe Ganzheit übermittelt, nicht nur die Stimme, sondern auch das Bild, nicht nur das Bild, sondern auch das gestische und räumliche Verhalten in einem Zeitabschnitt. Versucht man ein einfaches Geschehen festzuhalten, so kann man am Monitor sofort sehen, wie die Einsicht in dieses Geschehen erweitert, im Hinblick auf Details manchmal auch tiefer, in der Regel jedoch ganzheitlicher und vollkommener wird, weil sich das Video-Geschehen in einem abgesonderten, verdichteten Feld des Monitorbildes abspielt. Jedem von uns bietet das tragbare Video-Gerät die Möglichkeit, eine solche verstärkte Betrachtungskraft zu entwickeln. Noch mehr kann uns die Erfahrung von den Unterschieden zwischen der wirklichen und der medialen Situation bieten, sie kann uns zu Betrachtung und Erforschung dessen anregen, was zwischen der realen und der medialen Perzeption geschieht, kurz, sie kann uns in das **Verständnis der medialen Strukturierung der Wirklichkeit** einführen. Für die Entstehung solcher Erfahrungen ist weder eine lange Lernzeit noch ein umfassendes Vorwissen erforderlich, und, wie dies schon durch Beispiele bewiesen ist, sowohl Kinder als auch des Lesens und Schreibens unkundige gewöhnliche Menschen können mit Hilfe einer solchen Video-Apparatur zu Erzeugern von Informationen, Selbstinformationen und vorläufig nur zum Teil von einer Miniinformationsumgebung werden.

Diese Eigenschaften des neuen technologischen Produkts bringen erhebliche Änderungen in die bestehende Informations- und Kommunikationssituation. In allen Teilen der Welt entstehen Video-Bewegungen, die immer mehr um sich greifen und in den Umgebungen, wo sie wirken, einen ziemlich großen Einfluß haben. Sie haben eine eigene Presse, eigene Ziele. Vorläufig kann gesagt werden, daß solche mediale Bewegungen junger Generationen in den USA vorwiegend postpolitisch und in Europa (so in Holland, Frankreich, Großbritannien und Italien) vorwiegend politisch, an aktuelle (linke) politische Strömungen gebunden sind. Neben solchen Video-Aktivistinnen wirken parallel und überall auch Video-

2. Do-it-yourself-Conception: From Minority to Majority

As emphasized before, the usefulness and the social value of a new technical or technological invention depends on the specific way of utilizing it, on the aims promoting its use. This is also true with the portable video-system, the portable television equipment for private use. The video-tape and all video-equipment are certainly a much more simple and flexible means than their precursor, the small cinematic camera. Apart from the differences in the final results (e.g. the difference between the filmic and the more spacial as well as tactile picture), there is a great advantage in the fact that the procedure is not only shorter but has also been altered: the period of time between shot and view of the filmed has ceased to exist. Whatever is being recorded by the videotape, is immediately visible on the monitor (which is impossible with the film strip). In addition, the tape can be erased for further use; besides, what has been recorded by one or several tapes can be joined into a peculiar video-collage in another recording. If one finally counts in the use of numerous additional instruments (various lenses, generators for special effects, colour synthesizer, etc.), video-technology suggests many unthought of possibilities for private use yet. At any rate, this momentary and "real-time" medium alludes to equally direct and immediate behaviour in the process of handling it. It is thus true that many people, being involved in experience with this medium, have a clear notion of the true essence of television as to its aspects of the momentary, the immediate, the actual, an experience which those who project television programmes are yet unfamiliar with.

It is this very experiencing with video-equipment which is of high significance: If one has at least somewhat of ingenious curiosity, this kind of work will result in minor or major discoveries, it will be offering at least some information which may be new to the individual, or else some self information. Each of us who has once tried to record himself, his environment or a real event knows well enough how surprising feedbacks on the monitor can be. Everything is different, more obvious on a video-recording such as this: something which had remained unnoticed in reality, now strikes the eye, or an original notion of something now appears entirely changed. As, having recorded our own voice and speech on tape, we react with amazement at some characteristics in our tonality, our intonation or rhythm of speech which had been unknown to us to that moment, we feel similar having recorded ourselves on the videotape and trying to watch ourselves on the monitor. However, there is one great difference in this as this medium not only conveys a complex entirety, not only the voice but also the picture, and not only the picture but also the mimic and spacial behaviour during a certain period of time. The attempt to record a simple action makes it obvious on watching the monitor how much broader the insight in this action now becomes, how much more thorough with details, on the whole, more total and more complete only because the video-action is now taking place within this isolated, densified field of the monitor screen. The portable video-recorder enables us finally to develop an intensified power of observation.

To experience the differences between the real and the medial situations can even do more, it can encourage us to consider and to explore what is going on between the real and the medial perception; in short, it will bring us closer to an understanding of the medial structure of reality. Neither long training nor comprehensive studies are required in order to be able to experience this, and, as was proved before, both children and common alphabets may, by means of a video-equipment, become producers of information, self-information, and, to a certain extent, even already of a miniature environment of and for information.

These qualities of the new technological product bring about considerable changes within the present situation in information and communication. All over the world video-movements are being initiated, spreading constantly and influencing those environments in which they operate greatly. They have a press, organisations, tactics of medial effect, and goals of their own. For the time being, one can say that medial movements such as these, pursued by the young generations are mainly postpolitically oriented in the USA while mainly politically, tending towards the current (left) political trends, in Europe (thus in Holland, France, Great Britain, and Italy). Apart from these video-activists, video-artists too, are working everywhere, utilizing this medium in different

Künstler, die, den aus den bildenden Künsten herrührenden Unterschieden entsprechend, dieses Medium auch verschieden ausnützen. Am meisten verbreitet ist ganz gewiß die Tätigkeit amerikanischer Video-Aktivistinnen, die in Gruppen, Kommunen und selbstgeschaffenen Video-Werkstätten arbeiten oder ihren Sitz in einem Forschungszentrum, an der Universität, besonders in den Abteilungen für Kommunikationswissenschaft haben. Sie gebrauchen ihre eigenen oder gemieteten Geräte, ihre eigenen Geldmittel oder die einer Stiftung, eines Forschungszentrums oder einer Universität. Das sind meistens junge Menschen, von denen viele Vertreter der Gegenkultur sind. Sie lehnen das große Fernsehen als ein mögliches Vorbild in jeglicher Hinsicht ebenso ab, wie sie die in der hochentwickelten, technologischen und Konsumgesellschaft üblichen Verhaltensmuster anzunehmen nicht gewillt sind. Die Sphäre ihrer Tätigkeit ist der lebensbezogene gesellschaftliche Alltag und in vielen Fällen auch sozial segregierte Menschengruppen. So sind seit 1968, als in der Lower East Side ein erster zehnstündiger dokumentarischer Video-tape über das Leben auf der Straße entstand (auf dem St. Markt Place, dem Sitz der Hippies), viele Video-Zeugnisse und Video-Reportagen geschaffen worden über aktuelle politische Ereignisse, politische Persönlichkeiten und politische Versammlungen; über Stadtumgebung, Verschmutzung und urbane Ökologie; über Schulen und alternative Erziehung; über die Art des Wohnens und über alternative Bauten; über Supermärkte und Rockfestivals; über Indianer, Schwarze Panther und Neger, über Menschen von der Straße und Persönlichkeiten, die für wichtig gehalten werden; über Informationen, die von bestehenden zentralistischen und monopolistischen Fernsehgesellschaften geschaffen werden; über das Medium selbst über das, was man mit dem Video-tape arbeitet und was man damit erzielt; über Unterschiede zwischen der Video-Information und der Fernsehinformation. Einige dieser Gruppen haben ihre Video-Busse, in denen sie leben, von Ort zu Ort ziehen, ihre Bänder zeigen oder ihre Apparatur den anderen geben, um sie zur Produktion anzuregen. Sie alle sind der Meinung, daß die Schaffung einer Medien-Guerilla der einzige Weg ist, um in dieser Welt zu überleben. Die Guerilla ist für sie, wie dies M. Shamberg sagt, der ein Handbuch für Guerillakämpfer veröffentlicht hat, die Anwendung der Guerillataktik in der Sphäre des Prozesses, in der Software-Sphäre. Das ist ein urwüchsiges Fernsehen, das mit dem Volk zusammenarbeitet und nicht, indem es sich über das Volk stellen würde, von ihm handelt. Auf einer einfachen Ebene ist das nur eine „do-it-yourself-TV“. 1) Als „media children“ glauben sie nicht mehr an politische Revolutionen und Ideologien. Da wir in einer Ära der Information und Kommunikation leben, sind sie überzeugt, daß das einzige Mittel, wodurch etwas verändert werden kann, die Information selbst ist. Aber die Information als Guerilla-Mittel kann nicht diejenige Information sein, die durch die politische, d. h. Kommunikationsmacht oder durch einzelne Gruppen an der oder außerhalb der Regierung in Umlauf gebracht wird. Ihre Überzeugung ist sogar, daß eine „natürliche“ und unverfälschte Information nur jene ist, die vom Menschen selbst geschaffen wird, nur jene, die durch eigene Erfahrung entsteht, was übrigens richtig ist. Um in der bestehenden Verschmutzung durch Information solche urwüchsigen, für das Leben nützlichen und anwendbaren Informationen schaffen zu können, schaffen sie Voraussetzungen für eine solche **alternative Informationspraxis**. Video-Gruppen sind kleine „Kampfinitiativen“, von denen täglich neue entstehen, mit der Aufgabe, immer mehr Guerillas, immer mehr Video-Aktivistinnen anzuwerben. Dabei genügt es, den Menschen die Video-Apparatur zu geben und sie mit der Bedienung vertraut zu machen. Alles übrige machen sie selbständig. Die grundlegende Devise der Guerillas ist: „YOU ARE INFORMATION“, d. h. jeder Mensch ist eine Informationsquelle. Demnach, so sagen die Video-Guerillas, mag die Absicht oder die Idee des Ausführenden auch so einfach und banal sein, muß sie geachtet werden, weil der einzelne nur so, im Laufe der Entstehung einer persönlichen und unmittelbaren Erfahrung verselbständigt und zu einem ebenfalls selbständigen Verhalten befähigt wird. Es leuchtet ein, daß all das, was durch eigene Arbeit, durch „trial and error“ erreicht wird, auch eine andere Aktivität anregt, nämlich die Forschung danach, wie etwas hergestellt wird, und somit auch die Entwicklung einer bestimmten Haltung dem eigenen Verfahren gegenüber, wodurch dann auch ein bestimmtes Wissen darüber erworben wird. Die Betrachtung und Überprüfung einer solchen eigenhändig hergestellten Information läßt auch ein Bewußtsein darüber aufkommen. Ohne Rücksicht auf die Ebene ist dabei wichtig, daß sich ein solcher Informationshersteller schon zu Beginn der Einführung und Entstehung der Information die Fähigkeit aneignet, eine neue Information aufgrund des bestehenden Informationsmaterials zu schaffen, d. h. die Fähigkeit, die in Umlauf befindliche, durch Kommunikationskanäle aus Kommunikationszentralen von oben kommende Information anders aufzunehmen. Er wird diese

ways according to the differences in the visual arts. The activities of American video-activists working in groups, communes, and self-made video-workshops or having their seats in research centres, at universities, in specific in departments for communicational sciences, are certainly most widespread. They use their own or rented equipment, their own or the finances endowed to them by research centres or universities. Most of these young people are representatives of counter-culture. They refuse to accept television on a large scale as a model just as well as they deny any pattern of behaviour typical of the highly developed technological consuming society. Their sphere of activity is the realistic social everyday-life, and in many cases, even the life of socially segregated groups. This is why, since 1968 when the first ten-hour videotape documentation was made on Lower East Side (on St. Markt Place, seat of the hippies) on life in the streets, numerous video-documentations and video-reportings on current political affairs, political personalities, and political meetings have come into being as well as on urban surroundings, pollution, and urban ecology; on schools, alternative education; on the culture of living, and alternative building; on supermarkets, and rock festivals; on Indians, Black Panthers, and the coloured people, on the man in the street, and persons considered prominent; on information as passed on by the existing forms of centralistic and monopolistic television companies; on the medium itself; on the work with the videotape and the results; on distinctions in video-information and tele-information. Several of these groups have their own video-buses in which they live, move from place to place, demonstrate their tapes or lend their equipment to others in order to evoke their productivity. They all are convinced that the establishment of a guerilla of the media will be the only way to survive in this world. Guerilla to them is, as M. Shamberg puts it, who has also published a hand-book for guerillas, the application of guerilla tactics to the sphere of process, the sphere of software. This would be a natural type of television co-operating with the people, and not dealing with it by rising above it. This, on a simple level, would be a form of „do-it-yourself TV“. 1) Being „media children“, they do not believe in political revolutions and ideologies anymore. As we live in an era of information and communication, they are certain that information itself represents the only means for eventual changes. However, information as a guerilla-means cannot possibly be the same kind of information which is passed on through political power, that is, communicative power, or by single groups within or outside the government. According to their opinion, a „natural“ and unfalsified kind of information can even only be such as is created by man himself, as is a result of experience – which is actually true. In order to establish such a natural, useful and applicable type of information amidst of the existing polluted scene of information, they establish the preconditions for an alternative practice of information. Video-groups are small „fighting units“, and there are new ones shooting up every day making endeavours to recruit more and more guerillas, more video-activists. To be successful there, they only need to hand the video-equipment out to people and to teach them how to handle it. Everything else they will do on their own. The basic leading principle set up by the guerillas runs as follows: YOU ARE INFORMATION, e.g., each human being represents a source of information. Thus, the video-guerillas state, the operator's intention or idea, may they be ever so simple and trivial, must be respected as the individual will only gain self-reliance and become able to behave independently in the course of making personal and instantaneous experiences.

Evidently, all that is acquired through one's own personal work, in „trial and error“, will evoke another activity at the same time, namely, this finding out how something is made and thus also the developing of a certain attitude towards one's own processing which results in the acquirement of a specific knowledge in it. The consideration and examination of selfmade information evokes an awareness of it. It is important without respect to the specific level that the maker of an information develops the ability at the beginning of introducing and creating his information to make a new information based on the existing informative material, that is, the ability to absorb current information which is being passed on by communication channels from communication centres in a different way. This information is no longer absorbed in a passive manner but by the self-experienced critical mind. Therefore, the video-guerillas' actions such as these are pioneering activities not only for video-education

Information nicht mehr passiv, sondern mit einer selbstgeschaffenen (kritischen) Erfahrung aufnehmen. Deshalb bedeuten solche Aktionen der Video-Guerillas eine wegbereitende Tätigkeit nicht nur für eine Video-Erklärung, sondern auch für die Verbreitung eines Medien-Bewußtseins, eines Bewußtseins über die Eigenschaften des Mediums und über das, was durch dieses Medium vermittelt werden kann. Was das wichtigste ist, entwickelt sich dabei die Fähigkeit zur individuellen, gruppenhaften und kollektiven Selbstvermittlung. Davon zeugen viele Video-Aktionen von Video-Gruppen, so z. B. erfolgreiche Aktionen in der unmittelbaren Wirklichkeit vom Peoples Video Theater, einer Gruppe, die kollektive Aktionen ausarbeitet, „community media tactic“, durch die sich auch das kollektivbewußtsein rascher entwickelt. Durch ihre Ablehnung der Politik und der Ideologie vertreten die Video-Aktivistinnen und die Video-Guerillas willkürlich das Politische: das Konzept einer Kulturrevolution, das in der Zeit der Oktoberrevolution geboren wurde. Wie es damals in der Theorie der Kultur das Konzept einer Kultur gab, die „von unten“, durch die Entwicklung selbstschöpferischer Fähigkeiten des einzelnen, durch Demokratisierung, Vergesellschaftung der Perzeptionen, d. h. des betrachterischen und kritischen Verfahrens entstehen muß, so vertreten die Video-Guerillas ein ähnliches Konzept in der neuen Medien-Kultur. Jenseits des manichäischen Stereotyps vom „Elitären“ und „Massen-elitären“ sind die Video-Guerillas mit Recht überzeugt, daß eine echte Kultur für das Leben nützliche und notwendige Kultur nach den aus ihm abgeleiteten Gesetzmäßigkeiten geschaffen wird. So werden die Video-Guerillas in der Ära der Massengesellschaft und des Massenmediums zu Verfechtern einer medialen, gewaltlosen Veränderung der Welt, aufgrund eines **Rechts auf Unterschiede**. Das „you are information“-Konzept stellt ein Recht dar auf eine ursprüngliche, besondere und verschiedene, von einzelnen, Gruppen und Kollektiven geschaffene Erfahrung. Das ist zugleich ein neues Wertkonzept der Kultur, insbesondere der Medienkultur, das den Konzepten (wenn es sie gibt) der zentralistischen Fernsehgesellschaften völlig entgegengesetzt ist. Ebensinnig stellt sich eine solche alternative Tätigkeit der Video-Aktivistinnen dem allwissenden, paternalistischen und autokratischen Verhalten großer Fernsehgesellschaften, die das Uniforme und Stereotype im Namen eines sogenannten Durchschnittspublikums auch weiterhin in Hülle und Fülle erzeugen, bereits mit Erfolg entgegen. Parallel mit Video-Guerillas und Video-Aktivistinnen wirken auch Video-Künstler, von denen viele aus einer anderen Sphäre kommen, nicht aus einer Untergrund- und Subkultur, sondern aus einer vormedialen, „elitären“ Kultur. Gemeinsam ist ihnen nur das Mittel, das jedermann zugänglich und vom Mythos der Begabtheit und der Spezialisierung nach Mittel befreit ist. Ihr gemeinsamer Ausgangspunkt ist die Natur des Mittels, das Medium, das auf Gleichartigkeit des Gebrauchs, Unmittelbarkeit, Augenblicklichkeit, Direktheit und Aktualität hinweist; das Medium, das sich für die Forschung im Alltäglichen anbietet. Mit anderen Worten: für jene, die ein Auge haben, das sieht und entdeckt, die die Welt durch das Bild in Gedanken verwandeln und ständig „verarbeiten“, d. h. die Welt in Bildsprache verwandeln, für sie bietet ein solches tragbares Video-System ungeahnte Möglichkeiten. Die bisherigen Video-Verwicklungen zeigen, wie durch das neue Medium bei den bildenden Künstlern eine neue Sensibilität entwickelt wird, eine Sensibilität „nach den Vorzeichen der Gewöhnlichkeit“ (Tonio Kröger). Von neuem wird entdeckt, wie das beobachtende Bewußtsein durch banalste Alltäglichkeit immer mit neuen Rohstoffen beliefert wird. So wird ein Blick auf den Hut, den ein Mensch in der Hand dreht, auf dem Monitorbild zu einem gestischen Video-Drama, zu einem minitheatralischen Geschehen, das aber diesmal im Einklang mit dem Charakter des elektronischen Mediums gesehen und gedacht wird. Die einfachsten Gegenstände und Handlungen, so das Brechen eines Zahnstochers oder das Knacken der Nüsse, können Video-Geschehen von symbolischer Bedeutung werden und verschiedene Formen menschlicher Aggressionen aufdecken. Wie die Natur des Mittels selbst auf die Realität hinweist und noch mehr Bedingungen für andere geartete Beziehungen zur Realität schafft, so bietet dieses Medium den Tausenden im Alltäglichen außerordentliche Gelegenheiten für ein runderliches Verhalten „durch Zufall“, by chance. Durchdachte Programme und das im Laufe der Arbeit (Aufnahme) unvorhergesehen Entdeckende, Konzept und Zufall, können durch wechselseitige Generierung zu ungeahnten Entdeckungen im Monitorbild, im prozessuellen und offenen Bildgeschehen führen. Die Information (das Neue und Verschiedene), die nun durch das neue Medium übertragen wird, schafft auch eine **neue kommunikative Situation**: da darin das Ähnliche oder das Wahrscheinliche, d. h. ein erkennbarer und bekannter Abschnitt der Wirklichkeit eingebaut ist, so bestehen für die Übertragung der ästhetischen Botschaft durch den Kanal und für ihre Aufnahme beim Empfänger keine

but also for the spreading of an awareness of media, an awareness of the qualities of the medium and of that which can be conveyed through the medium. Along with this, and this is of great importance, the capability of individual, group-, and collective self-conveyance is developed. Many video-groups' video-actions are a testimony of this as for instance some successful actions in immediate reality done by People's Video Theatre, a group coming up with collective tactics, „community media tactic“, which help the collective sense to develop more rapidly. By refusing politics and ideology, video-activists and video-guerillas involuntarily represent the political aspect: the conception of a cultural revolution which was born during the October Revolution. As, in those times, there was a conception of culture within the theory of culture which must grow up from „below“ through the development of the self-creative abilities of the individual, through democratizing, socializing the perceptions, e.g. the visualizing and critical processing, the video-guerillas defend a similar conception in new media culture. Beyond the stereotypes of the „elitary“ and „abundant“, the video-guerillas are justly convinced of a true, useful and necessary culture having to be created due to the laws as derived from life itself. Thus, the video-guerillas have become the fighters for a medial, non-violent change of this world based on the right of distinction in this era of mass society and mass medium. This „you are information“-conception represents the right of original, specific and different experience made by individuals, groups, or collectives. This, at the same time, sets up a new conception of value for culture, particularly for the culture of media, which is quite contrary to the conceptions (if there are such) of the centralistic television companies of Austria. And after all, an alternative activity of video-activists is already successfully opposing the omniscient, paternalistic, autocratic behaviour of large television companies which continue producing the uniform and stereotype in the name of a so-called average audience on a large scale.

Together with video-guerillas and video-activists, video-artists are also being active, many of them coming from other spheres, not from the underground-, or sub-cultures but from a pre-medial, „elitary“ culture. All they have in common is the means which is available to anyone and rid of the myth of gift and specialization after the means. The nature of the means, the medium, represents their common basis, the medium hinting at a uniformity of use, at instantaneity, at the momentary, the direct and the actual; the very medium which offers itself to be investigated in the trivial. In other words: to those who have eyes to see and explore, who transform the world into thoughts by means of the picture and never stop to „digest“ it, that is, those who transform the world into pictorial language; those will find unthought of possibilities in the portable video-system. The late video-realizations have proved how a new kind of sensitivity in the visual artist is being evoked by this new medium, a sensitivity „for the joys of the common“ (Tonio Kröger). It has been discovered how the observing awareness is constantly supplied with new raw material by the most trivial everyday things. Thus, a look at a hat which is being twisted in a man's hand turns into a mimic video-drama on the monitor, into a miniature theatrical action which is now being absorbed in accordance with the character of the electronic medium. The most simple objects and actions such as the breaking of a tooth-pick or the cracking of nut-shells can become video-events of symbolical meaning and reveal the various forms of human aggression. Just as the nature of the medium itself points to reality and creates even more conditions for relationships to reality, this medium offers to the seeker in the common some extraordinary possibilities for inventive behavior „by chance“. Well considered programmes and that which comes into being unexpectedly in the course of the working process, conception and accident, may be leading to unthought of discoveries on the monitor-screen, in processual and open visual action through mutual generation. The information (the new and different) which is now being cast by the new medium also sets up a new communicative situation: as it includes the similar or similar to truth, that is, a distinguishable and familiar part of truth, the conveyance of the aesthetic message over the channel as well as the perception with the receiver, the comprehension of the imaginative within the real, of the usual which is derived from the semantically unusual will not be disturbed, the more so as the medium itself intensifies the effects and amplifies the visible and the observed. Everything that has been done with the video-tape to this day causes me to maintain that a new type of electronic dramatic art is being created. In this manner, video-artists exercise (or might exercise)

Störungen, für das Verständnis des Imaginativen im Realen, für das Begreifen dessen, was aus dem Gewöhnlichen in das semantisch Ungewöhnliche abgeleitet ist, um so mehr, als das Medium an sich die Effekte verstärkt und das Sichtbare und Gesehene amplifiziert. Alles, was bis jetzt mit dem Videoband gemacht wurde, veranlaßt mich zur Behauptung, daß eine neue Art **elektronischer Darstellungskunst** im Entstehen ist. Auf diese Weise üben die Video-Künstler (oder sie könnten es) eine eigenartige Diversion in der Software-Sphäre aus: sie zerstören Gewohnheiten der Beobachter, sie schaffen im Video-Verhalten leicht annehmbare Muster des perzeptorischen Bewußtseins, in einem Medium, das allen zugänglich ist, dem Massenmedium, durch das eine neue Medienkultur geschaffen wird. Obwohl viele Guerillas für eine radikale Software neuen medialen Typs eintreten und überzeugt sind, daß mit der „vormedialen“ Kultur radikal zu brechen ist, ist es völlig klar, daß (wie immer in der Geschichte der Kultur) in der Kontinuität der „vormedialen“ und medialen Kultur interessante und fruchtbare Verschmelzungen der beiden Kulturen entstehen werden. Die Erfahrungen der bildenden Künstler in der Schaffung einer bildhaften Welt, weiterhin Erfahrungen, die alle visuellen Künste in der visuellen, räumlichen und räumlich-prozessuellen Strukturierung der Realität bieten, werden in die Entstehung neuer, visueller und gemischter, prozessueller Codes eingebaut. Tief eingewurzelte und entwickelte Sensibilität für das schöpferische Verfahren selbst, für analytische Fähigkeiten in dessen Überprüfung des Bewußtseins darüber, wie und auf welche Weise etwas entsteht (all das war im XX. Jahrhundert in der abstrakten Kunst besonders entwickelt), kann sich offensichtlich nicht nachteilig auswirken auf die Schaffung einer neuen prozessuellen Bildhaftigkeit. Ganz im Gegenteil, seitdem im Jahre 1969 Howard Wise in seiner Galerie in New York Realisationen der Video-Künstler unter dem Titel „TV as creative medium“ zum erstenmal gezeigt hat, wird immer wieder bestätigt, mit welcher Leistungsfähigkeit die bildenden Künstler das elektronische Medium gebrauchen. Wird vorläufig auf Realisationen, die durch kompliziertere Geräte und Instrumente als die tragbare Video-Apparatur erzeugt werden (Untersuchungen der Video-Graphik, der Video-Bewegungen, des Video-Raumes, der Video-Chromatik mit Hilfe der wissenschaftlichen Forschung, des Computers, des Lasers, der Hologramme usw.), keine Rücksicht genommen, so kann gesagt werden, daß die Video-Tätigkeit der bildenden Künstler der Tätigkeit der Video-Guerillas komplementär ist. Das Prinzip der Verschiedenheit, das dem gesamten künstlerischen und kulturellen Schaffen eigen ist, wird nun von Künstlern in die im Entstehen begriffene neue mediale alternative Kultur eingeführt, in der die Grenzen der Spezialisierung nach Mittel und des Professionalismus nach Beruf aufgehoben werden. Durch Gruppen- und Kollektivaktionen begegnen die Verfechter der Do-it-yourself-Praxis, des in der Gegenkultur geborenen Konzepts der informationellen Selbstschöpfung, den Video-Künstlern, die ihrer Berufung nach auf Selbstschöpfung hingewiesen sind, mit dem Unterschied, daß jetzt auch die Video-Künstler die Kunst in die gesellschaftliche Wirklichkeit zurückbringen und damit beweisen (noch einmal in der Geschichte der Kommunikation), daß ein Massenmedium auch ein Mittel des individuellen Schaffens ist, daß das Fernsehen ein individuelles Medium ist.

a strange kind of diversion within the spheres of software: they destroy the spectators' habits, they establish easily acceptable patterns of perceptive awareness through the video-behavior in a medium which is accessible to anyone, the mass medium which is bringing forth a new media culture. Although many guerrillas defend a radical type of software of a new media kind and are convinced that the "pre-media" culture has to be done away with without hesitating, it is absolutely evident that (as usual in history) there will be some interesting and fertile fusions between the two kinds of cultures within the continuity of "pre-media" and media cultures. The experiences of the visual artist when creating a pictorial world, furthermore the experiences which all visual arts are offering in the process of structuring reality visually, specially, and spacial-processually, will be included within the establishment of new, visual and combined, processual codes. The deeply rooted and developed sensitivity for the creative procedure itself, for the analytical capabilities in the course of questioning the mind as to how and in which way something comes into being (all this was highly developed in the abstract art of the twentieth century) is evidently unable to act unfavourably upon the establishment of a new processual visuality. Quite to the contrary; since in 1969 Howard Wise presented the realisations of video-artists, "TV as a creative medium" for the first time in his gallery in New York, it is being emphasized how efficiently the visual artists are utilizing the electronic medium. If, for the time being, one does not pay too much attention to realisations which can be effected with more complicated equipment and instruments than the portable video-equipment (research in video-graphics, video-motion, video-space, video-chromatics by means of scientific research, computers, Laser, holograms, etc.), one can maintain that the visual artists' video-activity is complementary to the activity of the video-guerillas. The principle of distinction which is characteristic of any artistic and cultural production is now being introduced into the rising new medial, alternative culture by the artists in which the borderlines of specialization due to the means and of professionalism due to the profession have ceased to exist. The defenders of the do-it-yourself-practice, this conception of informational self-creation which was born in counter-culture, meet the video-artists with group-, and collective action, who, in turn are confined to self-creation due to their vocation, only with the distinction that, now, the video-artists too, give art back to social reality and thus prove (once more in the history of communication) that a mass medium is also a means of individual productivity, that television is an individual medium.

Eroberung der Kommunikationsquellen

Die Bedeutung des tragbaren Video-Systems, der individuellen und gruppenhaften Video-Tätigkeit liegt, wie wir gesagt haben, nicht darin, daß durch sie bestehende Programme großer Fernsehgesellschaften oder deren Kulturabteilungen ergänzt würden. Ein Mittel, das vielen zugänglich ist, das die Entfaltung eines freien und innovierenden Verhaltens des einzelnen ermöglicht, wird erst durch freie Kommunikationsquellen sinnvoll. Das Kabelfernsehen, noch ein in Umlauf gebrachtes technisches Produkt, wird zum Schauplatz dieser neuen Freiheit. Dieses Minikommunikationsgerät, das Eigenschaften des Telefons und Fernsehens vereinigt, das entweder in einem einzigen Haus oder in einer ganzen Provinz installiert werden kann, ist die geeignetste Apparatur für den gruppenhaften oder kollektiven Besitz einer Kommunikationsquelle. Da jedoch der Besitz einer solchen Quelle zugleich die Schaffung einer Kommunikationsmacht darstellt, leuchtet ein, daß die Anwendung des Kabelfernsehens von vornherein eine politische Frage ist, daß sie politische Probleme aufkommen läßt und daß sich ein solches Fernsehen in den Gesellschaften, in denen der Staat sich für den einzigen Eigentümer der Kommunikationsmittel, für den einzigen Erzeuger der Informationsumwelt hält, schwer entwickeln wird. Nachdem von der Überzeugung ausgegangen wird, daß das Recht auf Gebrauch des Kabelfernsehens ebenso ein Grundrecht des Bürgers ist wie das Recht auf Gebrauch des Telefons, werden in vielen Ländern Aktionen für die Bestätigung dieses Rechtes durchgeführt. Den politischen Bedingungen und Verhältnissen entsprechend, spielen sich diese Aktionen mit verschiedenen Taktiken und Strategien ab. In Amerika bestehen schon solche lokale und gruppenhafte Kommunikationszentren in den Städten, Gemeinden, Stadtvierteln, Kommunen, Forschungsinstituten an den Universitäten und in Privathäusern. Sie werden von Bürgern, Gemeinde- und Stadtbeamten, Kaufleuten und Aufklärern, Politikern, Video-Guerillas und -aktivisten gegründet. In Umlauf befinden sich zahlreiche Handbücher mit Anleitungen, wie das Kabelfernsehen organisiert wird und welche gesellschaftliche Anwendung es haben kann. Den Bürgern wird erklärt, auf welche Weise sie an der Lösung grundlegender Lebensfragen und -probleme aktiv teilnehmen können, so im Schul- und Gesundheitswesen, im Verkehr und in Umweltfragen, in der Sphäre der politischen Entscheidung, mit der auch die Entscheidung über die Art und Weise des Lebens eng verbunden ist.²⁾ Die Möglichkeit, das Kabelfernsehen in kleineren Gebieten einzusetzen oder innerhalb der durch gemeinsame Interessen gebundenen Gruppen, insbesondere unter den ethnisch und sozial Entrechteten, bringt beträchtliche Änderungen mit sich: das Recht auf eigene Tätigkeit, das Recht auf allmählich steigende Macht der Beeinflussung, das Recht auf Bestätigung der Unterschiede in der Sprache, in der Bildungsweise, in der Kultur und Kulturtradition. Durch das Verdienst der Video-Aktivisten probieren bereits solche ethnische Minderheiten in Chinatown von San Francisco oder in den Slums von New York die Vorteile eines kleinen Fernsehens. Solche Kommunikationszentren zeichnen sich nicht nur aus durch Ausstrahlung fertiger Videobänder, sondern auch durch persönliche Mitwirkung und Tätigkeit derjenigen, für die das Kabelfernsehen bestimmt ist. Community media tactic regt eine solche unmittelbare Gruppenfähigkeit, ein solches Do-it-yourself an der Kommunikationsquelle selbst an, so daß dadurch Sender und Empfänger in der Kommunikationskette einander angenähert oder sogar identisch werden. Allerdings stehen Schwierigkeiten und Probleme, mit denen sich Initiatoren und Organisatoren so ausgerüsteter Kabelsysteme auseinandersetzen müssen, im Zusammenhang mit der Kommerzialisierung und der Gefahr eines Mißbrauchs dieses Fernsehens von Seiten jener, die andere Ziele verfolgen. In Europa, wo das Kabelfernsehen in kleineren Städten gewisser Länder funktioniert, ist die Situation ganz anders, so daß die Einführung solcher kleiner Fernsehsender auch andere der gesellschaftlichen Situation entsprechende Taktiken erforderlich macht. Es ist bekannt, welche politischen Probleme der kleine lokale Fernsehsender TV Biella, der von einem ehemaligen Fernsehschaffeur fast eigenhändig installiert wurde, heraufbeschworen hat. Der Charakter des Programms leitet sich aus den Bedürfnissen der städtischen Gemeinschaft ab, aus den aktuellen Problemen des Kollektivs, und die Möglichkeiten für eine (unerwartete und unvorhergesehene) Retroaktion, selbst im Laufe der Sendung, in der etwas erörtert wird, haben vor kurzem gezeigt, wie ein unmittelbares und offenes Kleinfernsehen ein wirksames Mittel sein kann in der polemischen Vermittlung in den Sachen, die alle Bürger angehen. In derselben Stadt wurde neulich auf ein Symposium der Video-Aktivisten das Recht auf Selbstverwaltung in der Sphäre der elektronischen Informationsumgebung gefordert. Während die italienischen „Video-Tupamaros“ das Recht auf Informationsherstellung, ohne die Erlaubnis des Staates anzufordern, zu bekom-

3. Conquest of the Sources of Communication

The significance of the portable video-system, the individual and groupwise video-activity, lies, as mentioned before, not only in its function of being supplement to the current programmes of large television companies or their culture departments. A means which is accessible to many, which makes free and innovating behaviour possible for the individual, will only be meaningful if there are free sources of communication. Cable television, another existing form, becomes scene of action for this new freedom. This instrument of miniature communication which combines the characteristics of the telephone and of television, which can be installed either in one single house or within a whole province, represents the most adequate equipment for groupwise or collective holding of a source of communication. As, however, holding a source such as this is at the same time the establishment of a communicative power, it is obvious that the utilization of cable television is a priori a political question, that it evokes political problems, and that a form of television such as this will be difficult to develop within those kinds of societies in which government considers itself to be the only possible holder of the means of communication as well as to be the only possible producer of the complex of information. Proceeding on the assumption that the right of utilization of cable television represents a basic civil right just as does the right of utilization of the telephone, people are beginning to initiate actions demanding the verification of this right in many countries. Due to political conditions and circumstances, these actions take place under different tactics and strategies. Local and group-system-centres of communication are already existing in many towns, communities, quarters, communes, research institutes at universities, and in some private homes in the United States. They have been and are being founded by citizens, communal and municipal officers, by business-men and educators, by politicians and video-guerillas, or-activists. Many handbooks giving instructions for the organisation and social utilization of cable television are constantly circulating. Every citizen is informed as to how he can contribute to the solution of some basic problems of life such as the educational or public health systems, traffic, the problems of environment, the sphere of political decisions which is closely related to the various forms of life besides.²⁾ The prospect of applying cable television within small areas or within groups which are closely knit together on a basis of mutual interest, or particularly within groups of the ethnically and socially deprived, calls for some considerable changes indeed: for the right of individual activity, the right of a gradually increasing power of influence, the right of the differences in language, in education, in culture, and in cultural tradition. Owing to the activities of video-activists, such ethnical minorities are already enjoying the advantages of television on a small scale in Chinatown in San Francisco and in the slums of New York. The special merits of these centres of communication lie not only in the demonstration of finished videotapes but also in the personal participation and activities of those to whom cable television was originally dedicated. Community media tactic encourages this instantaneous action within groups, this "do-it-yourself" right at the source of communication and thus causes transmitter and receiver to approach each other in the line of communication or even to become identical. There are, however, some problems and difficulties to be met by the initiators and organizers of these kinds of cable system which are being caused by people pursuing different goals, and which are problems towards the commercializing and the danger of misuse of this type of television. In Europe, where cable television works in some smaller cities of certain countries, the situation looks entirely different and would call for other tactics on a different social scene if smaller television stations were to be set into action. It is generally known what grave political problems the small local television station TV Biella, which was installed almost solely by a former TV-author, aroused. Each specific programme is deduced from the needs of a community, from the current problems of the collective system, and the possibilities of (unexpected and unthought of) retro-action, even during the transmission in which things are discussed, have recently proved what an efficient means immediate and open television can be in the polemic conveyance of that which concerns each citizen. In this very town, the right of self-control within electronic information was demanded on a symposium of video-activists. While, in Italy the "video-tupamaros" desire to have the right of producing information without the government's approval, this right is protected by the government in Canada.³⁾ As for the situation of television in France, one can easily see why, a few days ago, a Parisian journalist informed his fellow-citizens with great enthusiasm (and considerable bitterness) about a certain country having free television.⁴⁾ In a long report, Jean Paul Aymon emphasizes the ideas of Minister of Communication of Quebec who said this: "Since the cable has become an indispensable means to the citizen which might enable him to have an access to education, to social and cultural exchange, as well as secure his right of animation and information of whatever kind, among many other possibilities,

men wünschen, ist in Kanada dieses Recht unter den Schutz des Staates gestellt.³⁾ Im Hinblick auf die Lage des Fernsehens in Frankreich ist es verständlich, daß dieser Tage ein Pariser Journalist mit echter Begeisterung (und nicht geringer Verbitterung) seine Mitbürger darüber in Kenntnis gesetzt hat, daß es ein Land gibt, wo das Fernsehen frei ist.⁴⁾ In einer umfangreichen Reportage hebt Jean Paul Aymon die Gedanken des Ministers für Kommunikationen aus Quebec hervor, der sagt: „Da das Kabel ein für den Bürger notwendiges Instrument wurde, das ihm unter anderem einen Zugang zur Bildung und Erziehung, zum sozialen und kulturellen Austausch, das Recht auf Animation und Information jeder Art ermöglichen würde, so ist es notwendig, daß der Staat ihm den Status einer echten öffentlichen Dienstleistung anerkennt, wie dies der Fall beim Telefon ist.“ Der Präsident des Rates des kanadischen Rundfunks und Fernsehens ist überzeugt, daß, wenn ein Volk kein eigenes Kommunikationssystem besitze, wenn Wissen und Ideen von außen kämen, daß dann ein solches Volk sehr bald keine gemeinsamen Ziele haben werde, die es verfolgen könnte. Allem Anschein nach sind das keine demagogischen Parolen eines Politikers, weil sich in Kanada tatsächlich kleine von Gruppen, Gemeinden und Städten gegründete Kabelfernsehsender entwickeln, und zwar unter dem Schutz des Gesetzes, laut dem die Wellen nicht dem Staat, sondern den Bürgern gehören. Die Sender entstehen nicht nur durch eine spontane Bürgerinitiative, sondern auch mit Unterstützung des kanadischen Zentrums für die Erforschung des Rundfunks und Fernsehens, unter Mitarbeit des Ministeriums für Kommunikationen und mit technischer und organisatorischer Hilfe der Universität und neuer Forschungsinstitute. Ein solches Institut ist zum Beispiel das Videograph in Montreal, das zugleich der Aufbewahrungsort für Video-Informationen und der Ausgangspunkt für die Verbreitung der Video-Aktivitäten ist. Jedermann kann sich hier nach einem ausführlichen Katalog Videobänder und Video-Kassetten ausleihen und außerdem Mittel für die Ausführung eines Video-Projekts oder einer Video-Idee bekommen. So gelangen ins Institut ständig neue Video-Informationen und Video-Realisationen, mit denen auch lokale Kabelfernsehsender beliefert werden. Aber der Gegenstand, dem die Kommunikationsforscher und die Öffentlichkeit ihre größte Aufmerksamkeit widmen, ist das autonome Funktionieren der Kommunikationszentren. Es ist auch verständlich, warum: dieses seltene Beispiel einer verstaatlichten Freiheit für den einzelnen, für Gruppen und städtische Gemeinschaften hat gezeigt, daß ein **Pluralismus der Kommunikationszentren keine Utopie** ist. Lokale Fernsehnetze arbeiten einwandfrei, ohne Zensur von oben, ohne Zwischenfälle und Konkurrenzkampf, ohne Störungen von seiten großer Fernsehgesellschaften. Der Durchschnittsbenutzer, der seit der Entstehung des Fernsehens das Haupthindernis für jede bedeutendere Erneuerung des Fernsehprogramms war, wird jetzt selbst zum Kommunikator, der imstande ist, Informationen herzustellen und zu übertragen, Informationen zu beeinflussen und eine Kommunikationsumgebung aufzubauen. In den Städtchen Gattineau und St. Felicien werden Programme von den Bürgern selbst, Nichtspezialisten und Nichtprofessionellen, entwickelt und geleitet. Materialkosten, technische Ausrüstung, Organisation und Administration stellen keine unüberwindlichen Schwierigkeiten dar. Solche kleine Fernsehsender erhalten sich mit eigenen Beiträgen der Bürger (Monatsgebühr in St. Felicien beträgt 3,5 Dollar), mit unbedeutenden Subventionen, mit Hilfe städtischer oder Gemeindefonds und mit Spenden einzelner lokaler Unternehmer. Im Programmausschuß oder Programmkomitee arbeiten Freiwillige; Freiwillige entwerfen auch die Programme; so machen Schüler und Studenten, Farmer oder Beamte selbst mit der tragbaren Video-Apparatur Reportagen über ihre eigenen Probleme. Das do-it-yourself-Prinzip ist in die Tat umgesetzt. Erfolgreiche Video-Aktionen finden dort statt, wo die Probleme eines Kollektivs oder einer Gruppe am schwierigsten und wichtigsten sind. Die Spanne zwischen diesen Aktivitäten ist groß. So reicht sie von der Erwerbung des Rechts auf lange Haare und verwaschene Blue jeans in der Schule bis zu den Schwierigkeiten im Leben der Waldarbeiter. Die Bürger wenden sich nicht an ein solches Fernsehen durch eine Fernsehpost, sondern kommen selbst ins Studio und diskutieren über gegenwärtige Probleme ihrer Stadt, ihrer Gemeinde oder ihres Kollektivs, so über Verkehrsunfälle, Verschmutzung, Gesundheitswesen, soziale Ungleichheit, über Fragen des Unterrichtswesens und der Kultur, über all das, was in den Sitzungen der Stadtverwaltung, die direkt übertragen werden, erörtert wird, und jedermann sich im Laufe der Übertragung in die Diskussion oder Polemik (vorläufig nur telephonisch) einschalten kann. Die Bürger schaffen solche Programme, beeinflussen sie, bedienen sich ihrer im Leben selbst, ändern sie, wie sich ihre Bedürfnisse ändern. Obwohl die Entwicklung solcher kleiner Fernsehsender erst in den Anfängen steht, ist es trotzdem gut sichtbar, daß sie

it will be necessary for the government to acknowledge its status as being an actual public service device as is the telephone.“ The president of the Council of Canadian Radio and Television is certain that a people having no system of communication of their own, a people being supplied with ideas and information from outside, would soon cease to set up their own common goals to pursue. And it appears that these are not the demagogic catchwords of a politician as there are actually small television stations being set up by groups, communities, and cities within Canada which are under the protection by the Law according to which the waves do not belong to the government but to the people. These transmitting-stations have not only been founded as a result of spontaneous civil initiative but also with the support of the Canadian centre of research in radio and television with the assistance of the Ministry of Communication as well as the technical and organisational help of the university and of new research departments. A department such as this is for example the Videograph in Montreal which is at the same time a depository for video-information and a basis for the propagation of video-activities. Anybody can borrow video-tapes, and -cases here after having chosen from a catalogue; and besides, they can get the means for setting up their own video-projects or realizing an idea. Thus, the institute keeps receiving new video-information, new video-realizations which are also passed on to the local television stations. But what the researchers in communication and the public pay most attention to, is the autonomic operating of the centres of communication. It is obvious why this is so; this rare exemplum of a state-controlled freedom for the individual, for groups, and municipal communities has demonstrated that pluralism of the centres of communication is not a Utopian notion. Local television works blamelessly, without being censored from above, without any unforeseen events and without competition, without disturbances by large television companies. The average consumer who had always been the main obstacle for any significant rearrangement plans for the television programme ever since television existed, now becomes a communicator himself who is able to produce information and to convey it, to act an influence upon information and to set up an environment of and for information. In the small cities Gattineau and St. Felicien, programmes are being developed and run by the inhabitants themselves, all of them non-experts and non-professionals. The problems of the financing of material, technical equipment, organisation, and administration are not insurmountable. Small television stations such as these support themselves with the contributions of citizens, (the monthly fees in St. Felicien amount to S 3.5), with insignificant subsidies, with the help of municipal funds or funds of the community, and with donations made by some local businessmen. The members of programme-committees are volunteering; volunteers plan the programme; thus, pupils and students, farmers or officials make their own reports on their problems with the portable video-equipment. The principle of do-it-yourself is realized here.

Successful video-actions will take place where the problems of a collective or a group will be most difficult and most important. The range of activities is wide. It may begin with the demand of the right of wearing long hair and faded blue jeans in school and extend to the problems in the life of woodworkers. The citizens will not turn to television by post but they will come into the studios and discuss the current problems of their cities, their communities, or their collective, thus about accidents in traffic, pollution, public health systems, social segregation, about topics of education and of culture, and anything which is being debated in the conferences of city councils and broadcast live and to which anybody can react directly (for the time being, over the telephone) in the course of these discussions or controversies. The citizens make such programmes, influence them, serve themselves of them for their own lives, change them if their own needs change. Although the development of these small television stations is still only in its very beginnings, it is already obvious that large television companies can neither imitate nor follow after them. On the contrary. They instruct official television about the true essence of television as a medium and the part it has in society. To

große Fernsehgesellschaften weder nachahmen noch ihnen folgen. Im Gegenteil. Sie belehren das amtliche Fernsehen, was das Fernseh-Medium ist, was die wahre Natur dieses Mittels und was seine Rolle in der Gesellschaft ist. Vermitteln im richtigen Augenblick auf dem rechten Ort, das bedeutet, sich in den augenblicklichen, aktuellen und unvorhersehbaren Lauf der Dinge einzuschalten, mit dem Mut, die Wirklichkeit, so wie sie ist, ohne Täuschung zu zeigen. Von dem dichten Sieb des Programmschemas, von der Zensur und Selbstzensur der Generaldirektoren und Programmdirektoren befreit, lassen solche Kommunikationszentren echte Lebenssituationen durchkommen. Anstelle einer Fernsehkosmetik entwickelt sich in einer solchen neuen medialen Praxis eine **neue Ethik**: die jedem einzelnen zukommende Freiheit schafft und verstärkt die Verantwortung des einzelnen. Indem der einzelne in die Öffentlichkeit des Kollektivs eingeführt wird, eignet er sich darin auch ein anderes Verhalten an. Daß durch eine solche öffentliche Personalisierung des Teilnehmerbewußtseins das schon längst geschwundene Kollektivbewußtsein entwickelt wird, braucht nicht besonders betont zu werden. Aber was betont werden muß, ist die Tatsache, daß diese „Revolution in den Kommunikationen“ von niemand anderem durchgeführt wird als von dem gestaltlosen Durchschnittsbenutzer, in dessen Namen das amtliche Fernsehen immer noch einen Totalitarismus der Information und Kommunikation durchführt. Von nun an wird er nicht mehr daran erforscht, was ihm ein solches Fernsehen als anpassungsfähiges und leicht verbrauchbares Erzeugnis anbietet. Dieser anonyme Verbraucher befindet sich bereits an der Quelle der Kommunikation selbst, am Kleinfernsehen, das dem großen Fernsehen jetzt nur eine Möglichkeit bietet: seine Belehrung zu begreifen. Andererseits sind die Alternativen, die die tragbare Video-Apparatur und das Minikabelfernsehen stellen, ziemlich groß. Ohne Rücksicht auf die Möglichkeit ihres Mißbrauchs lassen sich im jetzigen Moment schon **neue Wertkonzepte** erkennen, die durch die Entwicklung einer solchen (alternativen), der amtlichen Fernsehkultur entgegengesetzten Video-Kultur entstehen. Diese Kultur, offen und von traditionellen hierarchischen Wertmaßstäben befreit, eine Kultur, die unter Mitwirkung einer großen Anzahl engagierter Teilnehmer entsteht, gibt dem Pluralismus der Kommunikationsquellen den Sinn als Recht auf Bereicherung durch Unterschiede, als Recht auf Eigenständigkeit und Freiheit, jenseits von Gut und Böse, das heißt jenseits vom Elitären und Massenhaften.

convey something at the right moment of time on the right spot means to get into the momentary, current and unforeseen course of action with the courage of showing reality as it is and without deception. Rid of the filter of schemes of programme, of censorship, of the self-censorship of general managers and managers of programme, these centres of communication will let true situations of life be in front. Instead of television cosmetics, a new code of ethics will come into being in this new medial practice: it will obtain liberty for the individual which will in turn be strengthened by the responsibility of the individual. By being introduced into the public of a collective, the individual will acquire a different type of behaviour. It need not be emphasized that a long disappeared collective consciousness will be developed by this public personalizing of the participant's consciousness. It must be stressed, however, that this "revolution within communications" will be performed by no one but the shapeless average consumer in whose name official television still proves a totalitarianism of information and of communication. From now on, he will no longer be judged by what television such as this will offer him as an easily adaptable and usable product. This anonymous user is already at the very source of communication, in small television, which offers to large television but one chance: to understand the lesson it is being taught. On the other hand, the alternative ways of using the portable video-equipment and miniature cable-television, are rather favourable. Without respect to the possibility of misuse, new conceptions of value are already to be noted which have come into being through the development of this (alternative) video-culture as being opposed to official television. This culture, being open and rid of traditional hierarchic estimation, a culture which is being produced under the participation of a great number of involved members secures the right of enrichment through differentiation to the pluralism of the centres of communication as well as the right of independence and liberty beyond the Good or the Evil, that is, beyond the exclusive and abundant.

¹⁾ Michael Shamberg and Raindance Corporation: Guerilla Television, Holt, Rinehart and Winston 1971.

²⁾ Monroe E. Price, John Wicklein: Cable Television. A Guide For Citizen Action, A Pilgrim Press Book, Philadelphia 1972.

³⁾ Roberto Faenza: Senza chiedere permesso, Feltrinelli 1973.

⁴⁾ Le pays où la télévision est libre, L'Express No. 1150, 23–29 juillet 1973.

¹⁾ Michael Shamberg and Raindance Corporation: Guerilla Television, Holt, Rinehart and Winston 1971.

²⁾ Monroe E. Price, John Wicklein: Cable Television. A Guide For Citizen Action, A Pilgrim Press Book, Philadelphia 1972.

³⁾ Roberto Faenza: Senza chiedere permesso, Feltrinelli 1973.

⁴⁾ Le pays où la télévision est libre, L'Express No. 1150, 23–29 juillet 1973.



19A
20
ILF08D



13A
14

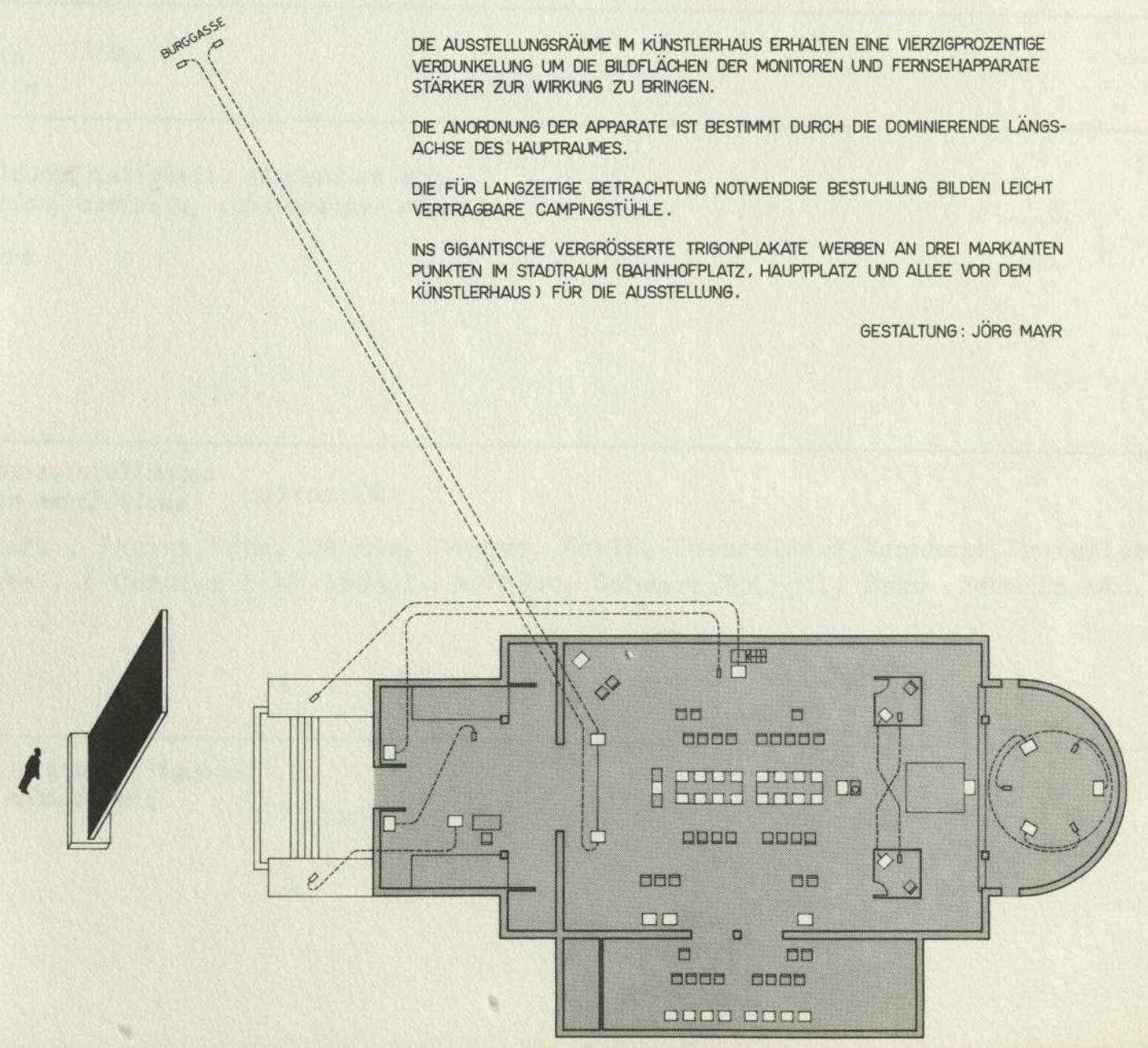


7A
8
ILF08D



11
2
2A
3
3A
4
4A
5
5A
ILF08D





DIE AUSSTELLUNGSRÄUME IM KÜNSTLERHAUS ERHALTEN EINE VIERZIGPROZENTIGE VERDUNKELUNG UM DIE BILDFLÄCHEN DER MONITOREN UND FERNSEHAPPARATE STÄRKER ZUR WIRKUNG ZU BRINGEN.

DIE ANORDNUNG DER APPARATE IST BESTIMMT DURCH DIE DOMINIERENDE LÄNGS-ACHSE DES HAUPTRAUMES.

DIE FÜR LANGZEITIGE BETRACHTUNG NOTWENDIGE BESTUHLUNG BILDEN LEICHT VERTRAGBARE CAMPINGSTÜHLE.

INS GIGANTISCHE VERGRÖßERTE TRIGONPLAKATE WERBEN AN DREI MARKANTEN PUNKTEN IM STADTRAUM (BAHNHOFPLATZ, HAUPTPLATZ UND ALLEE VOR DEM KÜNSTLERHAUS) FÜR DIE AUSSTELLUNG.

GESTALTUNG: JÖRG MAYR

trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name Gianfranco Baruchello
name

geboren am 29.8.1924. Livorno
born

lebt in Roma
lives in

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

maler
painter

personalausstellungen circa 20
one-man exhibitions

New York , Parigi, Roma, Milano, Genova, Koeln, Duesseldorf, Mannheim, Bruxelles,
etc etc... (Cordier & Elstrom, Y. Lambert, Schwarz, Spiegel, ~~Schw~~ Schmola etc etc)

ausstellungsbeteiligungen
group exhibitions 60 circa ?

VIDEO - SCHEDA ARCHIVIALE

cognome e nome del partecipante (o del gruppo)

BARUCHELLO/SKUBER/MARTIN/NALDONI/ROCCO.....
(trattandosi di un gruppo, indicare anche il nome del responsabile)

preciso indirizzo VIA DI SANTA CORNELIA KM. 6,5 ROMA 00188

descrizione dell'opera (sottolineare ciò che corrisponde)

Videoregistratore a pellicola o cassetta / marca (philips, sony etc)

precise indicazioni

larghezza AKAI VT/5

sonorizzato si / no

durato 15' min

procedimento diverso

lunghezza

originale / copia / nero - bianco / colore

Condizione della pellicola : ottimo / buono / cattivo / rigato

contrassegni speciali

TITOLO DELL'OPERA : CARO TRIGON - DEAR TRIGON

nome dei collaboratori, lorotitolo e funzione : ..?

Descrizione del contenuto : ..?

Film, videonastri, operazioni metacinematografiche

1964/65 La Verifica Incerta (insieme a A. Griffi), 16 mm. Colore. Sonoro.

1967 Enoncé Impossible, Ampex 51 mm. Enoncé Impossible, Sony Videotape 12,7 mm.

1968 Costretto a scomparire, 16 mm. Colore. (Anche: edizione in 8 mm.). Sonoro. Perforce, 16 mm. Colore. Sonoro. Complemento di colpa, 16 mm. Colore. Sonoro. In Cold Fact, 16 mm. Colore. Film collettivo della C.C.I.: Tutto, tutto nello stesso istante. 16 mm. Colore. Sonoro.

1969 Norme per gli olocausti, 16 mm. Colore. Sonoro. Per una giornata di Malumore Nazionale, 16 mm. Colore. Sonoro. Non accaduto, 16 mm., Edizioni in b/n e colore. Sonoro. Limbosigne, 16 mm. Edizioni in b/n e colore. Sonoro. I giorni di Lun, 16 mm. Colore. Sonoro. A little more paranoid, 16 mm. Ediz. in b/n e colore. Sonoro. In quarantasette secondi, 16 mm. Colore.

1970 La degradingolade, 16 mm. Edizioni in b/n e colore. Sonoro. Pietro Besone e Renato Ghisoni, due gemme della lotta di liberazione. 16 mm. Colore.

1971 LAP, 16 mm. Colore. Sonoro. Peep sea show, super 8. Colore. Sonoro. Bensifort n. 2, b/n.

Tutti i film sonori hanno colonne ottiche tranne: la prima edizione de La Verifica Incerta, LAP e Peep sea show che hanno colonne sonore magnetiche di tipi diversi. Anche l'edizione 8 mm. di Costretto a scomparire è in circolazione con colonna magnetica.

1964 Analisi linguistica del contratto di lavoro. I nomi propri dei metalmeccanici. Attribuzione casuale del VESSILLO. Garrito di questo (vedi teatro).

1965 Tele Vision Limiter (T.V.L.) schermi riduttivi per schermo T.V. progetto per Engineering and Technology, E.A.T. (non accettato).

1966 Corrispondenza con il Pentagono (Washington, D.C.) circa la fornitura alle truppe combattenti U.S.A. del MULTI-PURPOSE OBJECT. (Fornitura non ottenuta).

1967 Jungle survival kit. Equipaggiamento di emergenza in scatola di cartone, per la sopravvivenza individuale nella giungla. Confess-o-matic, progetto di macchina a gettoni per l'incremento dei consumi e il benessere psichico. Distribuzione gratuita di materiali verbali ai letterati del gruppo 63, riuniti a congresso in Pesaro. « Deposito di plico » presso pubblici Notai.

1968 Presentazione di ARTIFLEX a mezzo stampa (Artiflex mercifica tutto, su sola industriale...). Prime MERCI e SERVIZI Artiflex. (Film 16 mm.). Razioni di Emergenza Artiflex « Masticare molto lentamente ».

(Marzo): Operazione TEATRO PACCO, a mezzo posta. (Giugno): ONE MAN BILLBOARD: L'Imagination au pouvoir, affissione di manifesti in varie città italiane a cura dei rispettivi Uffici Comunali.

(Giugno): apertura di uno sportello della FINANZIARIA Artiflex, presso la Galleria La Tartaruga, Roma. (Giugno): installazione, nella stessa Galleria, di una SALA DI ATTESA Artiflex.

(Settembre): pubblicazione della offerta Artiflex di un « Piccolo Capitale a fondo perduto ».

1969 Inizio della distribuzione di Piccoli Capitali a Fondo perduto. (Maggio): Istituzione di una PRIGIONE PRIVATA Artiflex. Inaugurazione di questa.

4/r ~~BARUCHELO~~

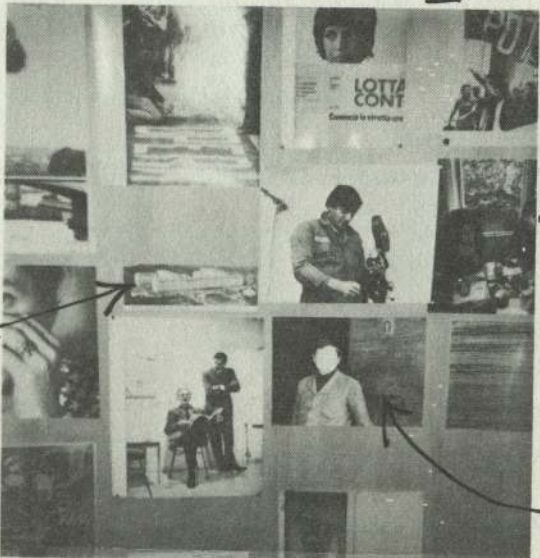
6 MARCEL
KUCHAMP

9 CIA HEADQUARTERS
IN
LANGLEY (VA) USA

11 POLICE CAR
BURNING

12 AGNESE

14 JULY 25, 1943



AGNESE

ALDO RICCI

COMPAGNI P.O.

GIACOMO

VALENTINA

BARUCHELO

AN ITALIAN CITIZEN
INSIDE AN ITALIAN
PRISON

trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name
name Gottfried Bechtold

geboren am
born 1.8.1947

lebt in
lives in Bregenz,

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

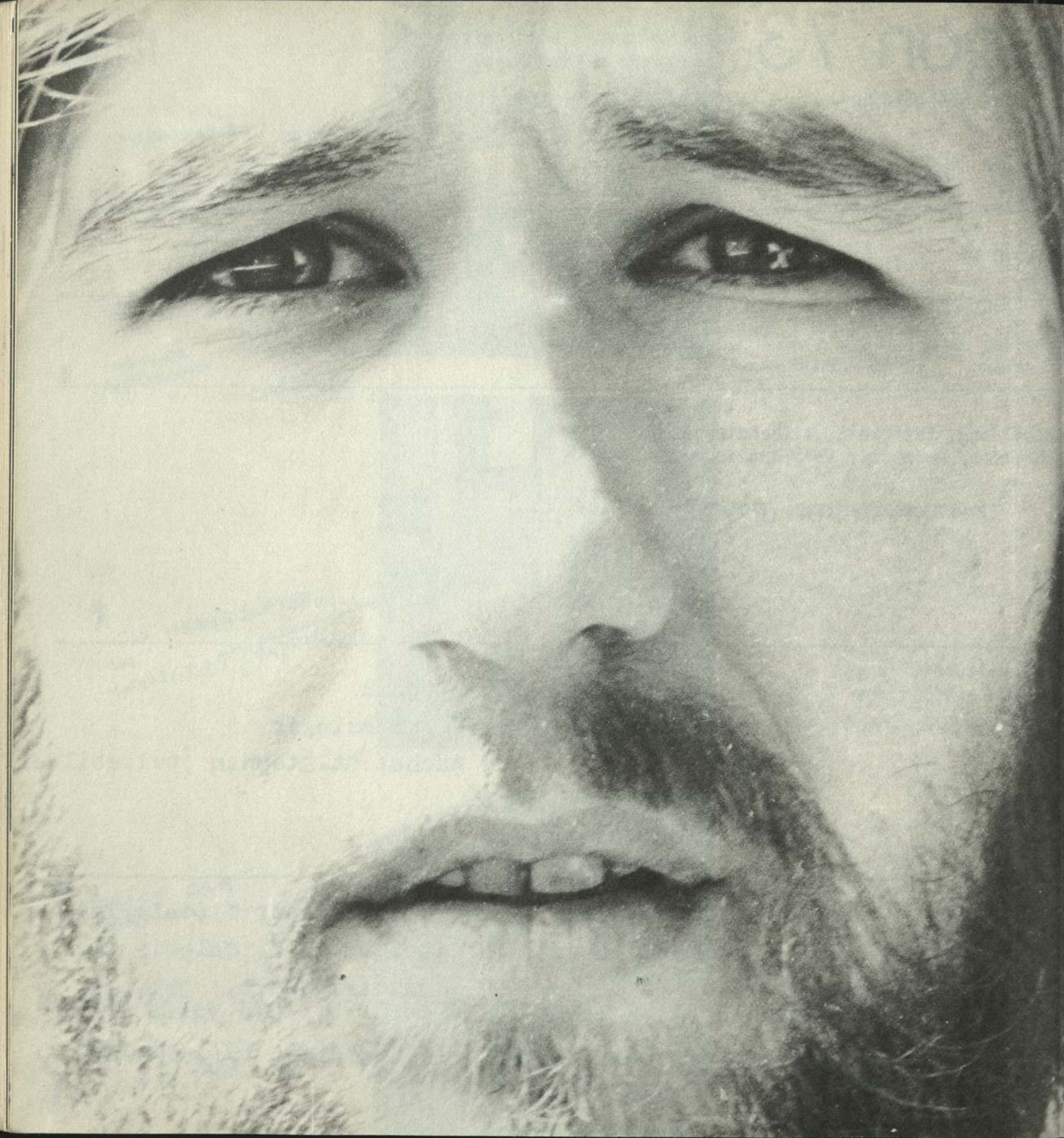
Steinmetzlehre, Gewerbeschule ...

personalausstellungen
one-man exhibitions

1971 Graz, Forum Stadtpark
1971 Bregenz, Galerie Krinzinger
1972 Wien, Galerie nächst St. Stephan, Reisebilder

ausstellungsbeteiligungen
group exhibitions

1971 Innsbruck, Junge Österreicher II, Galerie
im Taxispalais, 1971 Solbad Hall, Galerie St.
Barbara, 1971 forum Stadtpark Graz, 1971 Graz trigon 71,
1972 Hamburg, Filmschau, 1972 Kassel, documenta 5, 1973 Wolfsburg,
tabu format, 1973 Bregenz, neue methoden neue medien, 1973 Edinburgh
The Austrian Exhibition, I.C.A. London,



trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

bibliografie
bibliography

eigene publikationen (aufsätze, manifeste etc.)
own publications (articles, manifestes etc.)

1969 - 1972 12 Kurzfilme

Innsbruck 1972, horizont - kunst und provinz

1971- straßenmappe ,Galerie Krinzinger,

1973- allerheiligenpresse, innsbruck, pocket film.

1972- medienkoffer- Galerie Krinzinger,

1972- katalog- Woche des unabhängigen Films- Forum für aktuelle
Kunst Innsbruck.

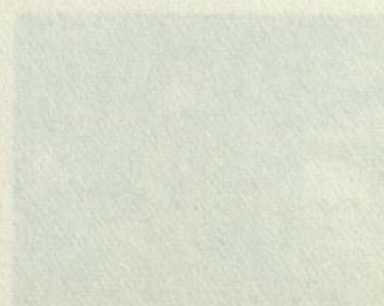
publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

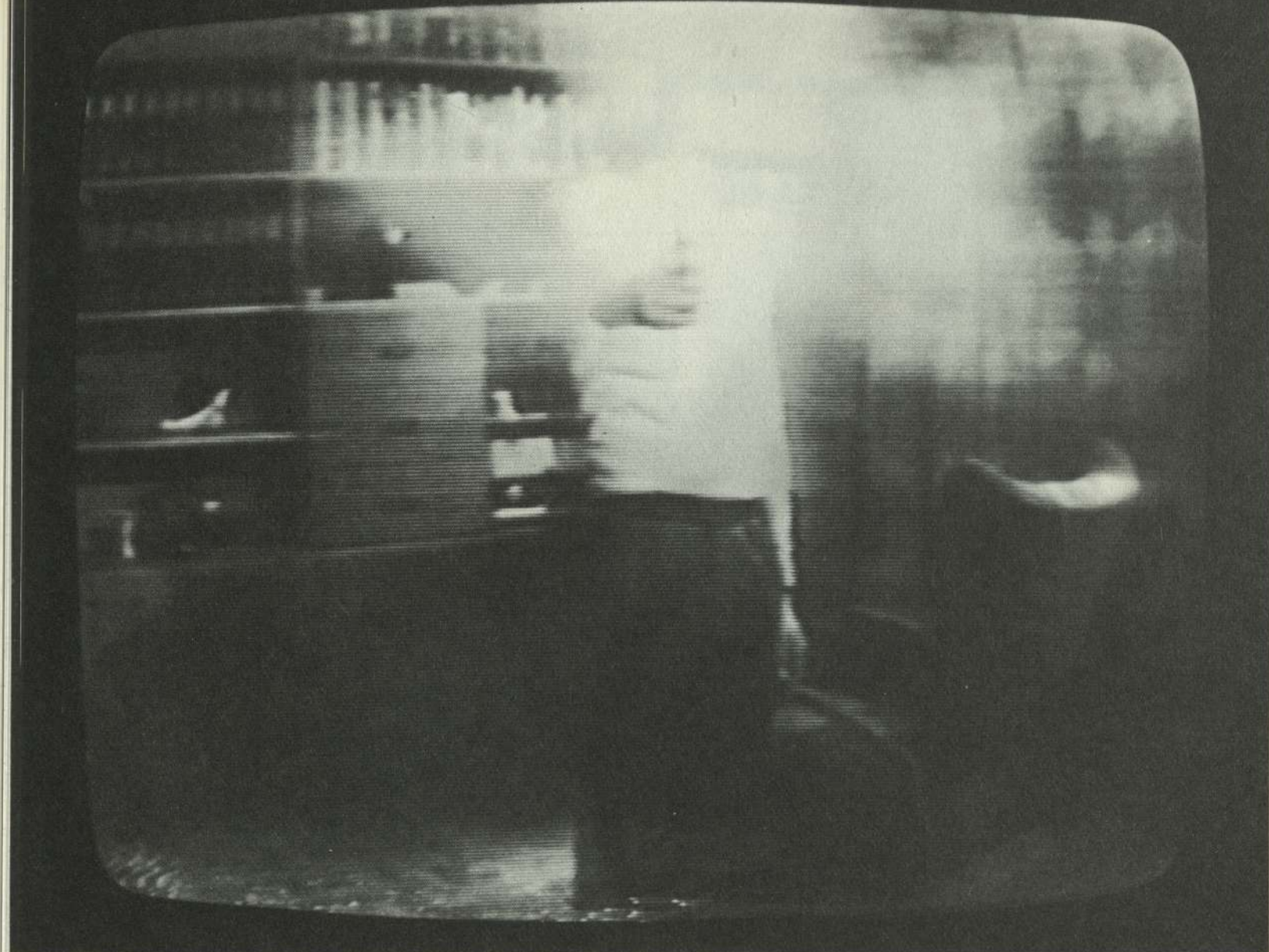
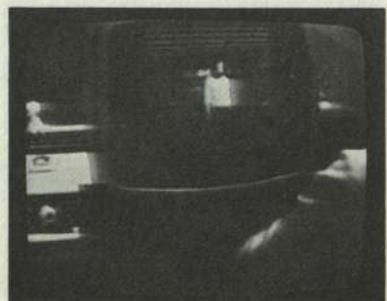
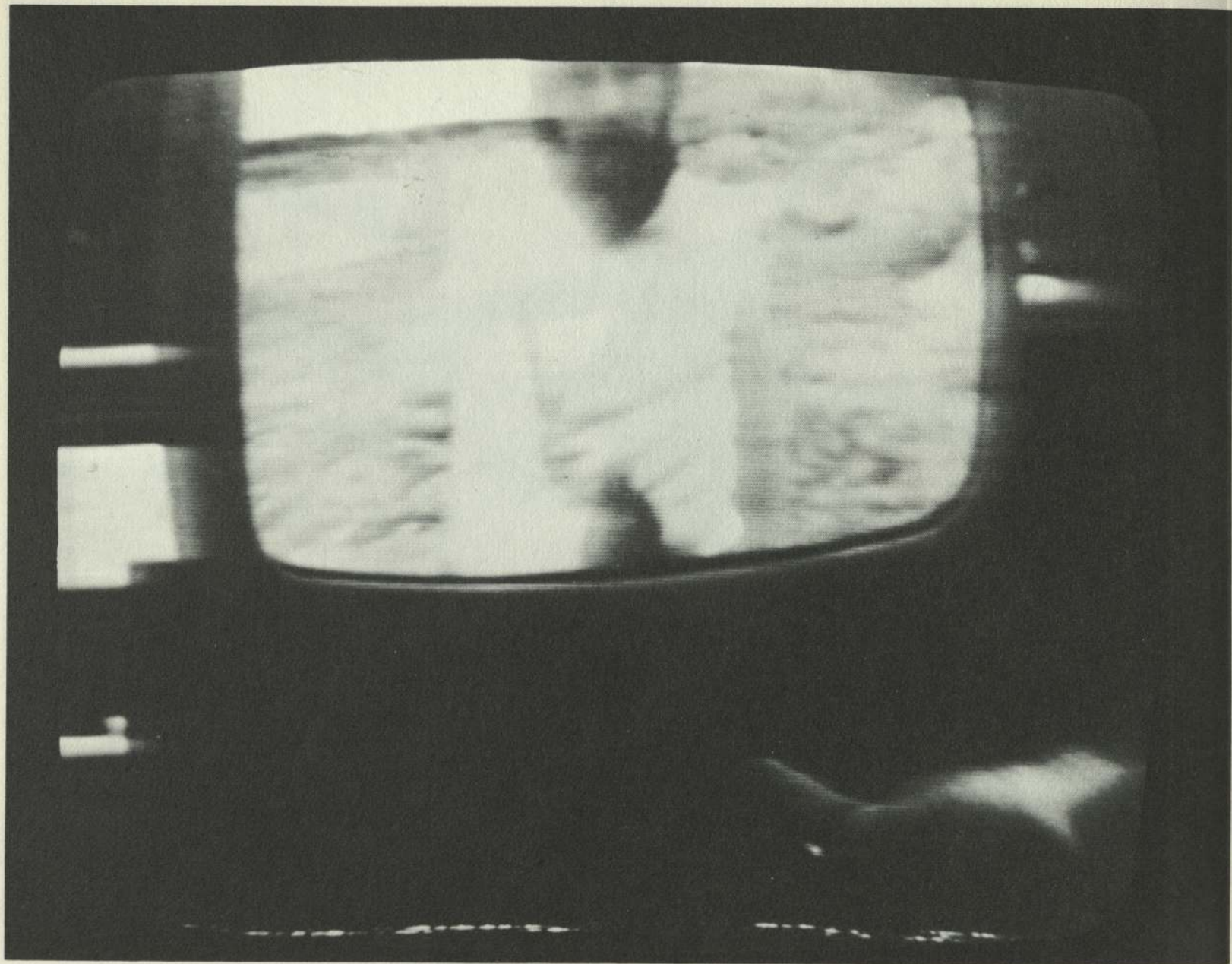
1971 Porschekatalog, Galerie Krinzinger -Text: Dr. Ursula Krinzinger
Thomas Flora, Peter Weiermair, 1971 Reisebilderkatalog, Text Peter
Weiermair, Vorarlberg Heft I 1972 Gehirn ist weicher als Beton-

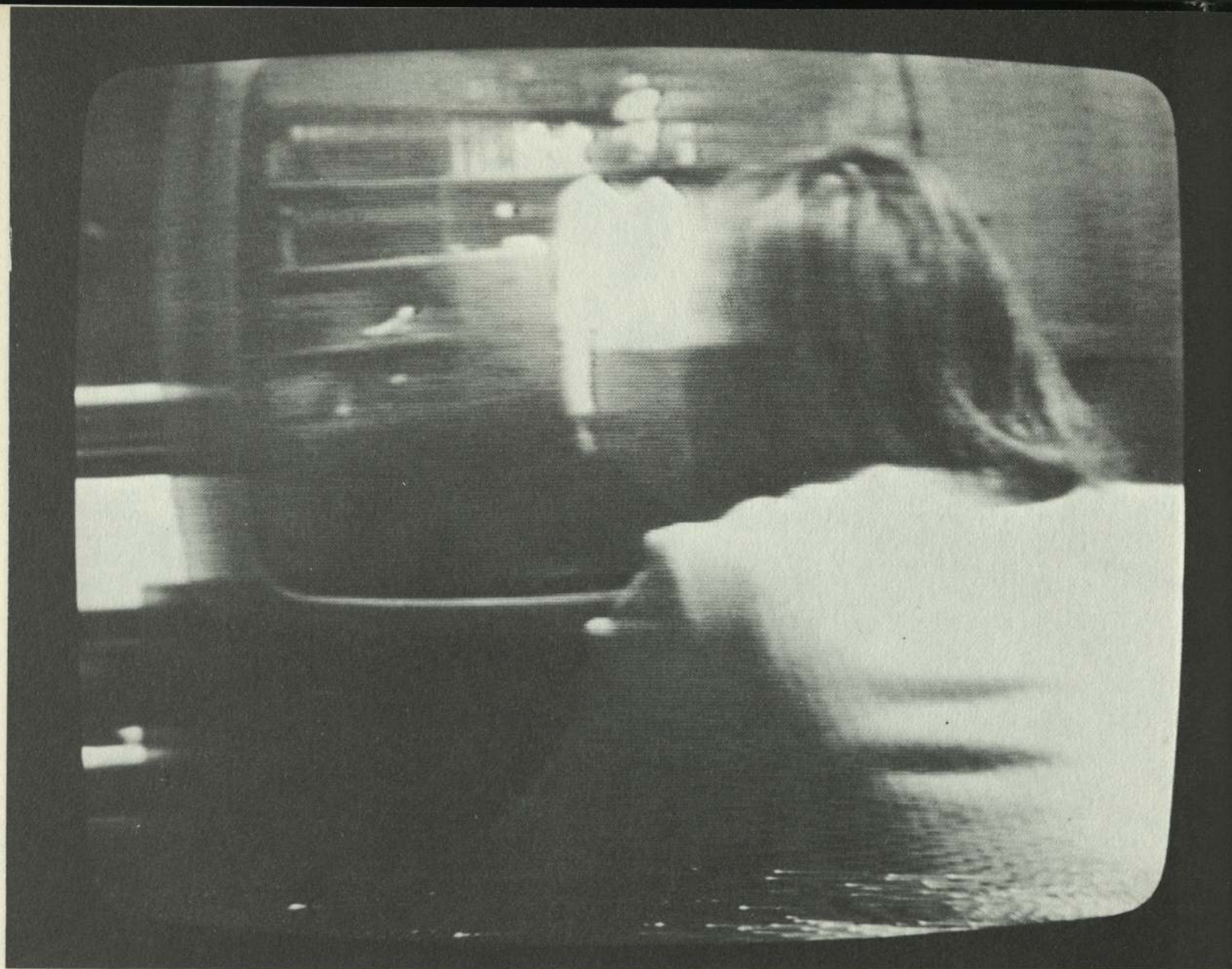
Kurt R. Bracharz, Hamburger Filmschau Kat. Text R. Wipperfürth,
Alte und moderne Kunst, Heft 121. documenta Nachtragskatalog,

Kat. tabu format Wolfsburg, Kat. Neue Methoden-Neue Medien 1973 Bregenz

Kat. The Austrian Exhibition ,Edinburgh 1973...







trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name
name **BORIS BUCAN**

geboren am
born born in zagreb, march 15. 1947. in 1967.

lebt in
lives in **ZAGREB**

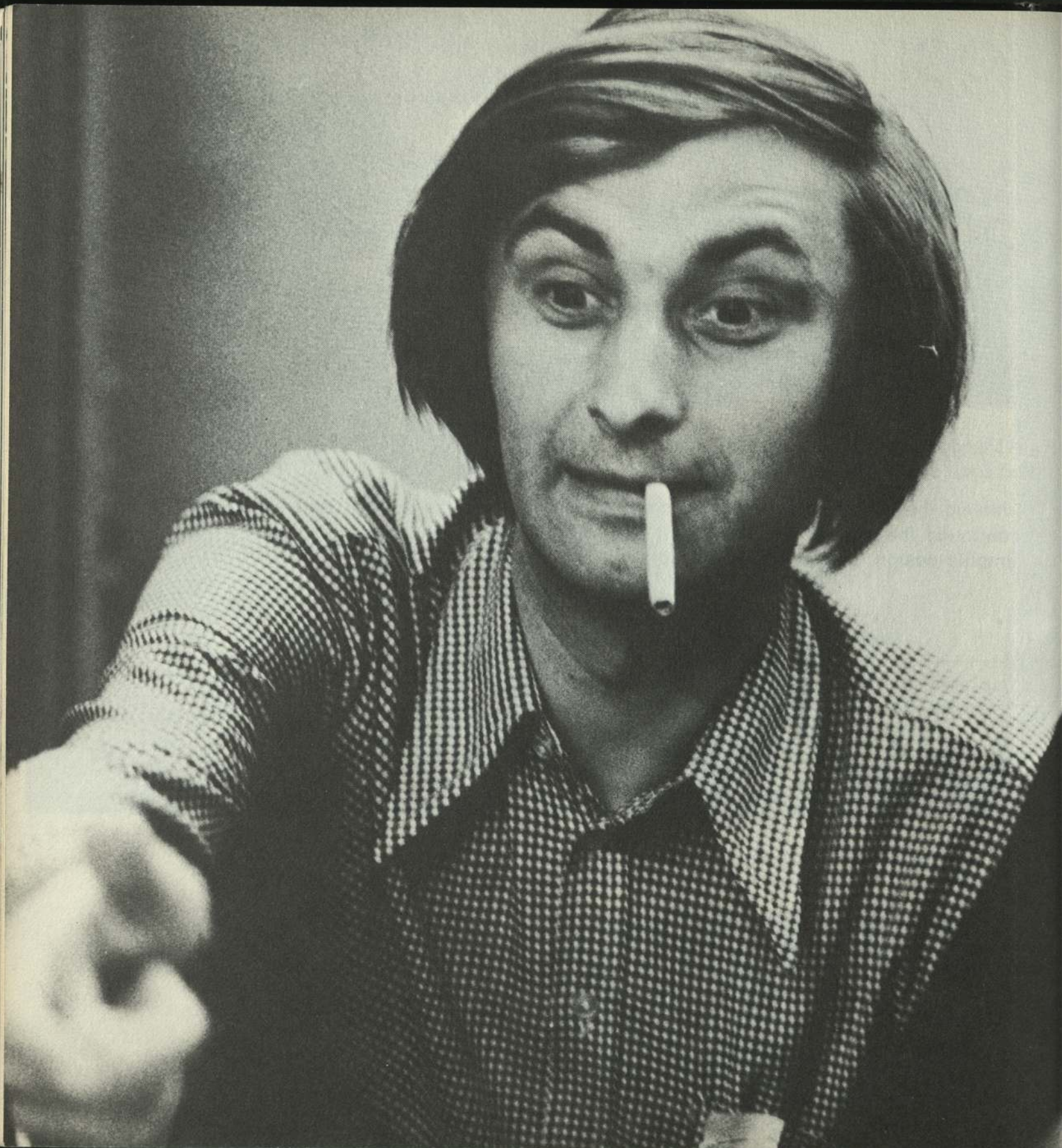
ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

finished the school of the arts and crafts in zagreb, then entered the academy arts in ljubljana, continued the studies and graduated from the academy of the arts in zagreb in 1972. since 1966 engaged in graphic design. lives and works in zagreb.

personalausstellungen
one-man exhibitions

samostalne izložbe / one man exhibitions

- 1968.
zagreb, galerija centar, pikturalna petlja (sa josipom stošićem)
- 1970.
zagreb, galerija studentskog centra, izložba plakata
»akcija total« (sa ž. koščevićem i d. tomičićem)
- 1971.
novi sad, likovni salon tribine mladih, izložba objekata
zagreb, savska cesta 139, urbana slika
zagreb, salon uredskih strojeva mladost, izložba plakata
- 1972.
dubrovnik, galerija sebastian, serija plakata »razvoj naučne misli«
- 1973.
zagreb, galerija studentskog centra, »bucan-art«
split, umjetnički salon, »bucan-art«
DUBROVNIK, GALERIJA SEBASTIAN, „BUCAN ART“



trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

bibliografie
bibliography

austellungsbeteiligungen
group exhibitions

1968.

varšava, internacionalni bijenale plakata

1969.

graz, internacionalna slikarska nedjelja u retzhofu

1970.

zagreb, V zagrebački salon

brno, bijenale plakata

varšava, internacionalni bijenale plakata

1970/1971.

zagreb, izložba likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti hrvatske 1950—1970.
1971.

zagreb, galerija suvremene umjetnosti, mogućnosti za 1971.

zagreb, VI zagrebački salon - sekcija prijedlog, obojen pločnik varšavske ulice

zagreb, centar za kulturu i informacije, znak i osnove kućnog

stila rtz — izložba natječajnih radova

paris, VIII bienale mladih

paris, teatar tnp, izložba fotografija i grafički dizajn

beograd, galerija grafičkog kolektiva, »kontakt« grafički dizajn

ljubljana, IV bienale jugoslavenskog industrijskog oblikovanja

bruxelles, hrvatska grafika

graz, intermedia urbana

1972.

zagreb, VII zagrebački salon

beograd, »kontakt« grafički dizajn

venezia, bienale - sekcija grafičkog dizajna prije štampe

zagreb, »100 plakata yu«

maribor, 1 bigo - bijenale grafičkog oblikovanja

tokio, »global eye 1972« - matsuya department store

beograd, jugoslavenska grafika

1973.

beograd, »kontakt« grafički dizajn

novi sad, I jugoslavenska izložba pozorišnog plakata i programa

new york, international playing group

ASPEN, PERFORMANCE

trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

bibliografie
bibliography

publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

- PIKTURALNA PETLJA, (~~PROSTOR~~ ^{CATALOG} ^{MAY}) V 1969
TELEGRAM, 23.5.1969 ZAGREB
5. INTERNACIONALE MALERWOCHEN, CATALOG GRAZ 1969
NOVINE GALERIE SC, CATALOG 1970, ZAGREB
IV BEOGRADSKI TRIENALE, CATALOG 1970, BEOGRAD
PROBLEMI, SEPTEMBAR 1970, LJUBLJANA
KAMOV, 1970 RIJEKA
ČOVJEK I PROSTOR, 1971 ZAGREB
IZLOŽBA OBJEKATA, NOVI SAD 1971
NOVINE GALERIE SC, 1971 ZAGREB
STUDENTSKI LIST, 1971 ZAGREB
VJESNIK, ZAGREB 24. 4. 1971
VEČERNJI LIST, ZAGREB 1971
HRVATSKI TJEDNIK, ZAGREB 24. 5. 1971
VJESNIK, ZAGREB 26. 4. 1971
SINTEZA, br 20 LJUBLJANA 1971
MOGUĆNOSTI ZA 1971, CATALOG ZAGREB 1971
15 DANA, ZAGREB 1971
VJESNIK, ZAGREB 1971
15 DANA, ZAGREB 1971
100 PLAKATA YU, CATALOG 1972 ZAGREB
ČOVJEK I PROSTOR, ZAGREB 1972

publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

KNJIZEVNA RIJEČ, MARIBOR 1972
ŽIVOT UMIETNOSTI, ZAGREB 18. 1972
NOVINE I GALERIJE SC, CATALOG, ZAGREB 1973
STUDENTSKI LIST, ZAGREB 27. 2. 1973
SLOBODNA DALMACIJA, SPLIT 1973
VJESNIK, ZAGREB 1. 3. 1973
VEČERNJI LIST, ZAGREB 1973
III PROGRAM RADIO BEOGRADA, BEOGRAD 2. 3. 1973
RADIO ZAGREB, ZAGREB 14. 2. 1973
VJESNIK U SRIJEDU, 1973 ZAGREB
~~SEKCIJA~~
CATALOG, SPLIT 1973
CATALOG, DUBROVNIK 1973

tekst za teip i katalog

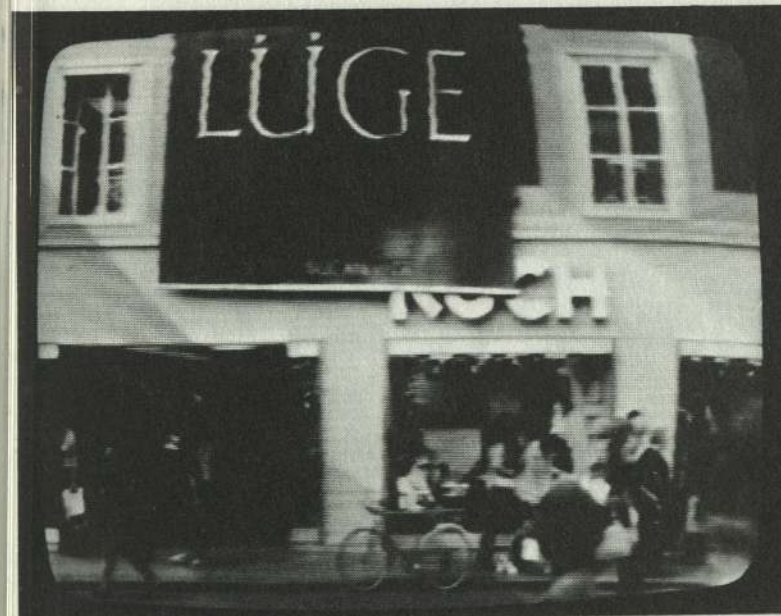
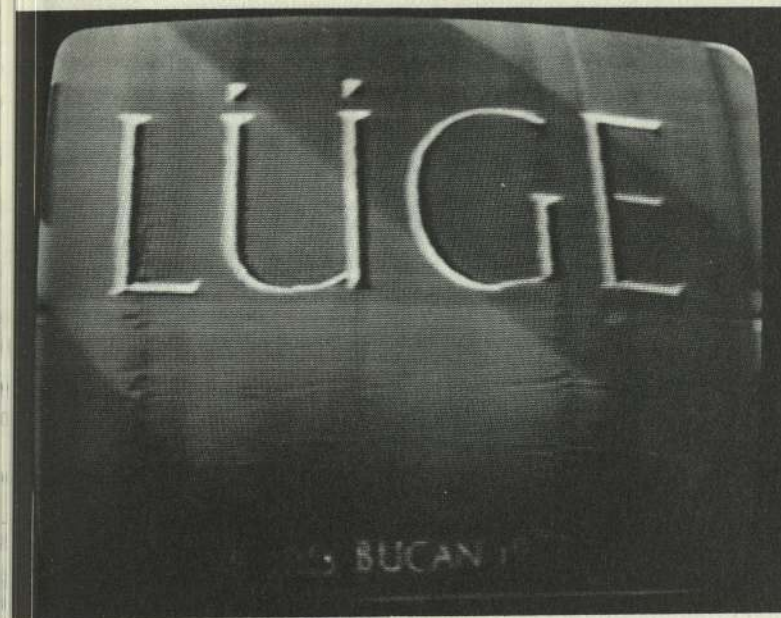
OVO
DJELO
POSVEĆUJEM
SVOJIM PRIJATELJIMA

Djelo, koje će biti prikazano na video teipu, svjesno sam učinio dokažujući da činim lažno djelo.

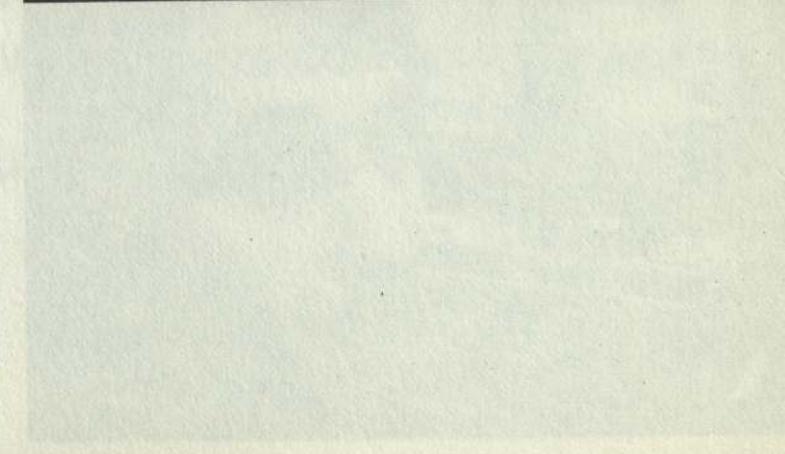
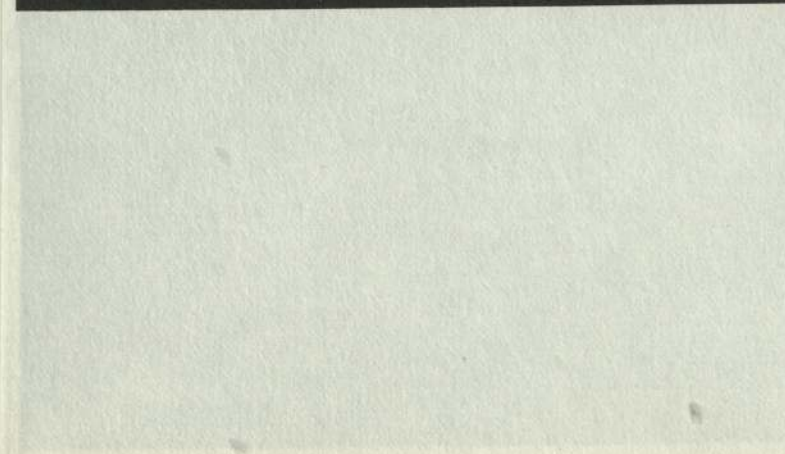
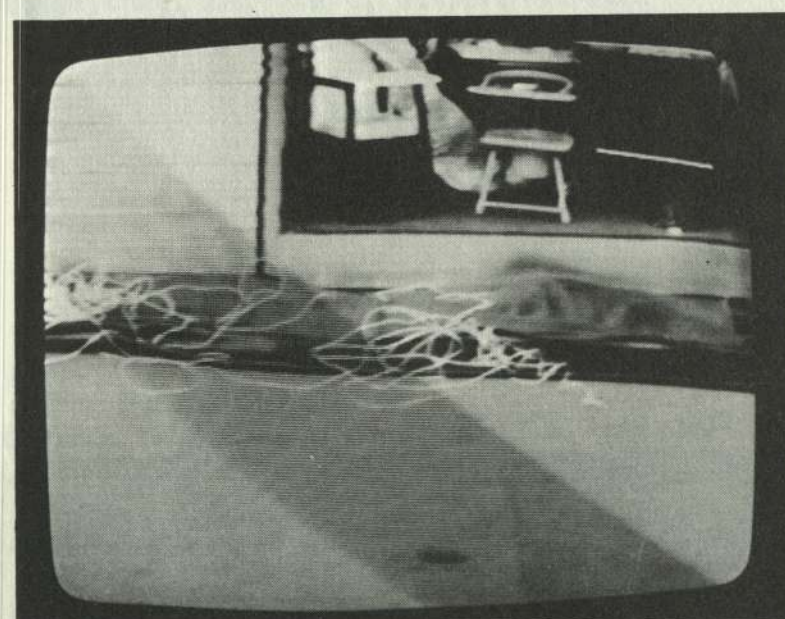
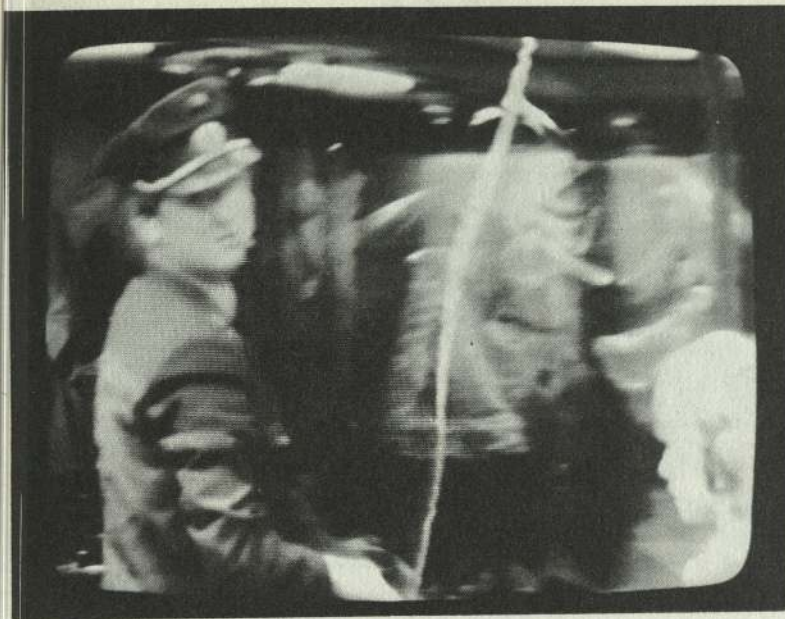
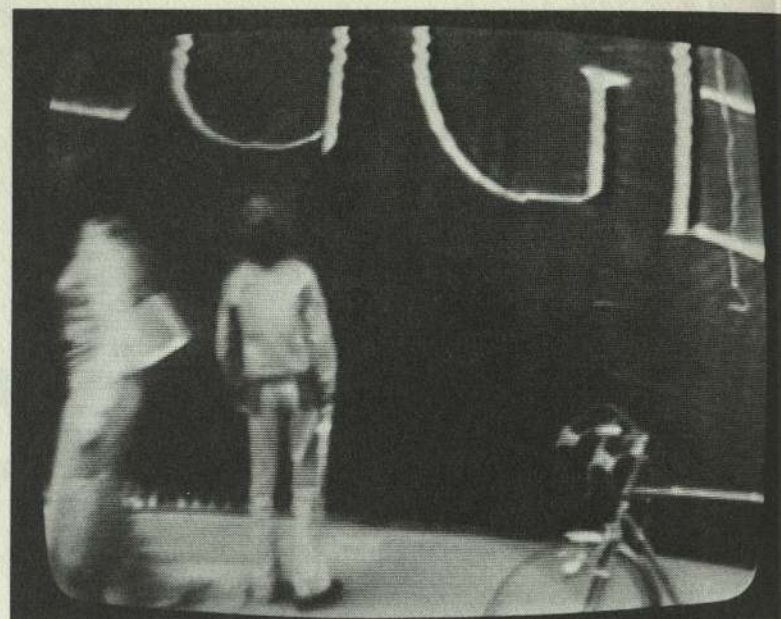
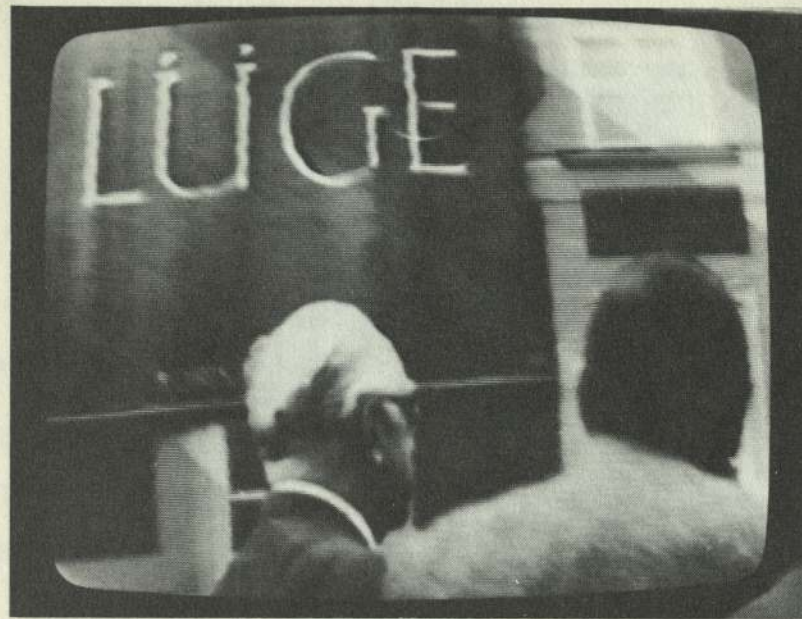
Video teip ne koristim u bilo kakve eksperimentalne svrhe, već želim koristiti TV medij kako bi što veći auditorij konzumirao moje lažno djelo.

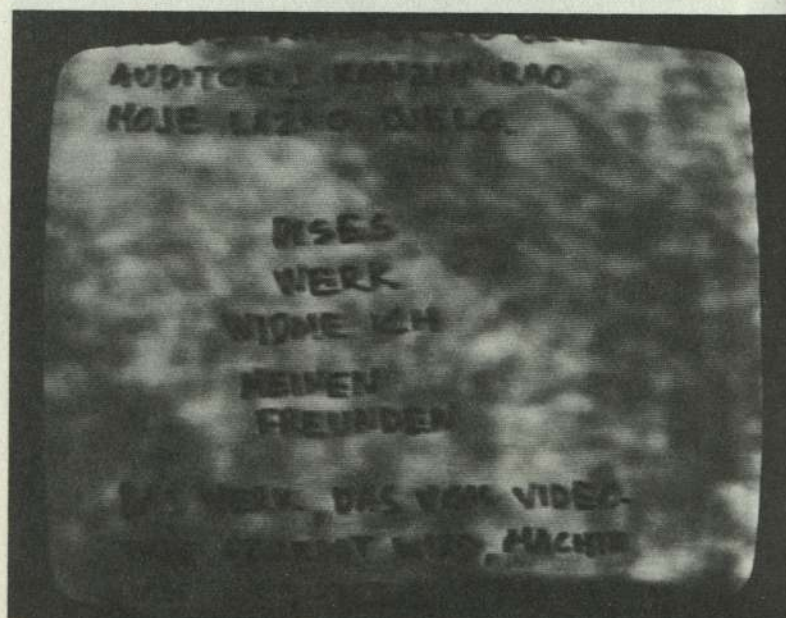
Boris Bučan, 1973.

Boris Bučan



This
work
I dedicate
to my
friends
This video-tape is a mendacious work.
I do not make experimental use of
video-tape. I make use of television
in order to give the broadest public
a possibility to consume my menda-
cious work.





trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name
name

GIANNI COLOMBO

geboren am
born

MILANO

1. 1. 1937

lebt in
lives in

MILANO

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

VEDI ARCHIVIO

NEUE GALERIE

GRAZ

BIS AL 1971

personalausstellungen
one-man exhibitions

VEDI ARCHIVIO NEUE GALERIE GRAZ

GALERIA SOVREMENE UMJETNOSTI ZAGABRIK 1971
COLOMBO MORELLET STEIN PLUS-KERN GENT 1971
GALLERIA "LA POLENA" GENOVA 1971
GALERIE THOMAS KELLER MONACO 1972
" M BOCHUM 1972
PALAZZO DEI DIAMANTI FERRARA 1972
GALERIE SUZANNE BONAG ZURIGO 1972
COLOMBO MORELLET, VON GRAEVENITZ "STUDIO MARCONI MILANO" 1973

ausstellungsbeteiligungen
group exhibitions

VEDI ARCHIVIO NEUE GALERIE
GRAZ

eigene publikationen (aufsätze, manifeste etc.)
own publications (articles, manifestes etc.)

VEDI ARCHIVIO

NEUE GALERIE GRAZ

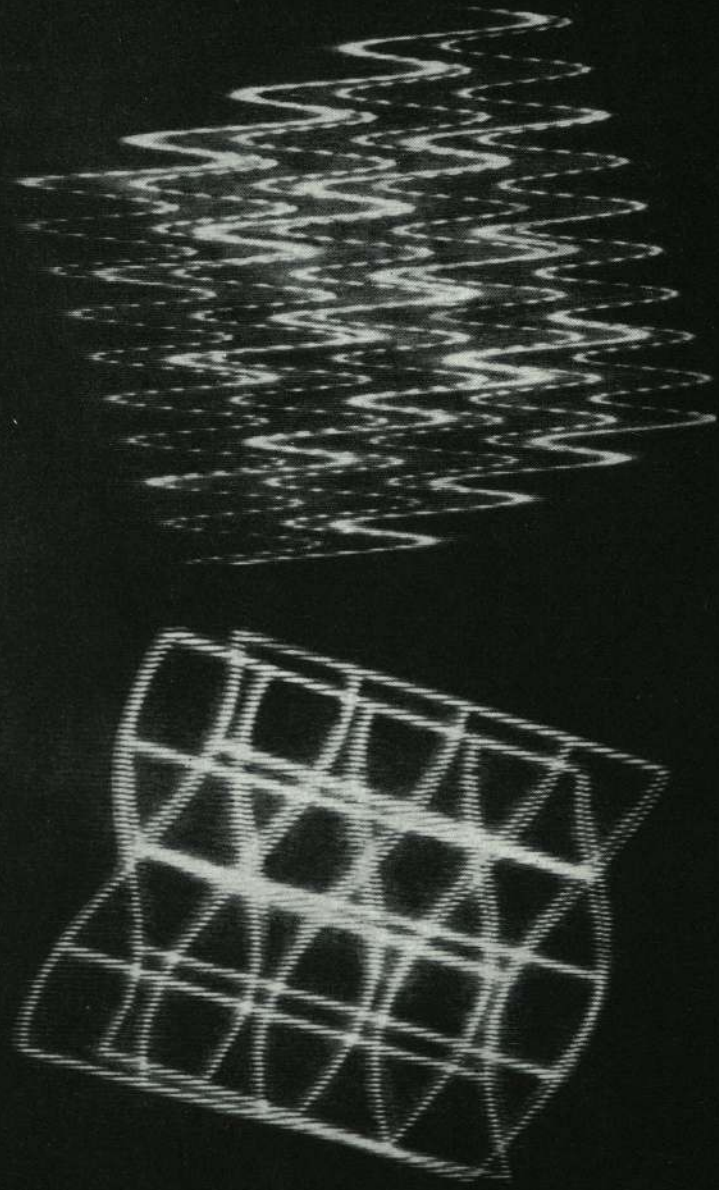
publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

VEDI ARCHIVIO NEUE GALERIE, GRAZ +

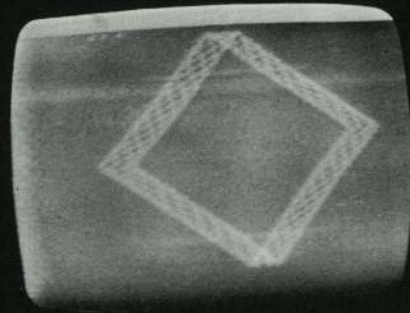
GUIDO BALLO	OCCHIO CRITICO 2	LONGANESI	1968
MARIO PERAZZI	CORRIERE DELLA SERA	16 NOVEMBRE	1970
KURS GRAF	WERK N. 11	ZURIGO	1971
VITTORIO GREGOTTI	CATALOGO GALL. LA POLENA	GENOVA	1971
TOMMASO TRINI	DATA N. 3	MILANO	APRILE 1972
GIULIO CARLO ARGAN	CAT. PALAZZO DE DIAMANT	FERRARA	1972
EUGEN GOMRINGER	ART INTERNATIONAL VOL. XVI/1	GENOVA	1973
TOMMASO TRINI	CORRIERE DELLA SERA	7 MARZO	1973
LEA VERGINE	ART AND ARTIST	LONDON	JUGNO 1973

ACQUETTI
COLOMBO

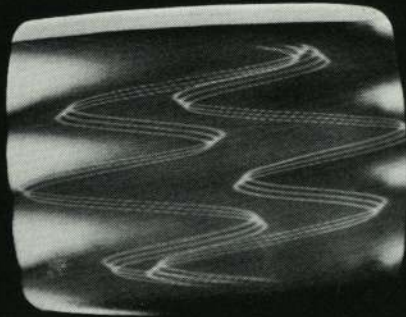
VOBULAZIONE
E
BIELOQUENZA
NEG



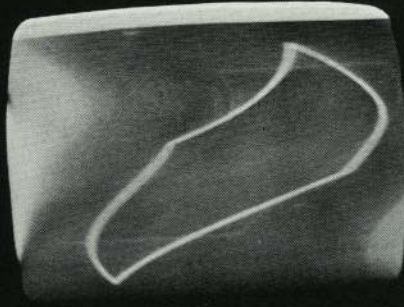
HPA



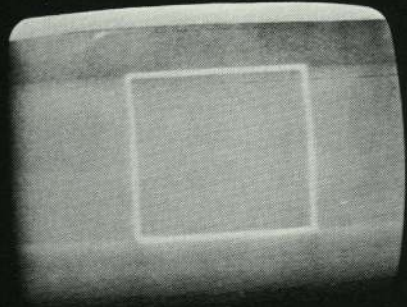
HYPERSENSITIVE



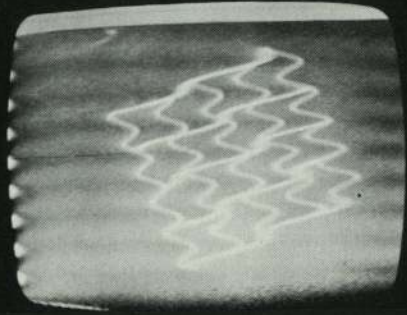
PANCHROMATIC



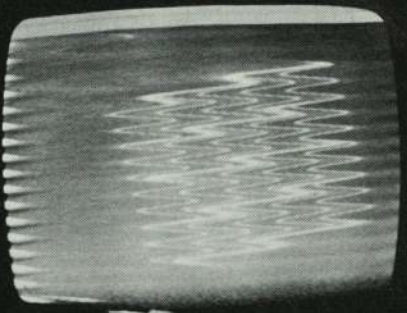
5



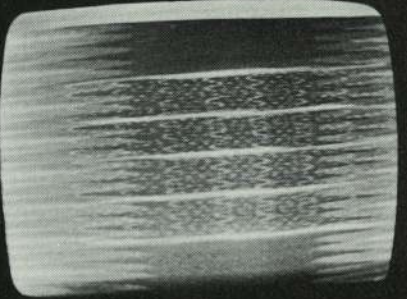
2



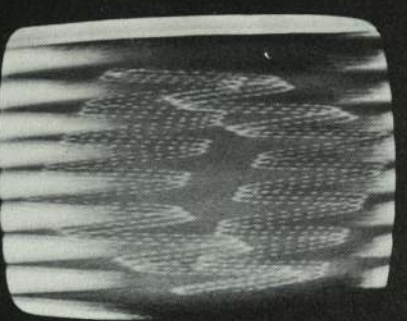
HPA



HYPERSENSITIVE



6



PANCHROMATIC

10

trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name
name

VALIE EXPORT

geboren am
born

17.5.1941

lebt in
lives in

WIEN

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

DIPLON DESIGNER 1964

FILMFÖRDERUNGSPREIS DER GEMEINDE WIEN, 1971

1968 TAPP UND TASTKINO MÜNCHEN

personalausstellung ~~1970~~ 1970 FILMVORFÜHRUNG + AKTIONEN ARTS LABS LONDON
one-man exhibitions 1971 FILMVORFÜHRUNG + AKTIONEN ELECTRIC CINEMA
AMSTERDAM, WESTZAKTHEATER DE TRAPKES BREDA, EINDHOVEN, ~~1972~~ 1972
COOP LONDON FILMVORFÜHRUNGEN + AKTIONEN 'CINEMATHEQUE' BRUXELLES
CLUB DE L'ECRAN LUTICH, 1973 GALERIE 'MAERZ' LINZ, AKTION
1972 AKTION 'KONTEXT VARIATIONEN' WIEN,

austellungsbeteiligungen 1968 VORFÜHRUNGSTOURNEE DURCH DEUTSCHLAND, TEIL-
group exhibitions
NAHME AN DER 2. MARSHADE 'JUNGER FILM 68', TEILNAHME AN
ERSTEN EUROPÄISCHEN TREFFEN DER UNABHÄNGIGEN FILMMAKERN
DER WEIT IN MÜNCHEN, 1969 TEILNAHME AN MULTI MEDIA ^{WIEN} 11, TEILNAHME
"UNDERGROUND EXPLOSION" MÜNCHEN, ZÜRICH, KÖLN, ESSEN, ZUSAMMEN MIT
PETER WEIBEL "KRIESSKUNSTFELDZUG" 1970 "THE FIRST INTERNATIONAL
UNDERGROUND FESTIVAL" LONDON, TEILNAHME 1970 WIEN, 1971 EXPERIMENT
4 FRANKFURT, 1973 'EDINBURGH FESTIVAL', 'FESTIVAL OF INDEPENDENT AVANT-G
FILM LONDON'



trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

bibliografie
bibliography

eigene publikationen (aufsätze, manifeste etc.)

own publications (articles, manifestes etc.)

1970 "WIEN BILDKOMPENDIUM WIENER AKTIONISMUS UND FILM" MIT-ARBEIT

1973 NEUES FORUM "FEMINISMUS + KUNST" JÄNNER, MÄRZ, JUNI

1972 FOTOMAPPE "ZYKLUS ZUR ZIVILISATION"

"ZUR MYTHOLOGIE DER ZIVILISATORISCHEN PROZESSE"

HSS. KURT KALB, BEGLEITWORT VON GÜNTER BRUS

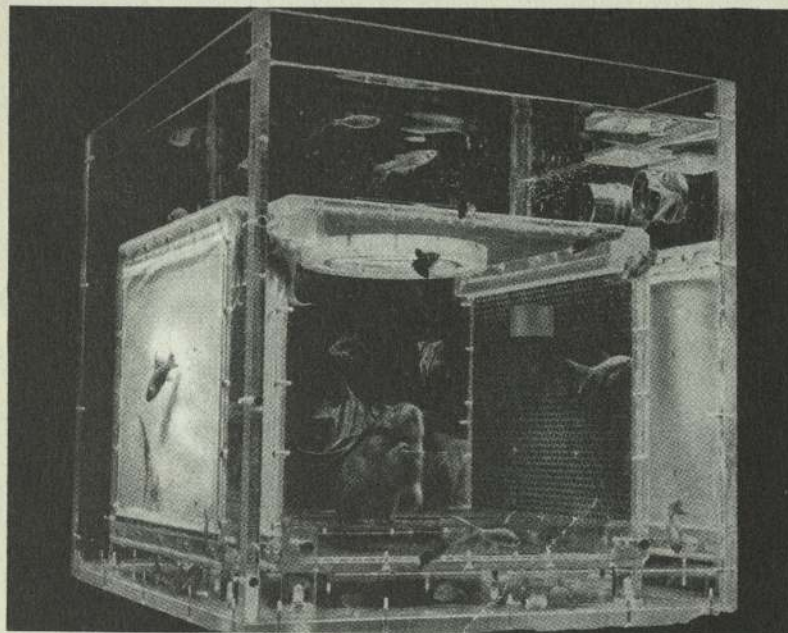
"STADT: VISUELLE STRUKTUREN" VERLAG JOSEF + VOLK
WIEN - MÜNCHEN

publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.

publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

FILM 68, (JAHRBUCH), FILM FEB. 69, FILM NOV. 69, "NEUER
ÖSTER. FILM" 1970, "EXPANSION DER KUNST", ROMOHLT 1970,
"INTERFUNKTIONEN 4" 1970, "FILM IM UNDERGROUND" ULLSTEIN 1971
"EXPERIMENTAL CINEMA" STUDIO VISTA LONDON 1971, INTERFUNKTION
6, 1971, INTERFUNKTIONEN 8 1972, "EINE SUBGESCHICHTE DES
FILMS" EDIT. SUHRKAMP 1973

SPIEGEL 17/1969, SPIEGEL 24/1969, NEUES FORUM MAI/JUNI 197



die elemente wasser und luft, die eine natur darstellen, die sowohl zum leben ^{als auch} zum tod führen können, sind hier in einer gemeinsamen box so verteilt, daß sie beide zum leben bringen: luft für die ratte, wasser für die fische. diese gleichzeitige assoziation negierender elemente, die jedoch durch adäquate verteilung das leben fördert, scheint mir ^{ein} gleichnis für die mögliche verteilung von information durch video.

VALIE EXPORT gedanken zur video kunst:

was mich bei 'video.' beschäftigt und interessiert ist der prozess ZEIT, das zeit ereignis, die sichtbarmachung des komplexes zeit, die relativierung der zeit.

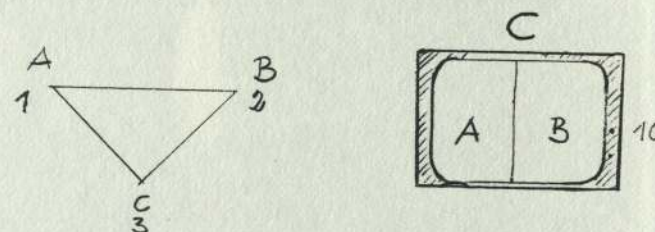
zelluloid zeigt ein ereignis kader für kader eine bewegung, eine handlung wird in einzelnen bilder zerlegt, aneinander gereiht. dann bedarf es eines chemischen entwicklungsprozesses zur zeitverzögerten sichtbarmachung.

film erzählt uns ein ereignis, welches lange schon vorbei ist. filme sehen ist wie ein gang durch ein museum, von bild zu bild (von kader zu kader).

video übertrifft die erkenntnis der wirklichkeit durch das auge, indem zb das auge real eine totale wahrnimmt und nur durch standortsveränderungen des objekts bzw des auges großaufnahmen erzielt, video aber instant totale und großaufnahmen ohne ortswechsel vornehmen kann. in kombination kann also zb video gleichzeitig zur totale des auges einen ausschnitt derselben realität liefern.

telepathie durch die technik:

ein ereignis A, welches jetzt und hier (1) stattfindet, kann sofort auf einen anderen ort (3) transportiert werden. dort kann ein zweites ereignis B, von einem anderen ort (2) ebenfalls (3) zu gespielt werden. so etabliert sich auf (3), dem schirm, ein neues ereignis C, bestehend aus A + B.



gleichzeitigkeit der aufnahme und wiedergabe:
gleich zeitigkeit.

ein autounfall in linz, projiziert auf die autobahn vor wien, würde den verkehr stilllegen. die Autofahrer würden stehen bleiben und das selbe verhalten als in linz zeigen. sozialer effekt der erziehung.

ZEIT UND GEGENZEIT

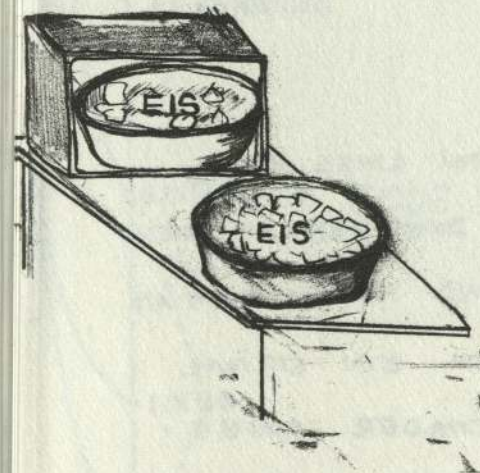
1973

VIDEO PLASTIK

GEOLOGENE WAHRHEIT

FEEDBACK FEED

SCHMELZENDES EIS WIRD AUFGEZEICHNET, UND DANN AM MONITOR RÜCKLAUFEND ABGESPIELT, ENDE DER AUFZEICHNUNG = ANFANG. VOR DEM MONITOR STEHT EIN BEHÄLTER MIT EIS, DAS EIS SCHMILZT REAL.



PROZESS:



ZEIT BROCKEN

ZEIT FLUSS

GESPEICHERTE ZEIT

ZEIT WIEDERHOLUNG

ZEIT UMKEHRUNG

ZEIT AUFLÖSUNG

SPANNUNG: 'ZEIT (GEGENWART/ZUKUNFT/VERGANGENHEIT)



MONITOR
REALITÄT

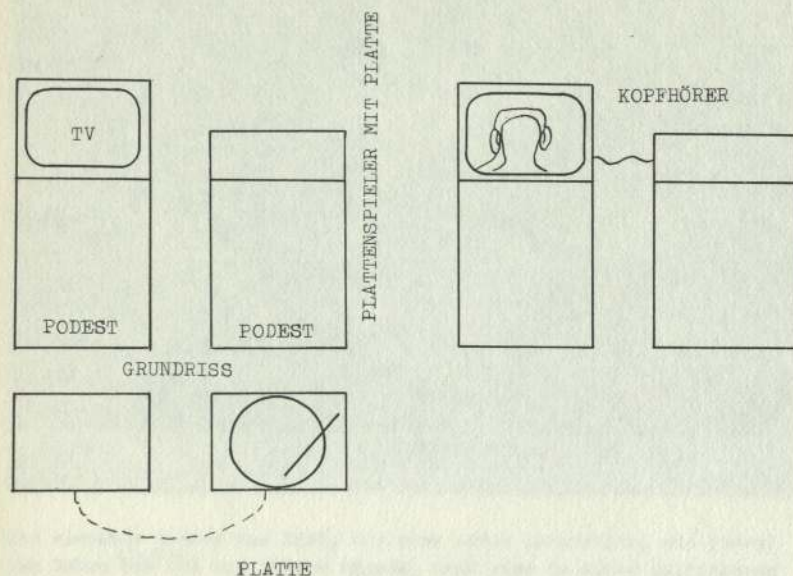
PROZESS
PROZESS

WASSER → EIS
EIS → WASSER

SPLIT REALITY

video plastik
poem

1970



TON ← BILD
UNMITTELBAR ← REPRODUKTION
SCHALLPLATTENSPIELER ← MONITOR
REALITY ← REALITY



SPLIT REALITY VIDEO POEM
A record is being played in front of the TV-set. The sound has been turned off. I am listening to the TV-sound via headphones, singing the inaudible music of the record.

die sozialtherapeutische dimension von video systemen, die, technologisch gesprochen im feedback (rückkoppelung) beruht, psychologisch angewendet in der beobachtung des eigenen verhaltens, dh somit kontrolle und korrektur des verhaltens, kommt hier in der darstellung lernpsychologischer matrixen zum ausdruck :

bestrafung und belohnung, desensibilisierung und reinforcement eines verhaltens als schritte, zwischen gedanke und tat jene linie zu verfolgen, die durch den sozialen code die soziale anpassung garantiert.

TAT : SELBSTHYPNOSE
WIRKLICHKEIT

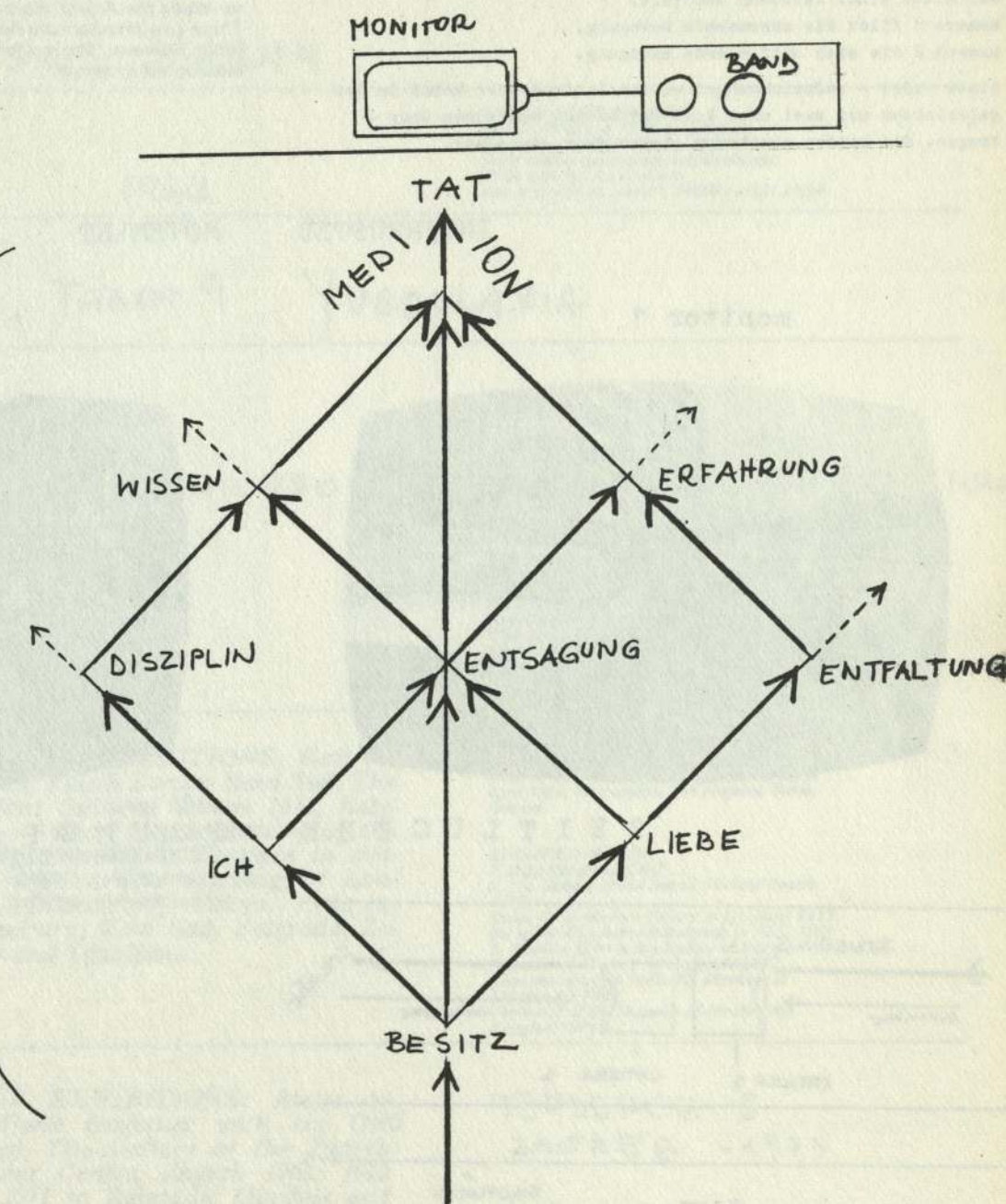
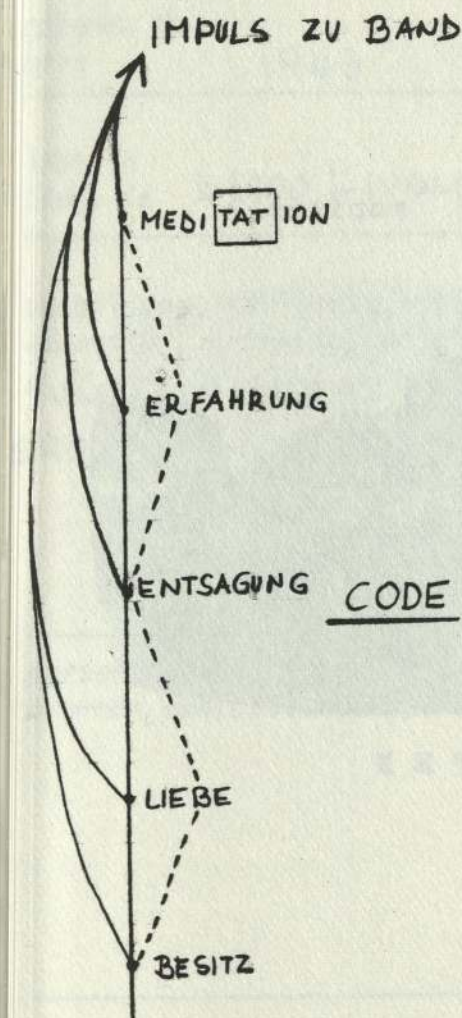
AUTOHYPNOSE

1969/73

DURCH ABSCHREIBEN EINES BE-
STIMMTEN CODES, DARGESTELLT DURCH
EIN ZEICHEN - UND WORTSYSTEM AM
BODEN, WIRD DURCH EIN SIGNAL
DER VIDEO-RECORDER EINGE-
SCHALTET, DER DURCH EINE VIDEO-
BANDSCHLEIFE EIN TONBILD ER-
ZEUGT:

ES ZEIGT EINE DEM BETRACHTER
ZUGEBELNDE MENSCHENMENGE.

The video-recorder can be turned on by the consumer (visitor) by means of signalling, following his own free decision on a specific spot which I have marked; marked through a system, a drawing on the floor (code: Property, Wealth, Law, etc., guiding rules and circles). By means of a video-bow, the video-recorder will produce an audio-picture, presenting a crowd of people cheering to the spectator.



1973

zwei video - kameras werden rückseite an rückseite überhalb der mitte einer fahrbahn montiert.

kamera 1 filmt die zukommende bewegung, kamera 2 die sich entfernende bewegung.

diese video - aufzeichnungen werden laufend über kabel in den galerieraum auf zwei sich dort befindende monitoren über - tragen. die beiden monitoren stehen sich gegenüber.

INTERRUPTED MOVEMENT

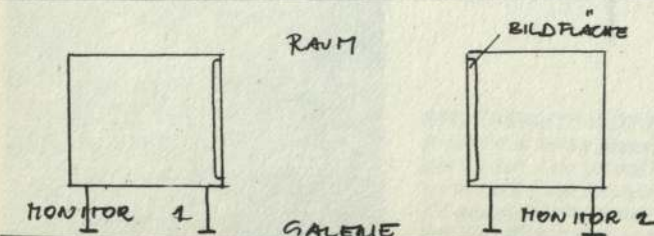
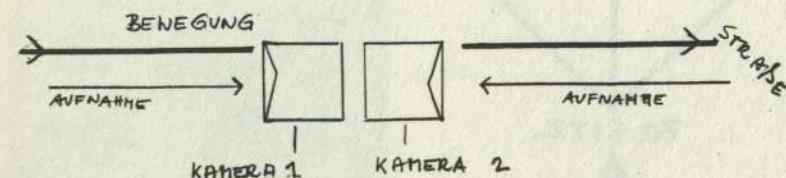
monitor 1



monitor 2



ZEITLÜCKEN RAUMSPALTEN



Two video-cameras, back facing back, could be mounted within the middle of a street. Camera 1 would be filming the approaching motion in the street, camera 2 the disappearing. These video-recordings would be continuously telecast to two monitors set up inside the Artists' House via cable. These two monitors are facing each other, however: the motion gets interrupted by space.

trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name
name NUŠA DRAGAN AND SREČO DRAGAN

geboren am
born 1943 1944

NUŠA & SREČO DRAGAN
Born in 1943 and 1944 in Ljubljana,
married on the 26th August 1967
Nuša studied psychology and sociology
Srečo finished Art Academy
Live in Ljubljana, Tabor 9, 61000 LJUBLJANA

lebt in
lives in 61000 LJUBLJANA, TABOR 9 YUGOSLAVIA

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

NUŠA FINISHED FACULTY OF PHILOSOPHY - PSYCHOLOGY AND SOCIOLOGY
SREČO FINISHED ART ACADEMY

personalausstellungen
one-man exhibitions

PRIVATE EXHIBITIONS: Geff 70. Zagreb, Youth Forum Novi Sad, The Student Cultural Centre 1972, Belgrade - The 1st April Meeting of the enlarged media. They are in contact with artists working in London, 8 Düsseldorf, Tokyo, Ottawa, Oldenburg, Novi Sad, Belgrade, Zagreb and Ljubljana.

ONE-MAN EXHIBITIONS
Geff '70 Zagreb
Youth forum Novi Sad 1972
The Student cultural centre Belgrade 1972
Under title "The 1st April Meeting of the Expanded Media"
Atelje 212 "BITEF" '72, Belgrade 1972
The Student Cultural Centre, Belgrade 1973
"The 2nd April Meeting of the Expanded Media"
Gallery of Youth Forum in Novi Sad 1973
"Inter-medias Communication"
Edinburgh Art '73 - Richard Demarco Gallery, Edinburgh
They are in contact with the artists working in London, Glasgow, Amsterdam, Western Germany, Poland, CSSR, Hungary, Austria, Italy, Switzerland, France, Belgium, Portugal, New York, Washington, Los Angeles, Tokio, Ottawa.

GROUP EXHIBITION:
1. With the group OHO
2. The Gallery of the Zagreb Student Centre 1968
Atelje 69 in Modern Gallery in Ljubljana 1969
Museum of Modern Art Belgrade in 1970, 1971
2. Maribor 1970 in the Gallery of Rotovž
Museum of Modern Art Belgrade 1972
Yugoslav Graphic 1965-72, Museum of Modern Art 1972
Tendence of the Museum of Modern Art Beograd 1973

ausstellungsbeteiligungen
group exhibitions

JOINT EXHIBITIONS: Atelje 69 Ljubljana (together with the OHO group), The Gallery of the Zagreb Student Centre, Zagreb 1968; 1970 and 1971 in Belgrade, Maribor and Trieste.

TENDENCE 5
ZAGREB - 1973

SALON SAURENE
UMETNOSTI
BEOGRAD - 1973

trigon '73

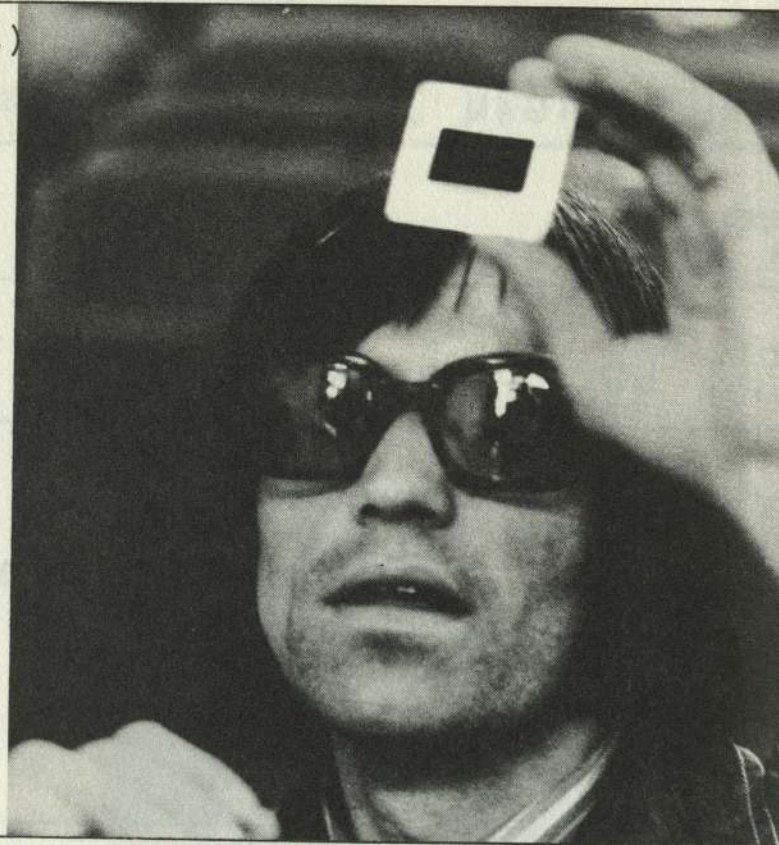
audiovisuelle botschaften
audio visual messages

bibliografie
bibliography

eigene publikationen (aufsätze, manifeste etc.)
own publications (articles, manifestes etc.)

PUBLICATIONS: The Box of the Screen-box, 1968 Ljubljana, Catalogue 2, 1969, Znamenja, Maribor. »Problemi« numbers 89-90., poster, magazine, letter, publication — the draft of the ideal visualization of the subject at the I. April Meeting, Belgrade 1972; drafts in Klaus Groh's book: Aktuelle Kunst in Ost-europa, Köln 1972.

EKRAN - MAGAZINE FOR FILM
AND TV
1971-1972 - 1973



publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

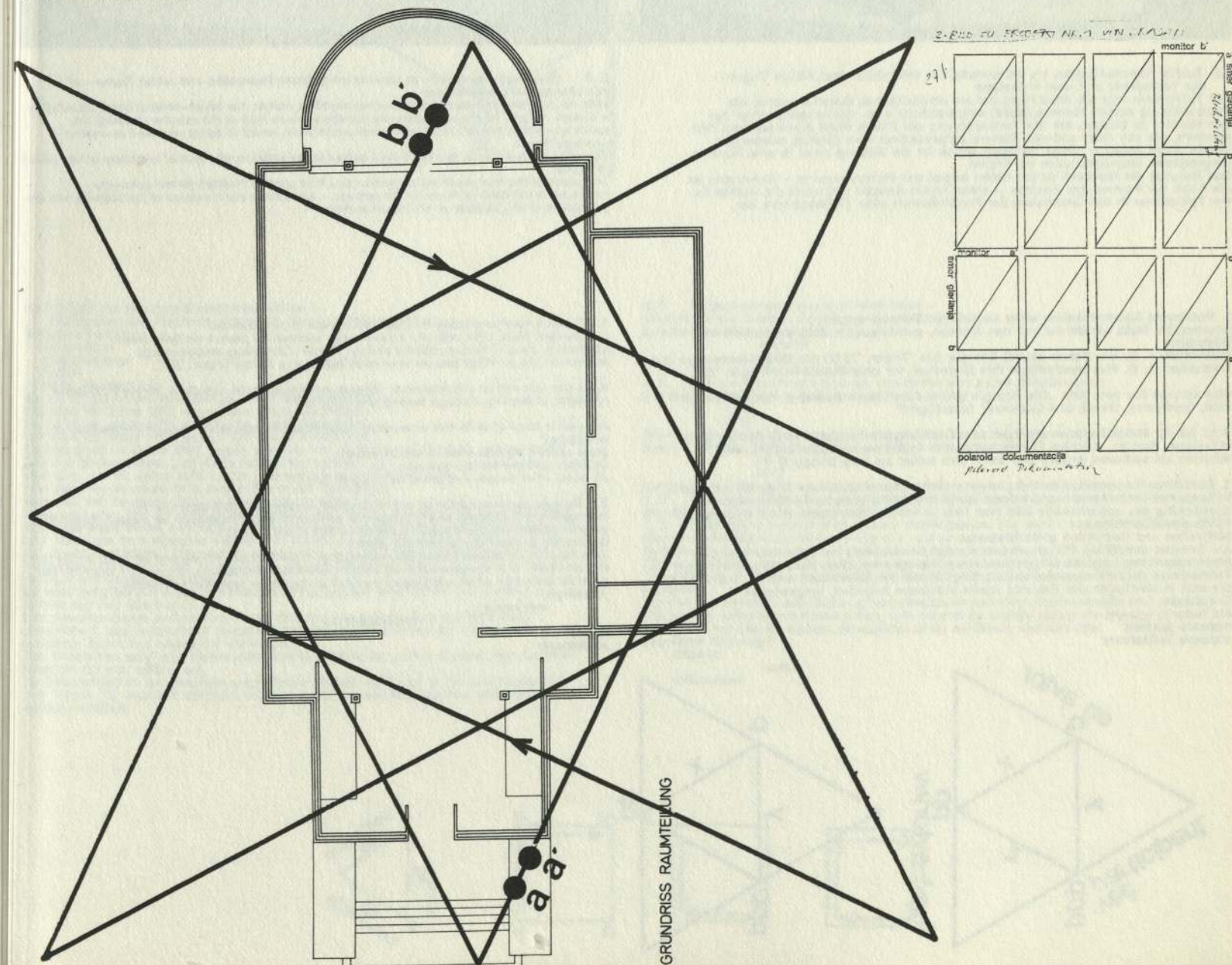
8 MM FILMS: Some information, Because of and So, Ču 1968, RG, In Winter 72h and Autumn 72h, 1969, H₂O, 120 Glances at Nuša 1970, The Communication of Gastronomy, The Visualization of Spiritual Messages, 1971, The Relationship of Sense and Sensibility, The Ideal Visualization of the Subject. The Field of projection is symmetrical in three points — pure sensibility — pure sense — pure imagination, 1972.

TAPES: The Various Sounds of Water, 4 4, 8 min. The Transfer of Pure Sensibility to the Tactility of Sensation of Hearing 8 minutes, The Auditive Result of the Communication of Syllables, 32 min. N. and S. Dragan's number of visual communication and information centre is 00001.

PUBLICATIONS
The Box of the Screen-Box, Ljubljana 1968
Catalogue 2, 1969, Znamenje, Maribor
»Problemi« Numbers 89-90, poster magazine, letter, publication — the draft of the ideal visualization of the subject at the 1st April meeting Belgrade 1972
Drafts in Klaus Groh's book: Aktuelle Kunst in Osteuropa, Köln 1972
UY SYMPOSIUM 1972 — Magazine for Visual Art
SIGNAL 1973 — Magazine for Conceptual Art
VISUAL POETRY — 1973 Magazine for Visual Art
EKRAN — Magazine for film and TV all numbers in 1971, 1972, 1973
FAVIT 001 '73 — Magazine for Film, Audio-Video Research and TV
FAVIT 010 '73
Eight Yugoslav artists Edinburgh Arts '73 — Catalogue
8 mm FILMS
Some informations, Because of and So, ČU, 1968
RG, In Winter 72h and Autumn 72h, 1969
H₂O, 120 Glances at Nuša, 1970
The Communication at Gastronomy, The Visualization of Spiritual Messages, 1971
The relationship of sense and Sensibility, The Ideal Visualization of the Subject. The field of projection is symmetrical in three points — pure sensibility — pure sense — pure imagination 1972.
TAPES
The Various Sounds of Water 4,4,8 min.
The Transfer of Pure Sensibility to the Tactility of Sensation of Hearing 8 minutes, The Auditive Result of the Communication of Syllables, 32 min.
N. and S. Dragan's number of visual communication and information centre is 00001.

1.0. a) Haupteingangsrichtung
b) Eingang in den Teilnehmerraum von Trigon '73
Die Partizipierenden sollen 30 Sekunden lang ein beliebiges Objekt aus einer beliebigen Richtung fixieren.
a-Kamera
b-Kamera
a'-Monitor
b'-Monitor
Monitor und Kamera sind mittels eines Kabels von Raum zu Raum verbunden
Monitor b' weist die Blickrichtung der Kamera a
Monitor a' weist die Blickrichtung der Kamera b
simultan
auf
Die Blickrichtung von Kamera und Betrachter ist parallel gewählt. Parallel ist die Richtung aller Richtungen des Kosmos.
Das Ergebnis dieses Projektes von Aktion in der Aktion (Metaaktion?) ist das Verhältnis zwischen der Interessantheit der Aktion „Ereignis“ und der Sensibilität der Partizipierenden — der Teilnehmer von Trigon '73.
Das Resultat wird durch (in der Erinnerung des) videotapes und durch Polaroidphotos des Bildschirmes gespeichert.

1.0. a) Direction of main entrance
b) Entrance to participants' room of Trigon '73
The participants should focus on any object they like from any direction they like for 30 seconds.
a) Camera
b) Camera
a') Monitor
b') Monitor
Monitor and Camera are connected by a cable from room to room
Monitor b' shows the direction of view/fixation of Camera a
Monitor a' shows the direction of view/fixation of Camera b } simultaneously
Direction of view of camera and viewer are parallel.
Parallel is the direction of all directions of the cosmos.
The result of this project of "action within the action" (meta-action?) is the relationship between the degree of interest of the action "event" and the sensitivity of the participating — the participants of Trigon '73.
The result is being recorded by videotapes and polaroid photographs of the screen.





2.0. Taktile Kommunikation als Verbindung von Interaktion und Aktion Trigon – der Teilnehmer und dem Videotape

Der Teilnehmer legt die linke Hand auf ein empfindliches Material, wobei die Tastberührung mittels Kamera (Nuša) aufgezeichnet wird. Gleichzeitig hat er auf den Monitor zu blicken, der die Tastberührung der linken Hand eines anderen Teilnehmers, die von einer anderen Kamera aufgezeichnet wird (Srečo), wiedergibt. Die selektive Relation dieser feedback action ist die Bildung einer in zwei Punkten hergestellten Raumsymmetrie bei Trigon.

Das Resultat der feedback action liefert wegen der Formsymmetrie – Symmetrie ist die Form der Formen des Kosmos – einen ersten Kontakt und stellt die Aufnahme der Teilnehmer in das Geschehen der Projektformen aller Trigonautoren dar.



2.0. Tactile communication as connection between interaction and action Trigon – of the participants and the videotape.

With his left hand the participant touches sensitive matter, the touch-contact being recorded by a camera / Nuša. At the same time the participant is to look at the monitor showing the touch-contact of the left hand of another participant, which is being recorded by another camera / Srečo.

The selective relation of this feed-back action is the creation of a spatial symmetry of two points in Trigon.

The result of the feed-back action produces a first contact through formal symmetry – symmetry is the form of forms of the cosmos – and shows the reception of participants into the goings-on of the projects of all Trigon authors.

1. Bestimmte Kommunikation einer bestimmten Teilnehmerzahl

Information: Nuša spricht nur mit den Autoren, audiovisuelles Bild auf halbem Bildschirm

Motivation: z. B. Die Sonne strahlt Energie aus, Trigon '73 strahlt Gedankenenergie aus. Instruktion: z. B. Was beschäftigte Ihre Gedanken vor dem Besuch von Trigon '73?

Was können Sie dem Satz „Die Energie strömt durch das videotape, durch Gesichtssinn, Gehörsinn, Gemüt und Gedanke“ hinzufügen?

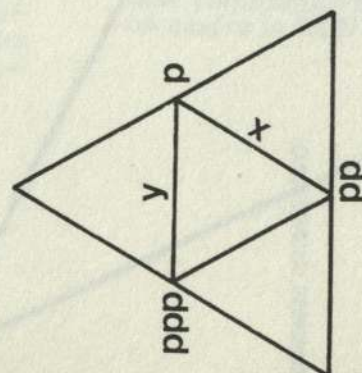
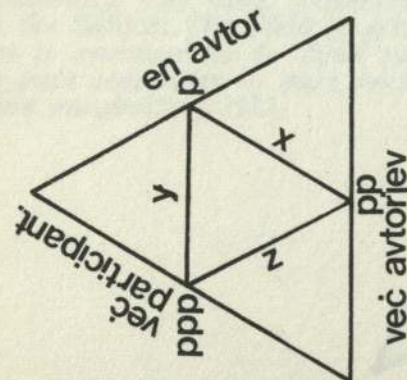
Sind Sie für kollektive oder schöpferische Erfahrungsübertragung durch das Medium videotape. Exakter, möchten Sie sechsmal sich selbst und niemals andere, oder möchten sie sechsmal andere und damit sich selbst ins Bild bringen?

2. Bestimmte Kommunikation lediglich einer möglichen Anzahl von Trigonteilnehmern Information: Srečo spricht und befragt lediglich zufällig anwesende Nicht-Autoren. Gleichzeitig das audiovisuelle Bild (von Pkt. 1? – Anm. des Übers.?) auf der zweiten Hälfte des Bildschirms.

Motivation und Instruktion gleichbleibend.

Als Resultat der Aktion Trigon wird durch diese Interaktion bei teilweiser Deckung derselben Antwort auf die Möglichkeit eines Dialoges zwischen Autoren und anderen Teilnehmern, beziehungsweise auf die Möglichkeit der Aktivierung aller Teilnehmer, die sich in Meditation der Projekte media videotape befinden, hingewiesen.

Graphikon
ein Autor
mehrere Autoren
mehrere Teilnehmer



1. [Definite communication of a definite number of participants]

Information: Nuša talks with the authors only, audiovisual picture on half screen.

Motivation: /e.g.: The sun radiates energy, Trigon '73 radiates mental energy.

Instruktion: /e.g.: What was on your mind before you visited Trigon '73?

What can you add to this sentence: "Energy runs through the videotape, through the sense of vision, of hearing, through feeling and mind"?

Are you in favor of collective or creative transmission of experience through the medium of videotape?

More exactly, do you want to video-record:

six times yourself and no one else, or
six times other people and therefore yourself, too?

2. [Definite communication of only a possible number of Trigon participants]

Information: /Srečo talks to and questions non-authors that happen to be present. Audiovisual picture appears simultaneously on the other half of the screen.

Motivation and instruction stay the same.

As a result of the action Trigon, this interaction, if the answers correspond partially, points to the possibility of a dialogue between authors and other participants, respectively points to the possible activation of all participants meditating the media projects of videotape.

[drawings]

one author

several authors

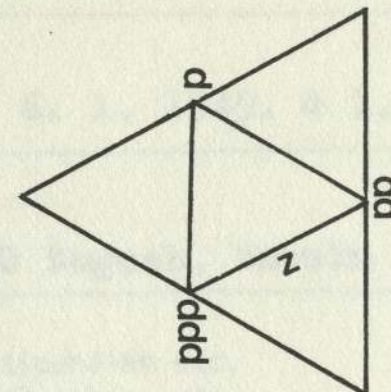
several

participants

x-Kommunikation eines Autors mit mehreren Autoren – Interautorenkommunikation
y-Kommunikation eines Autors mit mehreren Teilnehmern, die selbst Autoren sind – ein einziges Kommunikationsniveau
z-Kommunikation mehrerer Autoren mit allen Teilnehmern – mehrere Kommunikationsniveaus

Dieses Projekt wird in der videotape-Dokumentation Trigon '73 gespeichert und gibt das Bild eines bestimmten Augenblicks wieder. Nicht bestimmten Ereignissen kommen keine Bilder zu.

3. Zufällig anwesender Teilnehmer – Zufällige Kommunikation derselben – Ein Teilnehmer wählt den Autor aus – Jeder erhält eine Liste aller Autoren – und spricht mit ihm. Nuša zeichnet auf halbem Bildschirm die Aktion auf. Der Autor sucht sich einen zufällig anwesenden Teilnehmer aus und spricht mit ihm. Srečo zeichnet auf der zweiten Bildschirmhälfte die Aktion auf.



4.0. Projekt der Informationskommunikation –

Freimachen des Mediums videotape als natürliches Medium

Selektive Relation:

Information
Entscheidung
Aktion

+ neue Information

4.1. Je 4 Teilnehmer sprechen je einen Satz gleichzeitig:

Wir sind im Jahre 1972, sagen Sie etwas Beliebigen ...

Wir sind im Jahre 1973, sagen Sie etwas Beliebigen ...

Wir sind im Jahre 2000, sagen Sie etwas Beliebigen ...

Nun sind wir im Jahre 1000, sagen Sie zum frei gewählten Zeitpunkt, jedoch in der Zeit von 30 Sekunden: „Ich fühle mich phantastisch ...“

Nun sind wir im Jahre 2000 v. Chr., sagen Sie etwas Beliebigen

Nun sind wir im Jahre 1972, sagen Sie etwas Beliebigen

Nun sind wir im Jahre 1973, sagen Sie etwas Beliebigen

Alles wird simultan auf dem Monitor, der in vier Felder eingeteilt ist, aufgezeichnet.

4.2. Nuša stellt einem beliebigen Teilnehmer eine Frage. Dieser soll darauf antworten und die Frage dem nächsten Teilnehmer stellen, dieser wiederholt dasselbe, usw.

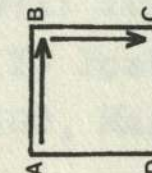
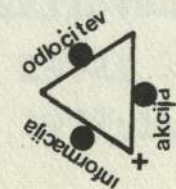
4.2. Srečo sagt einem Teilnehmer, er soll eine sichtbare Geste wiederholen. Der Teilnehmer wiederholt die Geste, zeigt sie, worauf er vom folgenden Teilnehmer nachgeahmt werden soll, usw.

Es wird lediglich die visuelle Kommunikation, jedoch eine neben der anderen, mittels Monitor übertragen.

Das Resultat dieser Aktion wird in der Übertragungskontinuität der Erfahrung gespeichert, der Unterschied zwischen Autoren und Nicht-Autoren, und somit zwischen Kunst und Leben, ist verwischt.

Das Graphikon zeigt alle Kommunikationsmöglichkeiten, einschließlich der Kommunikation mit sich selbst, auf.

Im Unterschied zu den anderen wird dieses Projekt nicht nur in der Eröffnungszeit von Trigon '73, sondern während der gesamten Veranstaltungsdauer und auch später realisiert.



x/communication of one author with several authors–inter-author-communication
y/communication of one author with several participants who are themselves authors
– one single level of communication

z/communication of several authors with all participants
– several levels of communications

This project is recorded in the videotape documentation of Trigon '73.

It renders the picture of a definite moment. Non-definite events will not be recorded.

3/ Participant, being present by chance–communication by chance one participant chooses the author/each receives a list of all authors/and talks with him. Nuša records the action on half screen.

The author selects an accidentally present participant and talks with him. Srečo records the action on the other half of the screen.

4.0. Project: communication of information –

liberation of the medium videotape as a natural medium

Selektive relation: information

decision

action

+ new information

4.1. Four participants at a time say one sentence at a time simultaneously:

It is the year 1972, say something (anything you like)

1973

2000

Now it is the year 1000, say within the next 30 seconds: "I feel phantastically ..."

1973

1972

Everything is being recorded simultaneously on the monitor, which is divided into four fields.

4.2. Nuša asks a question of some participant. He is supposed to answer it and then to put the same question to the next participant, and so on.

4.2. Srečo tells a participant to repeat a visible gesture. The participant repeats it, shows it, then the following participant is to repeat it, and so on.

Only the visual communication, one beside the other, is recorded on the monitor.

The result of this action is being documented in the continuity of the transmission of experience.

The difference between author and non-author, therefore the difference between art and life, is blurred.

The drawing shows all possibilities of communication including communication with oneself.

This project, being different from others, will not only be realized during the opening of Trigon '73, but also throughout the duration of the exhibition, and also later.

Graphikon /drawing/

decision

information

action

information

action

information

action

information

action

information

action

information

action

information

action

information

action

information

action

information

action

information

action

information

action

trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name
name

Sanja Iveković & Dalibor Martinis

geboren am
born

Zagreb, 6. 1. 1949. & 1. 7. 1947.

lebt in
lives in

41000 Zagreb, Savska 1 Yugoslavia

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

Graduated 1970&71 from Academy of Fine Arts in Zagreb

Activities: Visual arts and design

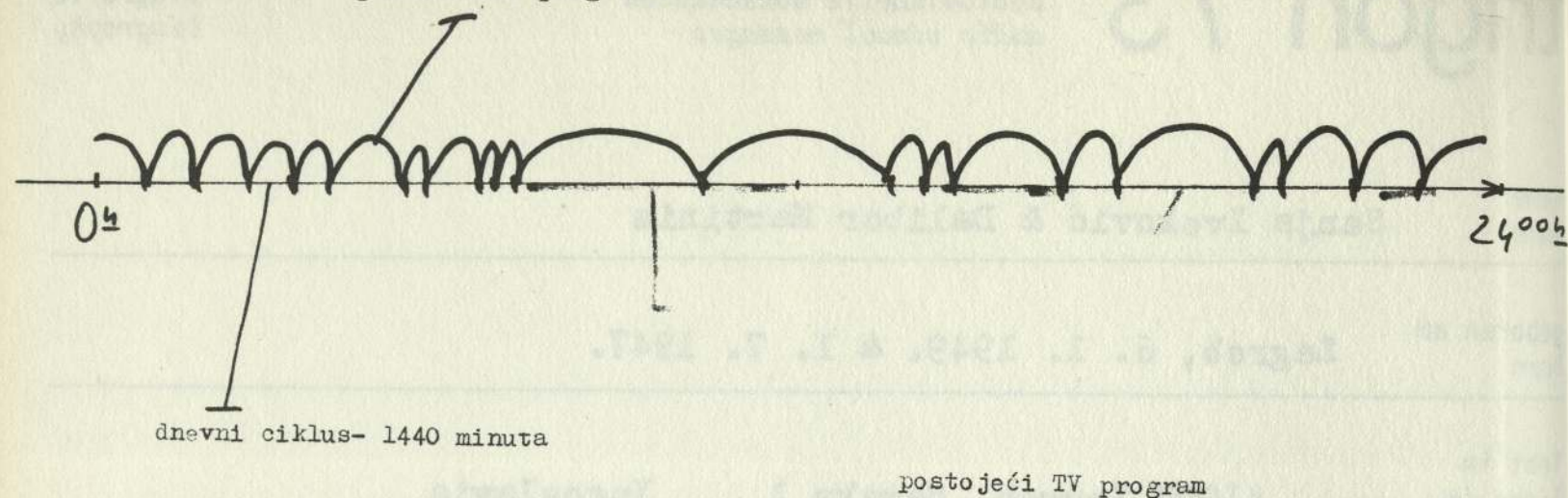
personalausstellungen
one-man exhibitions

Galerija SC, Zagreb 1970 & Galerija SC, Zagreb 1971

austellungsbeteiligungen
group exhibitions

10. IFSK, 1970; Zagrebački salon 1970;
Mogućnosti za 1971. Zagreb; 7. Biennale de Paris, 1971.;
Action Gulliver, Karlovac 1971; Trigon Graz 1971; Biennale of
Poster Warszawa, 1972; 100 YU Posters, Zagreb 1972; 1. aprilski
susreti, Beograd 1972; 1. BIGO, Maribor 1973.; IDCA 1973. USA

permanentni program VT timer-a



Dieses Projekt konfrontiert die zwei extremen Formen des Fernsehens:

TV (television)
VT (videotape)

1. TV. Das öffentliche Fernsehen ist die institutionalisierte Form des Fernsehprogramms, die das Subjektive in der Kommunikation in das Objektive überträgt, d. h. die Auswahl der Informationen übt eine einzelne Person oder Gruppe aus, die sich dann durch die Gestaltung der Botschaft bemüht, sich selbst als TV-(Informations-) Kanal vorzustellen.

2. VT, Video — als eine Möglichkeit, das Objektive in der Botschaft vom Standpunkt einer Persönlichkeit (Subjekt) darzustellen.

TV-TIMER stellt ein System von verschiedenen Interventionen im regulären Fernsehprogramm vor: es ist aus Video-Einheiten zusammengesetzt, die objektive und allgemeine Informationen anbieten. Doch sieht die Verwirklichung dieser Informationen die volle Ausdrucksfreiheit vor.

Video-Einheit = eine Video-Einschaltung von genau einer Minute.

This project is confronting the two extreme forms of television with each other:

TV (television)
VT (video tape)

1. TV. Public television is the institutionalized form of a television programme which carries the subjective aspect of communication into the objective; e.g. one sole person or group acting as a selector of informations endeavours to introduce him-her-themselves as a TV-channel (informative channel).

2. VT, Video — as a possibility of presenting the objective contents of a message from the point of view of one personality (subject).
TV-TIMER presents a system of various interventions within the regular television programme: it is composed of video-units offering objective and general kind of information. However, this specific type of information can only be realized provided there is complete liberty of expression.

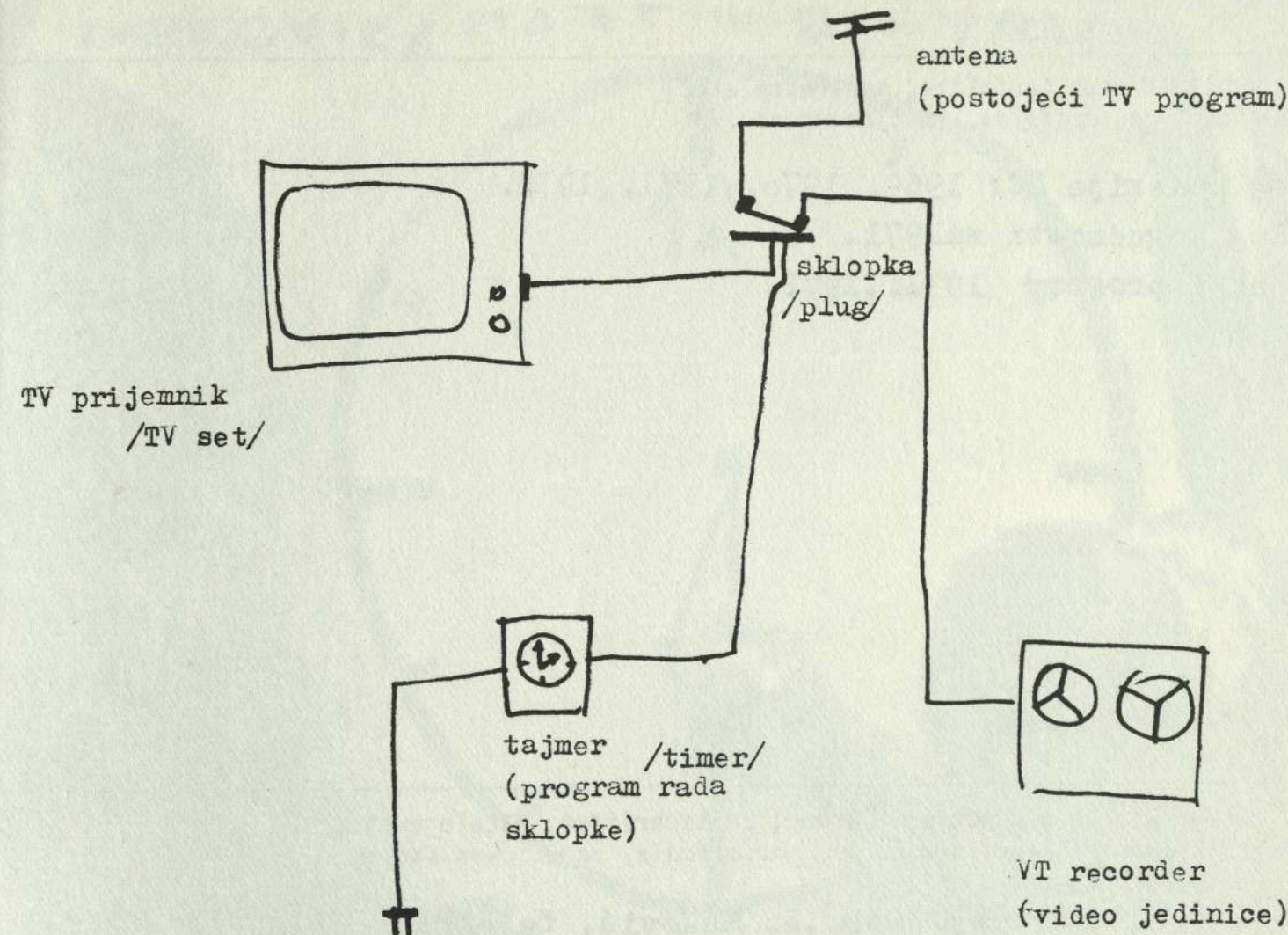
Video-unit = a video-recording of precisely one minute

Das Programm eines Video-bandes besteht aus 20 Video-Einheiten, die über ein Zeit-relais in gewählten Zeitabschnitten eingeschaltet werden. (Z. B. bitte ich um 20.15 Uhr eine vorübergehende Person auf der Straße, mir möglichst genau Auskunft über die Zeit zu geben.) Diese Einschaltung soll das laufende Fernsehprogramm um 20.15 Uhr eine Minute lang unterbrechen. Die Zeitintervalle, in welche die Video-Einheiten eingeschaltet werden, sind unregelmäßig, so daß die Zuschauer die weiteren Einschaltungen nicht voraussehen können.

Der TV-TIMER sollte über ein 24-Stunden-Programm verteilt sein. Der Video-Einheit kann jedes TV-Programm der Umgebung dienen. Auch das Kontrollbild, die Zeitansage etc.

The programme of one video-tape consists of 20 video-units which can be turned on over time-relay at intervals of time as preferred. (Thus, I can ask a person in the street passing by at exactly 8.15 p.m. to tell me the time as accurately as possible.) This intervention is to interrupt the regular television programme for one minute at 8.15 p.m. The time intervals at which such video-units are intervened will be irregular; thus, the audience will be unable to predict further interventions. The TV-TIMER should cover a 24-hour programme. Any local television programme will serve the video-units; such as the control pictures or time-signals, etc.

pojednostavljeni tehnički prikaz



eigene publikationen (aufsätze, manifeste etc.)
own publications (articles, manifestes etc.)

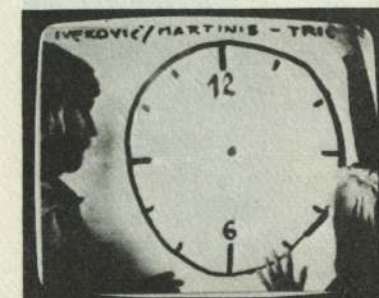
Novine Galerije SC: 1969., 1970., 1971., 1972.

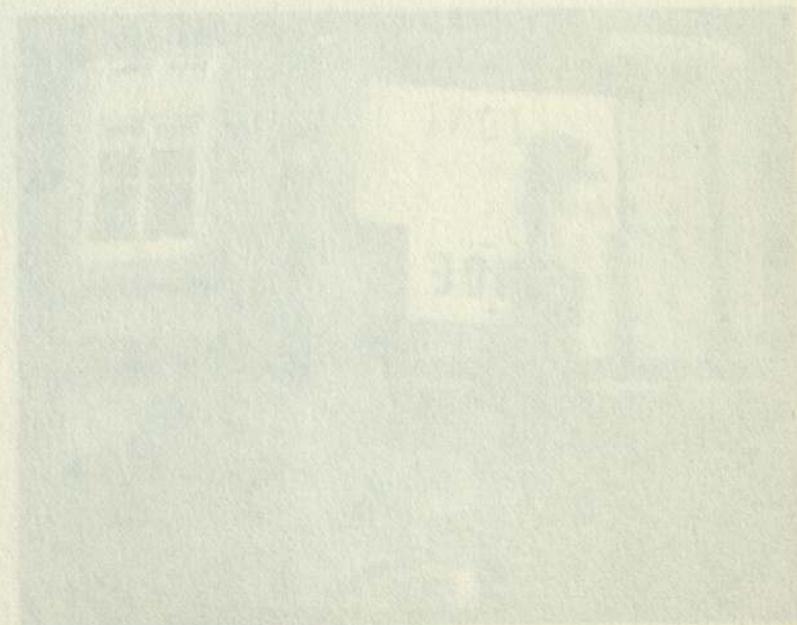
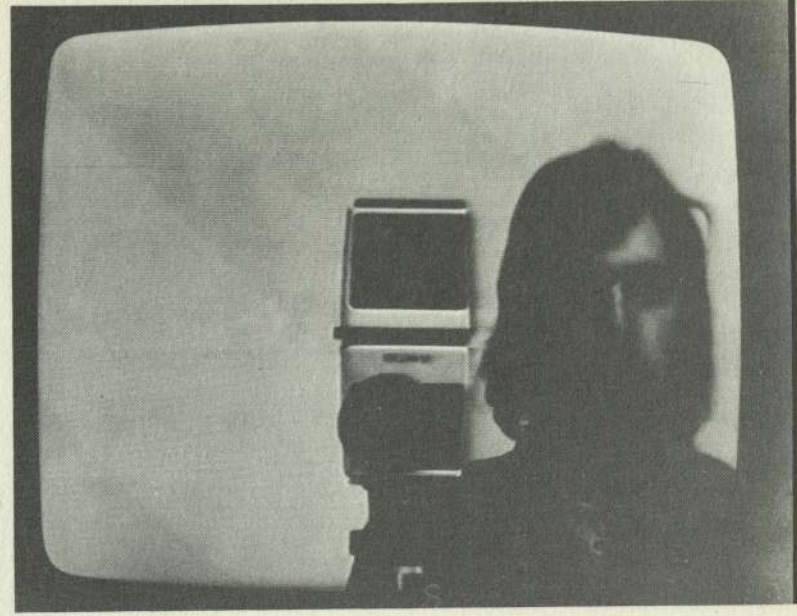
katalog Mogućnosti za 1971.

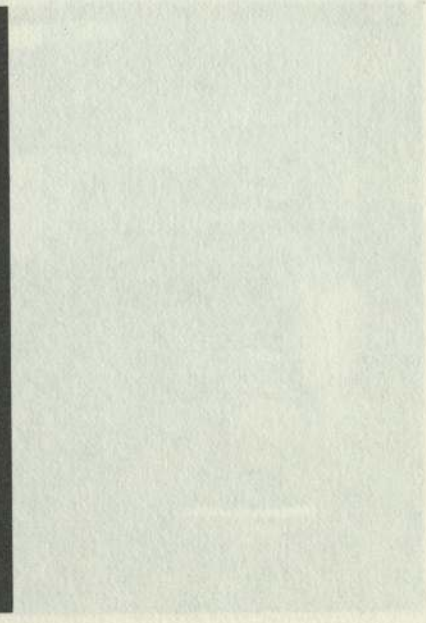
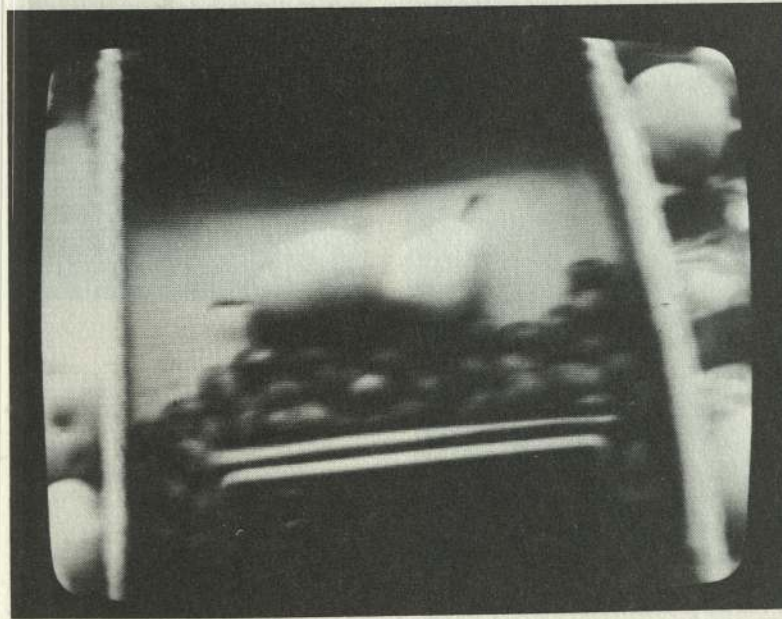
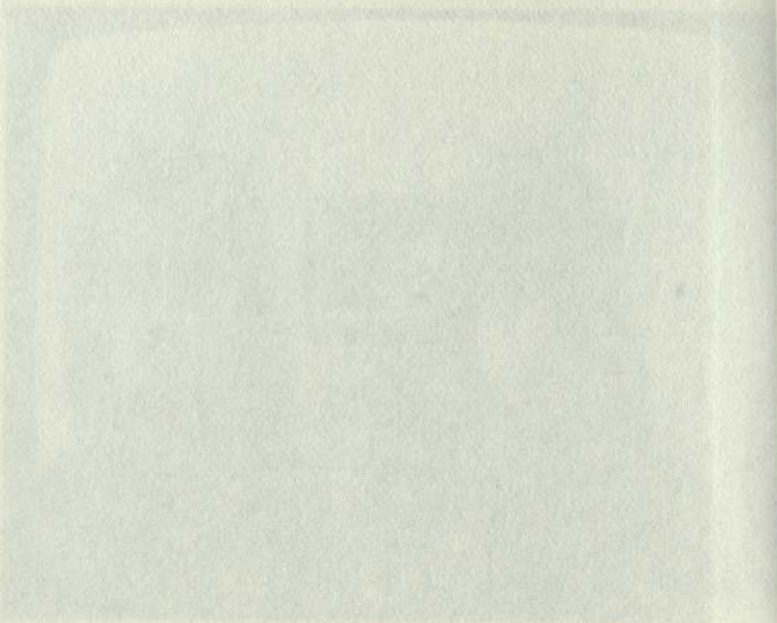
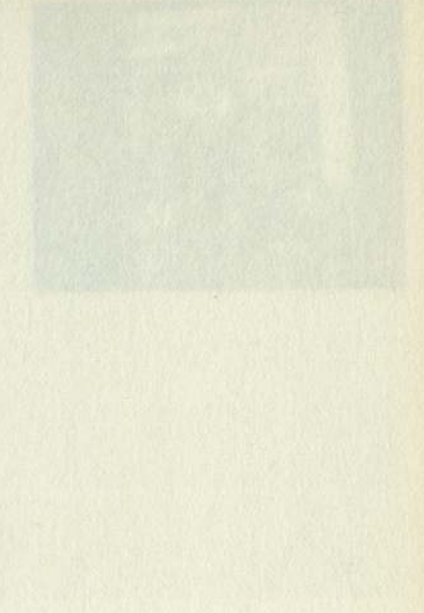
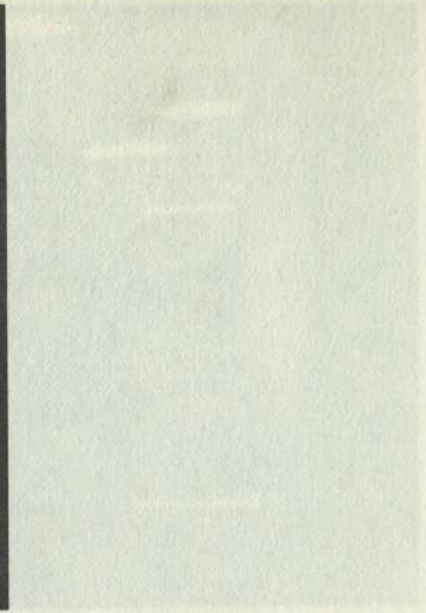
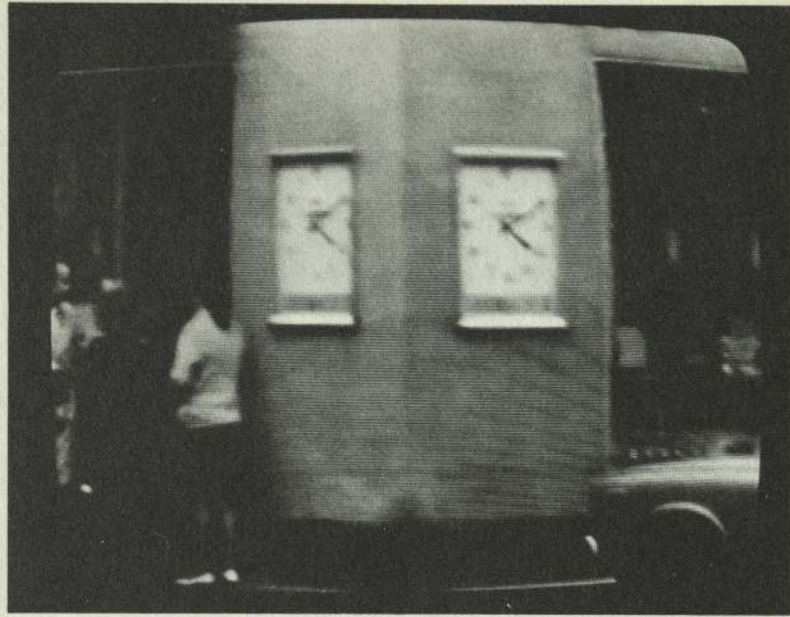
Čovjek i prostor 1971., 1972.

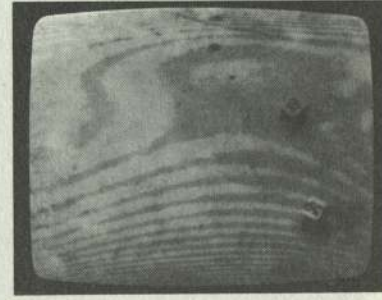
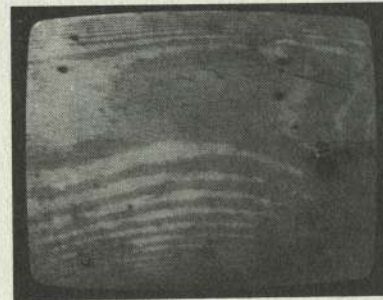
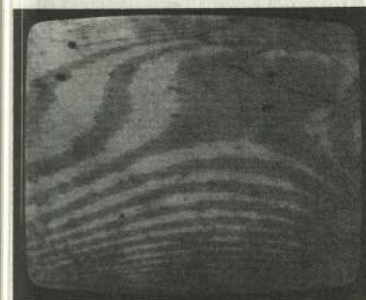
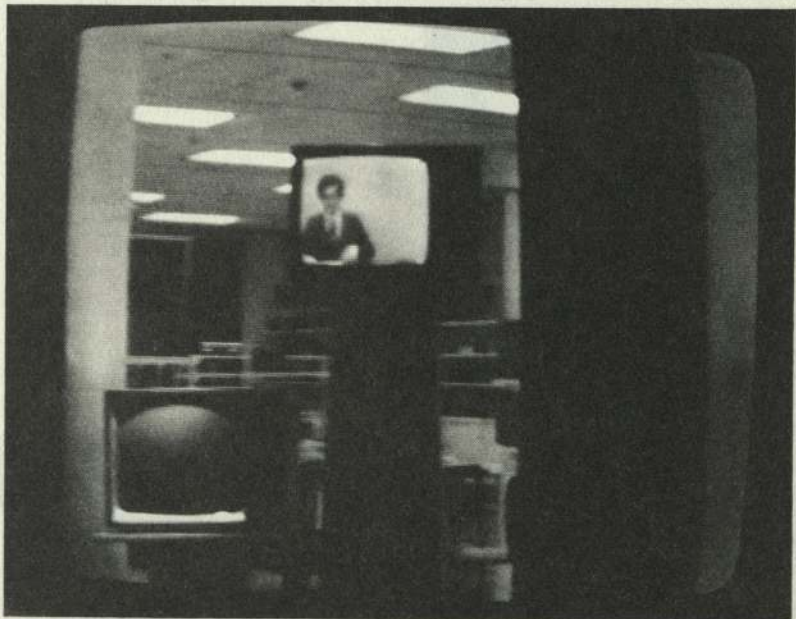
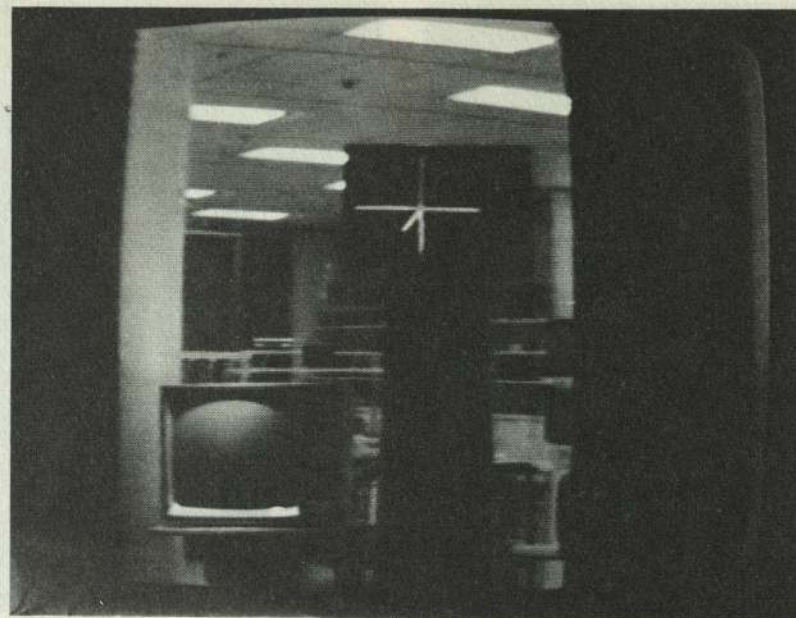
publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

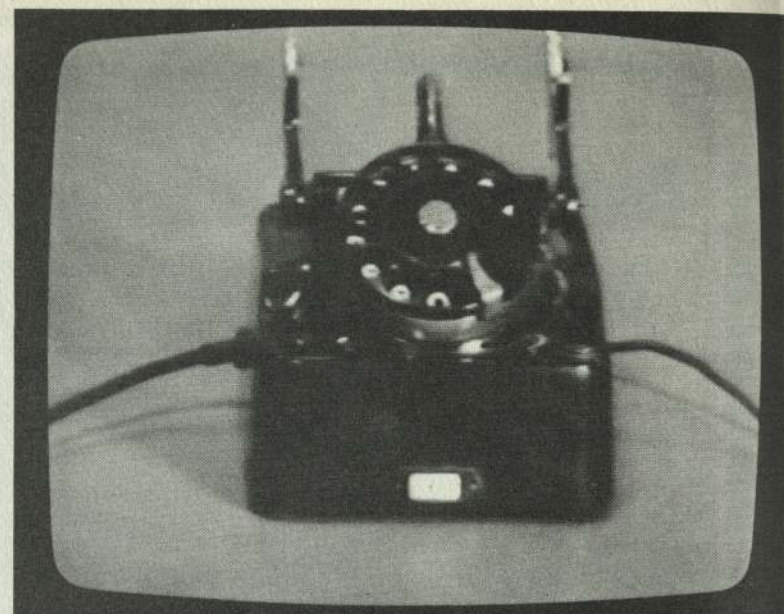
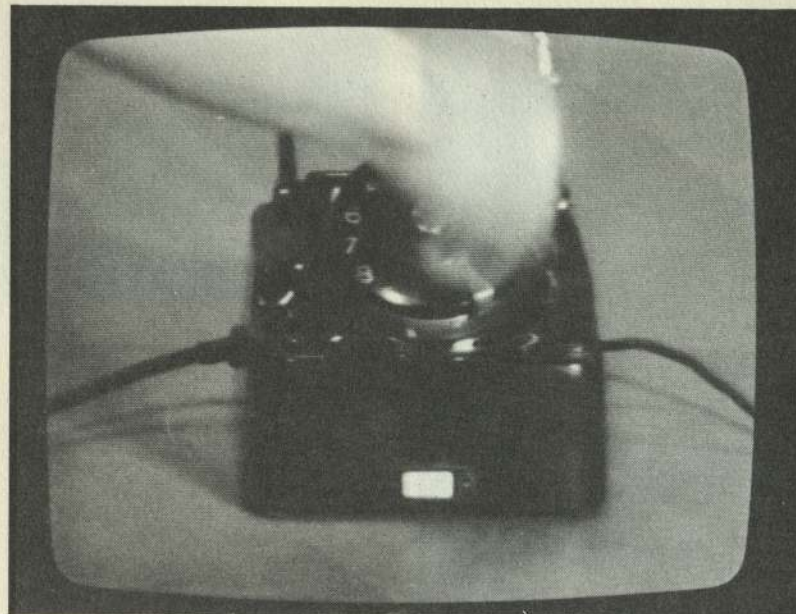
T. Maroević, Telegram 1969., Z. Maković, Telegram 1970.,
Z. Maković, Čovjek i prostor (ČIP) 221, 1971.; D. Matičević, katalog mogućnosti za 1971.; R. J. Moulin, Les lettres française 1399; H. G. Carles, Les lettres française 1403; I. Biard, Vjesnik 1971.; N. Baljković ČIP 228, 1972.; D. Matičević, ČIP 237, 1972.;
Novine Galerije SC, 1969, 1970, 1971, 1972.











trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name
name

RICHARD KRIESCHE

geboren am
born

22.10.1940

lebt in
lives in

GRAZ

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

✓ ✓ ✓

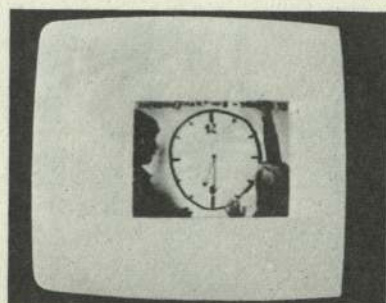
personalausstellungen
one-man exhibitions

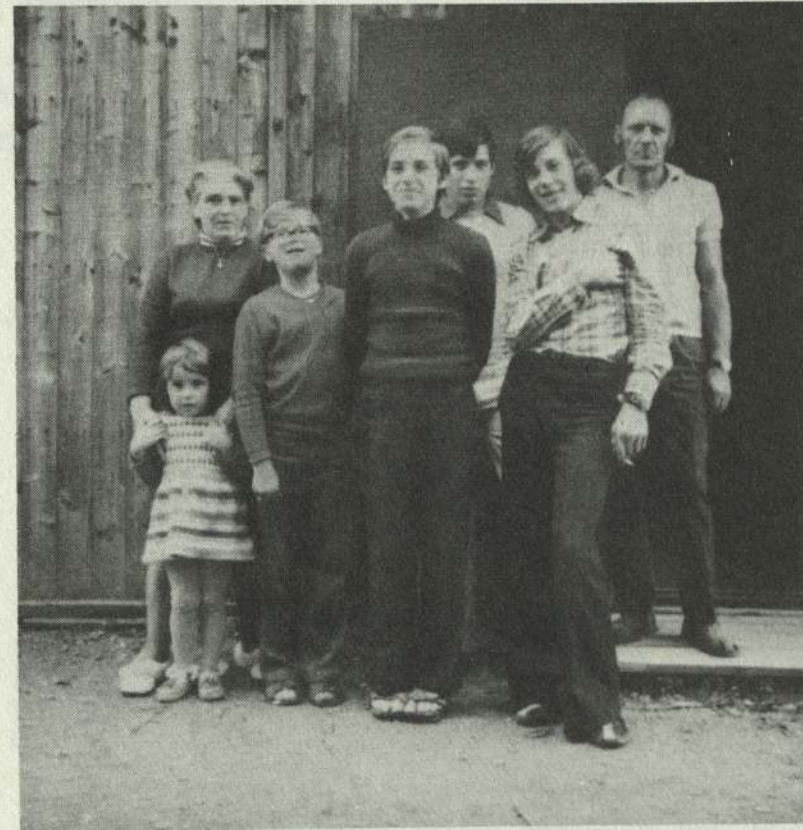
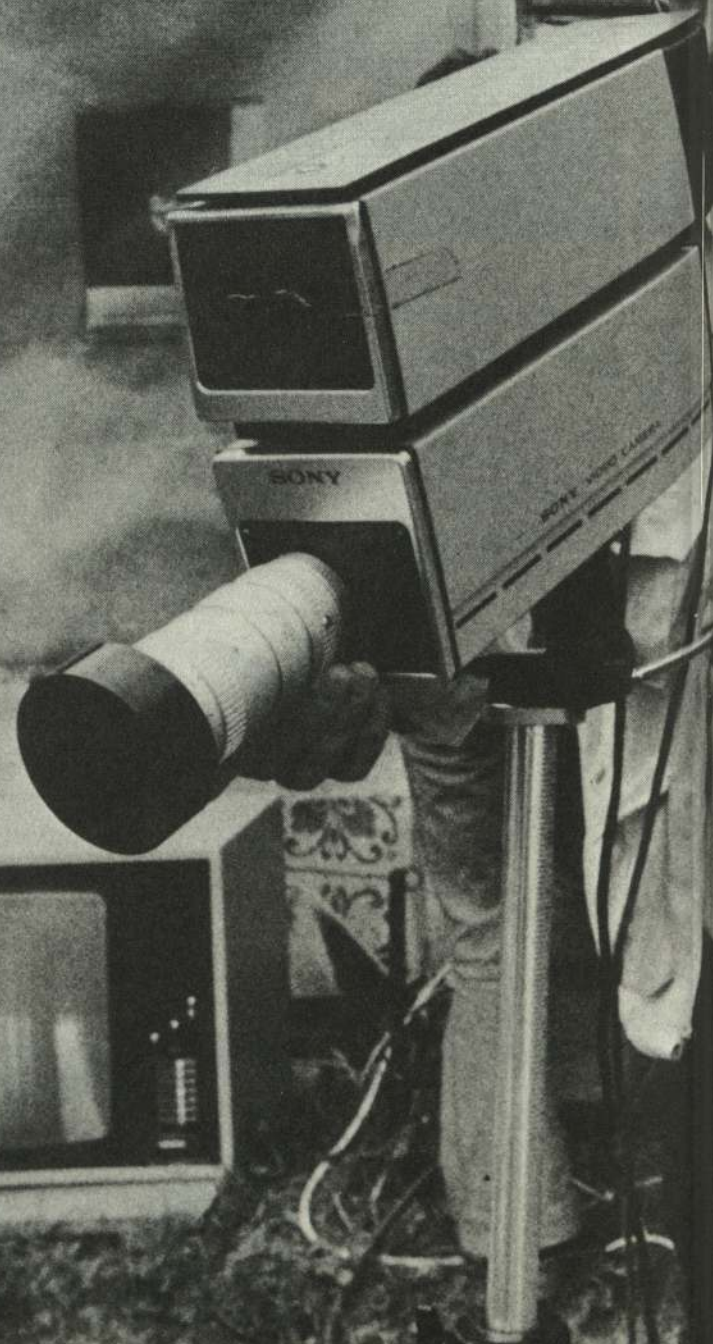
✓

austellungsbeteiligungen
group exhibitions

✓

1963 beendigung des studiums
an der akademie der bilden-
den künste und universität
wien, beginn der lehrstätigkeit
an der htbl graz, ortweinplatz
1967 lehrauftrag an der akademie
für angewandte kunst in der
klasse prof. tasquil
1968 fortsetzung der lehrstätigkeit
an der htbl graz, ortweinplatz
1970 '71 stipendium des british
council an das university
college - slade london
mitherausgeber von pfirsich.
pferscha. mitbegründer des pool.
mitglied des forum stadtpark.





was angestrebt werden muß, ist eine systematische erweiterung der künstlerischen praxis ins feld jeglicher menschlichen aktivität, die überbrückung von kunst und leben. für die dauer der ausstellung wird im künstlerhaus ein videostudio eingerichtet, welches das projekt + kapellenstraße 41 + permanent zum inhalt haben wird.

during the exhibition a video-studio will be installed in the künstlerhaus, it's permanent subject will be the projekt + kapellenstraße 41 + what has to be strived for, is a systematic expansion of the artistic practice into the field of any human activity, the settlement of art and life.



Aktion bei einer Familie in der Grazer Triestersiedlung

1. Vorgang

Ein Innenraum wird so fotografiert, daß jeweils von der gegenüberliegenden Wand ein Foto gemacht wird.

(Zeichnung 1)

Dieses Foto wird auf Originalgröße vergrößert und auf der betreffenden Außenwand der Wohnung angebracht. Damit wird das Innere nach außen gestülpt.

2. Video

Die Montage der Fotos wird mit einem Videorecorder aufgezeichnet und auf einem innerhalb des Wohnraumes befindlichen Monitor live wiedergegeben.

Die Wohnungsinhaber werden von einer zweiten Video-Kamera aufgezeichnet, wie sie im Monitor sehen, was draußen vor sich geht. Diese Aufzeichnung wird wiederum nach draußen übertragen.

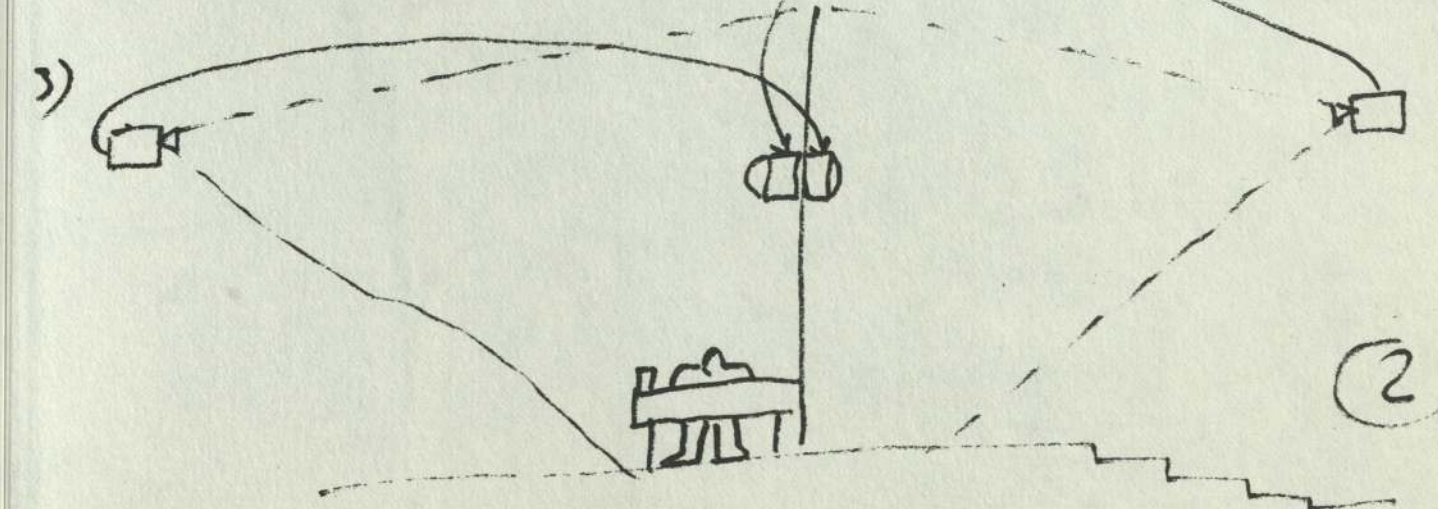
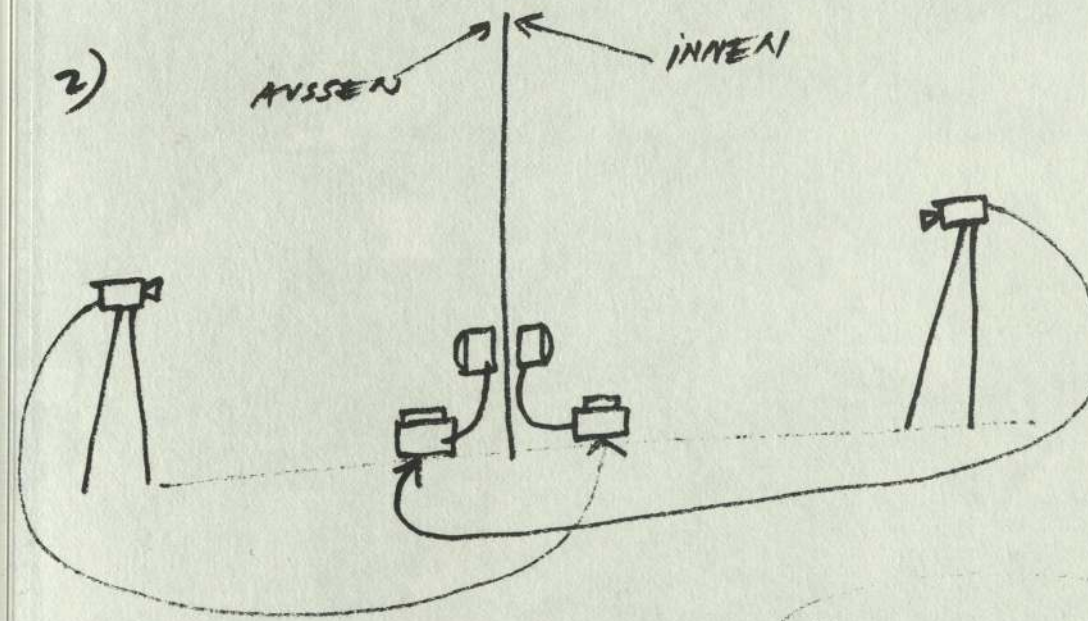
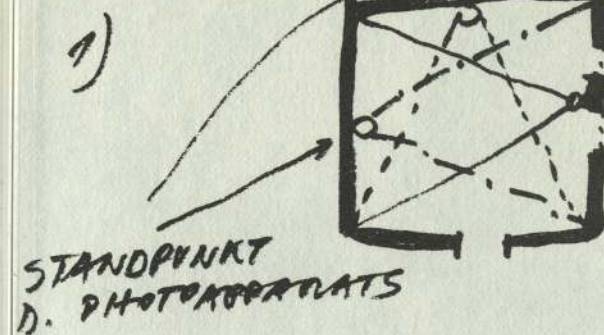
(Zeichnung 2)

3. Präsentation im Künstlerhaus
Aufstellung zweier Monitoren, die über je eine Kassette (ca. 10 Min.) gleichzeitig das Innen und Außen wiedergeben.

4. Demonstration im Künstlerhaus

Die Eingangssituation mit Aufseher, Kassa etc. wird fotografiert und in Originalgröße auf der Eingangsfront des Künstlerhauses befestigt. Kamera innen und außen sind diesmal auf Direktschluß gestellt. Ein Monitor ist innen, einer außen. (Zeichnung 3)

3länderbiennale trigon '73



INTERIOR SITUATION – EXTERIOR SITUATION

Action within a family in Triest-suburban colony, Graz

1. Procedure

The interior of a room is photographed, a picture is taken of each facing wall. (Figure 1)

Each of these photographs is then enlarged to original size and attached to the respective exterior wall of the apartment.

Thus, the inside is turned out.

2. Video

The mounting of these photographs is being recorded by a video-recorder and reproduced live on a monitor within the room.

Another video-camera films the lodgers as they are watching on the monitor what is going on outside. This recording is in turn telecast to the outside.

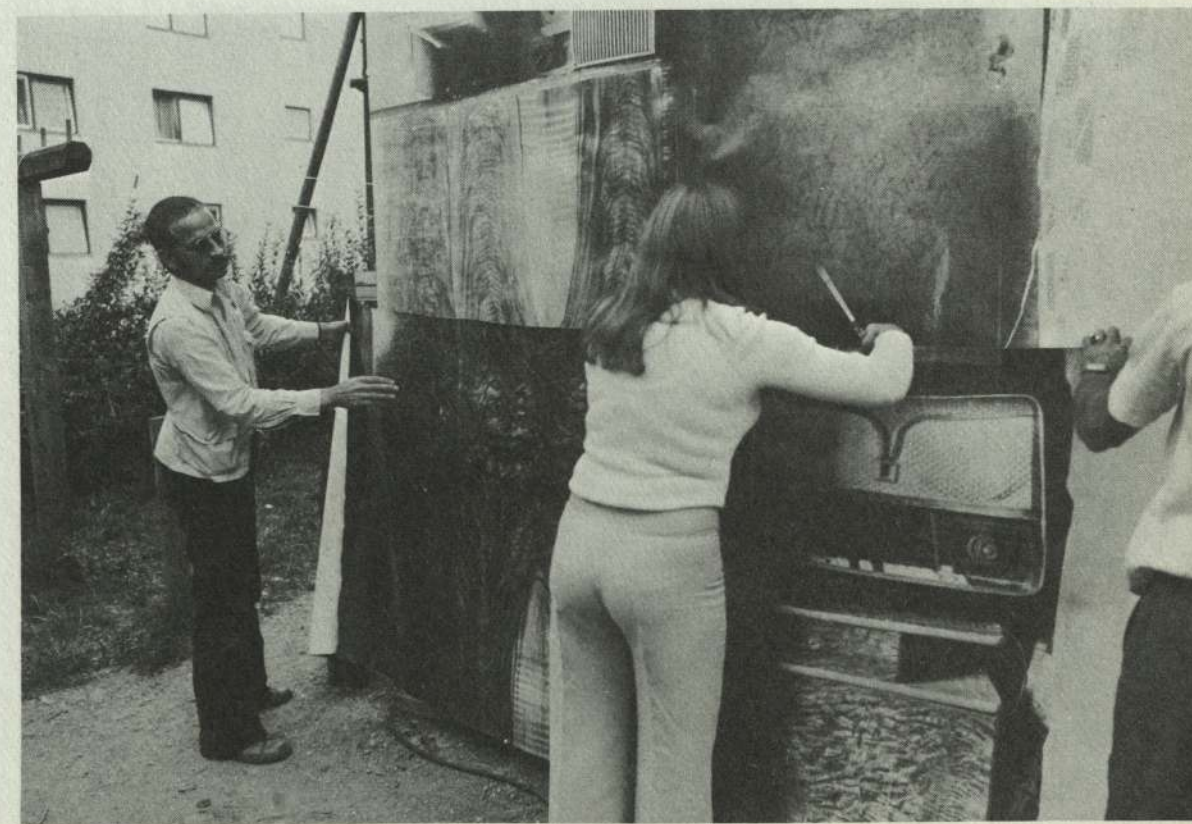
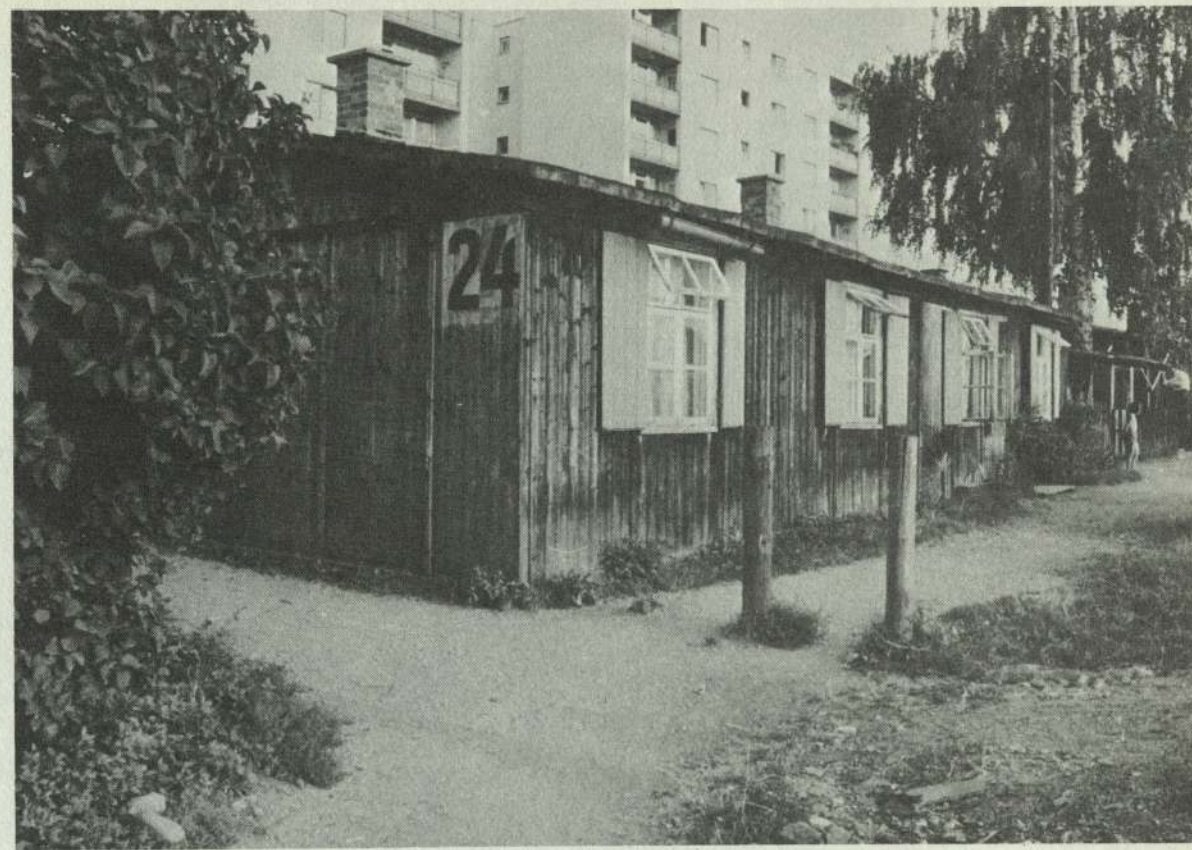
(Figure 2)

3. Presentation in the Artists' House
Setting up of two monitors which reproduce the inside as well as the outside simultaneously by means of one filmholder for each (approx. 10 min.).

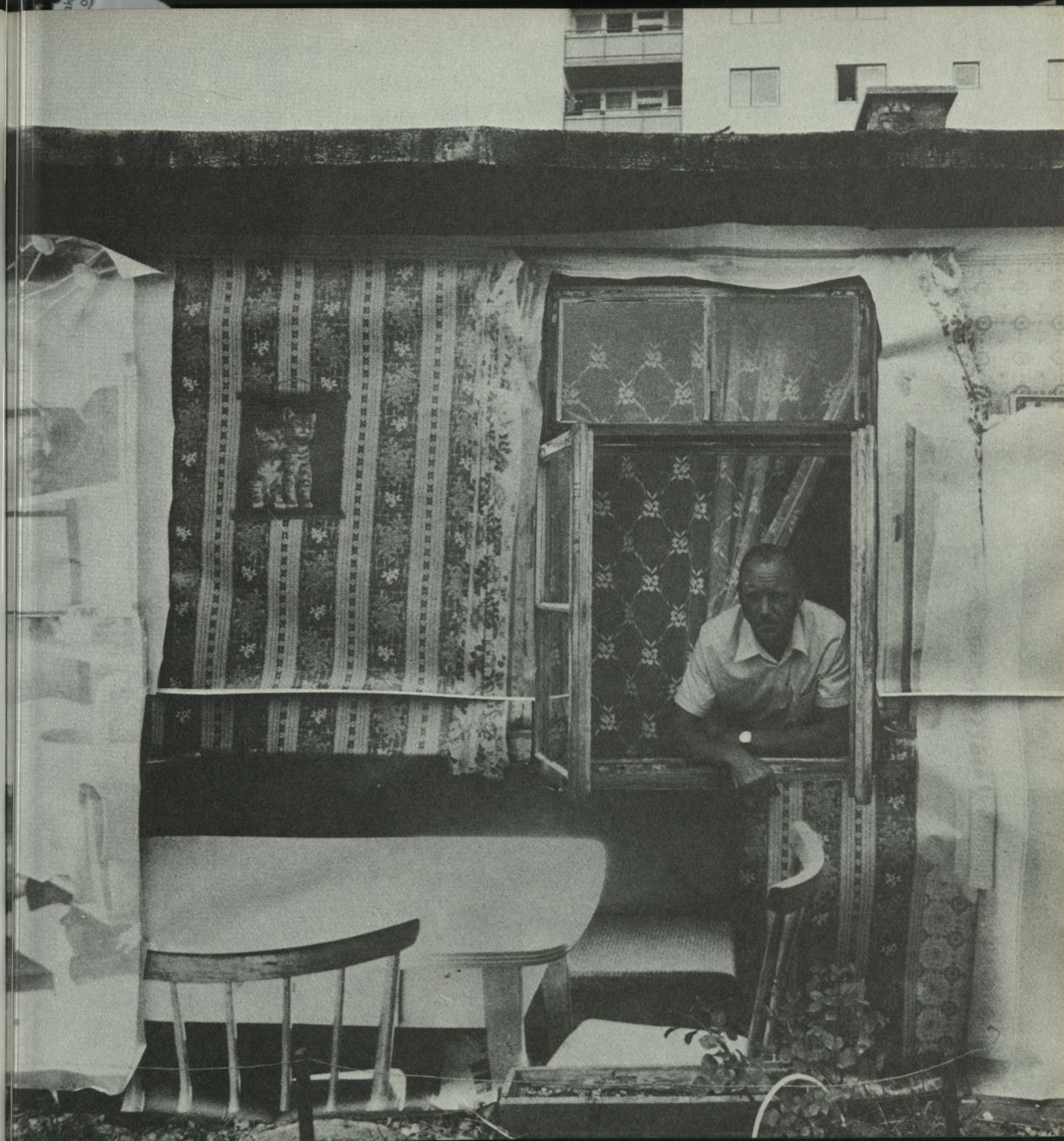
4. Demonstration within the Artists' House

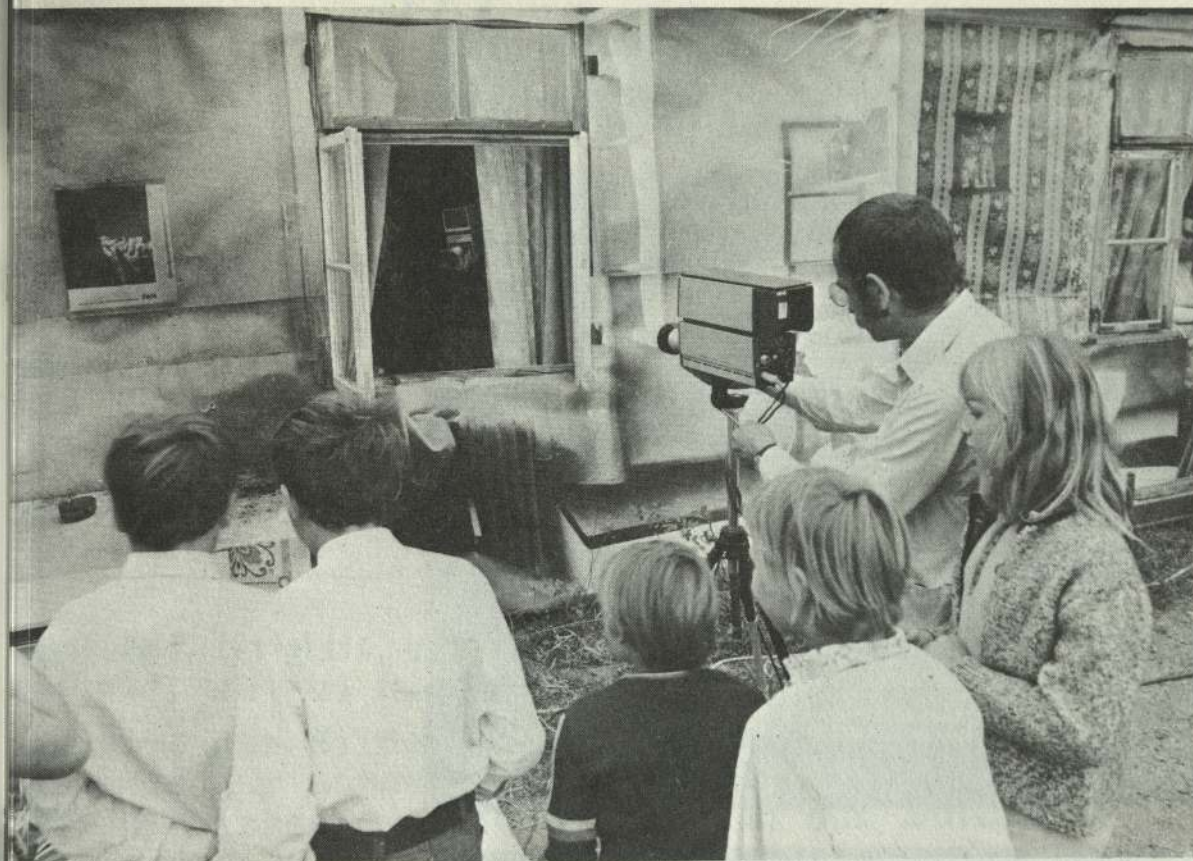
A photograph is taken of the situation as it appears at the entrance, with guardian, cash-box, etc., and is then affixed to the entrance front of the Artists' House in original size. Both cameras inside and outside are on live programme now. One monitor is inside, one outside.

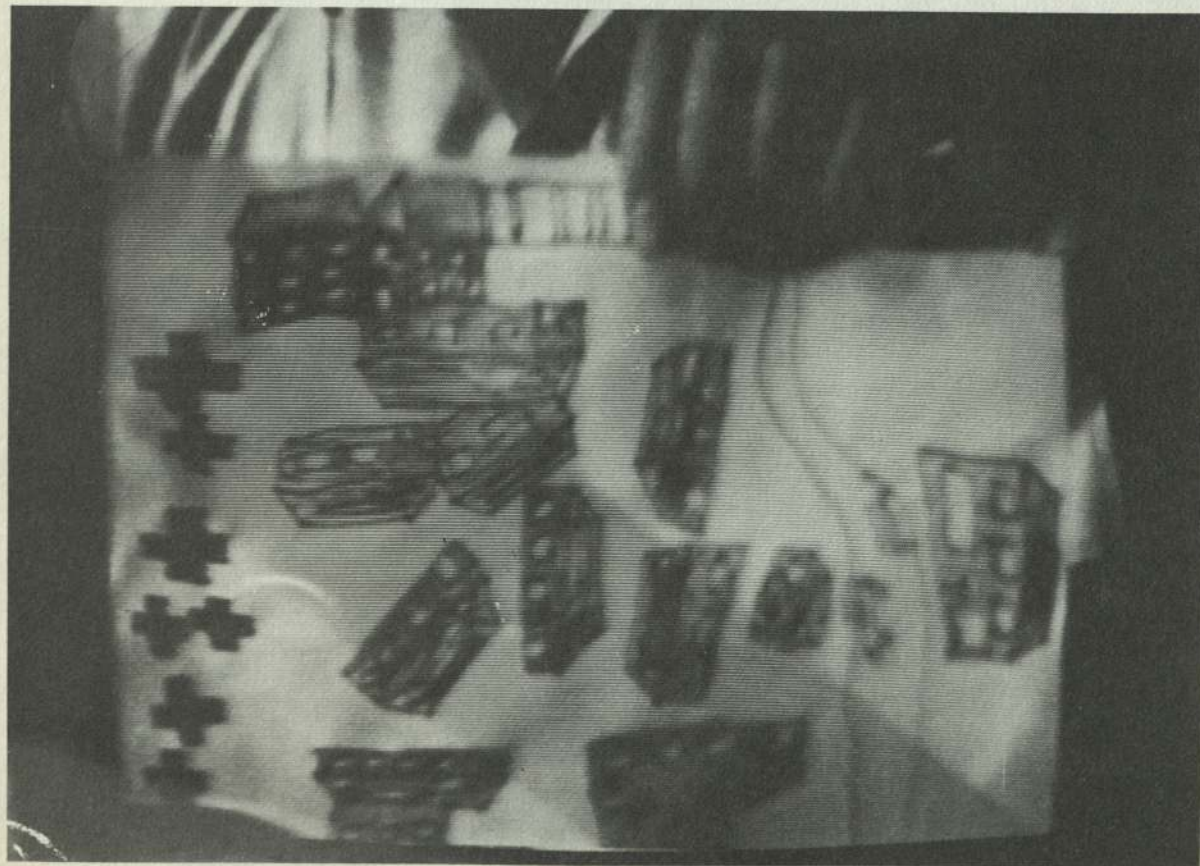
(Figure 3)











trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name

František LESÁK

geboren am

born 2.8.1943

lebt in

lives in Wien

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.

education, activity, scholarships etc.

Akademie der Bildenden Kunst, Prag

Akademie für angewandte Kunst, Wien

1972 Arbeitsaufenthalt in Holland auf Einladung d. Stedelijk Museums
Amsterdam

1973 Theodor Körner Preis

Bildhauer

personalausstellungen

one-man exhibitions

1971 Museum Bochum, Bochum

1971 Galerie de Mangelgang, Groningen, Holland

1972 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

1972 Stedelijk Museum Schiedam, Holland

1973 Galeria del Cavallino, Venedig

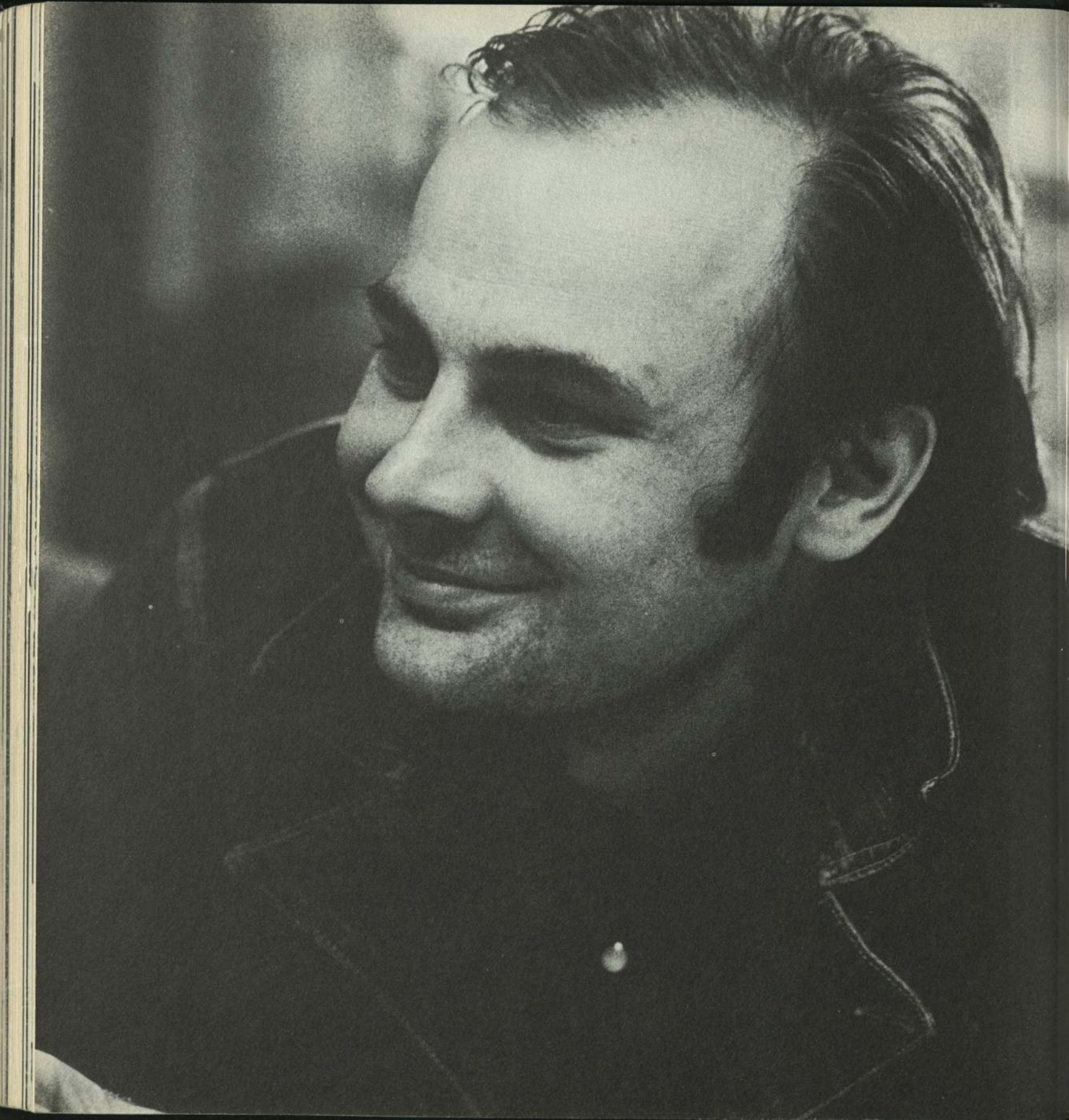
austellungsbeteiligungen

group exhibitions

1970 Österreichische Kunst 70, Schloß Eggenberg, Graz

1972 Realismus heute, Galerie am Schottenring, Wien

1973 Biennale de Paris



trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

bibliografie
bibliography

eigene publikationen (aufsätze, manifeste etc.)
own publications (articles, manifestes etc.)

publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

Peter Spielmann, in: Katalog Museum Bochum, 1971

Wilfried Skreiner, in: Katalog Neue Galerie Graz, 1972

G.F.Schwarzbauer, Das Ding, die Dinge, in: Frankfurter Rundschau
26.1.1971

Heinz Ohff, Gegenstand als Kunstobjekt, in: Magazin Kunst, Nr. 42

in: Das Kunstwerk, Nr. 2, 1971

in: Das Kunstwerk, Nr. 4, 1972

in: Casabella, Nr. 367, 1972

in: Transparent, Nr. 7, 1972

in: Casabella, Nr. 376, 1973

Machtspiele

Spiele mit Insekten. Das Spiel mit der Macht. Versuch einen Organismus zu zerstören, ohne in Wirklichkeit an ihn zu gelangen. Am Ende wird die Vernichtung nur am Abbild der Wirklichkeit vollzogen. Vernichtung des Feindes durch Zerstörung seines Abbildes (Animismus).

Der Ausschnitt der Wirklichkeit ist dem Bildschirmformat angepaßt. 1 : 1 Abbild der Wirklichkeit.

Zeit wird weder gerafft noch zerdehnt. Es ist die reale Zeit.

Die Situation der Rezeption ist maßgeblich.

Die abgespielte Situation lädt zum Mitmachen ein.

Demonstrationsfeld

Die Proportionen des TV-Formates bestimmen das Aktionsfeld. Die Umrahmung der Mattscheibe wird zum Bildrahmen. Strikte Einhaltung der Abgrenzung. Akustische und visuelle Ereignisse in diesem Bild.

Das Format des Bildschirms wird zum Demonstrationsfeld.

Die Ereignisse in diesem Feld überschreiten nicht die Abgrenzung.

Unbeweglicher Standort der Kamera wird betont.

Zwischen Inhalt und Wesen des Mediums unterscheiden.

Beim Mitteilen des Inhalts das Wesen des Mediums berücksichtigen.

Irrtümer

Bild und Ton stehen zwar in einem Zusammenhang, der Ton aber entspricht nie der Realität.

Vorgänge in verkürzter Form demonstrieren.

Möglichkeiten der Synchronisierung von Bild und Ton sind meinen Sinnen angepaßt. Resultat: Aufzeichnungen eines normalen Auges und eines übersensiblen Gehörs.

Power Games

Games with insects. The Game with power. Attempt at destruction of an organism without reaching it in reality. In the end destruction is only being carried out on a copy of reality. Annihilation of the enemy through destruction of its copy (Animism).

The section of reality is fitted to the size of the screen.

1:1 scale of reproduction of reality.

Time is neither being accelerated nor retarded. It is real time.

Determining factor is the situation of perception (-reception? -Transl.)

The re-play of the situation invites one to participate.

Field of Demonstration

The proportions of the TV screen determine the field of action. The frame of the screen becomes a picture-frame. Strict observance of its boundaries. Acoustic and visual events in this picture.

The format of the screen becomes the field of demonstration.

The events in this field do not transgress its boundaries.

The fixed position of the camera is emphasized.

Discriminate between content and nature of the medium.

In communicating the content take account of the nature of the medium.

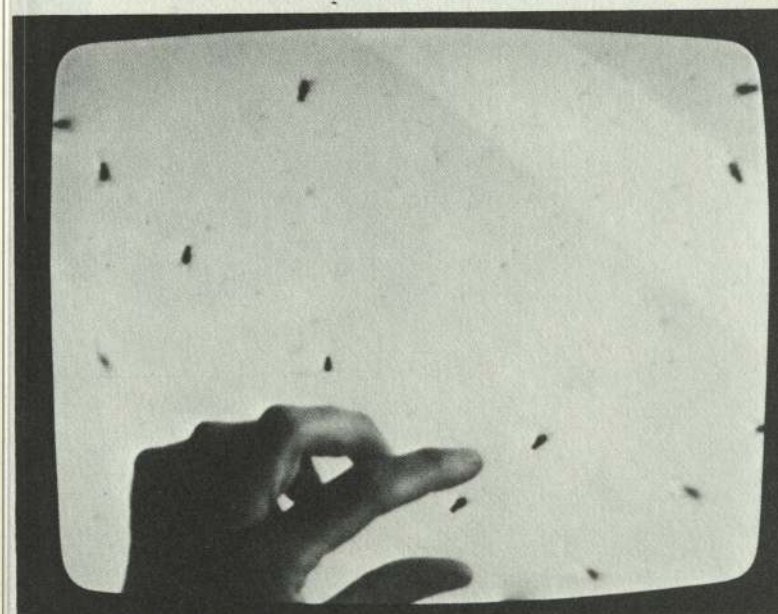
Mistakes

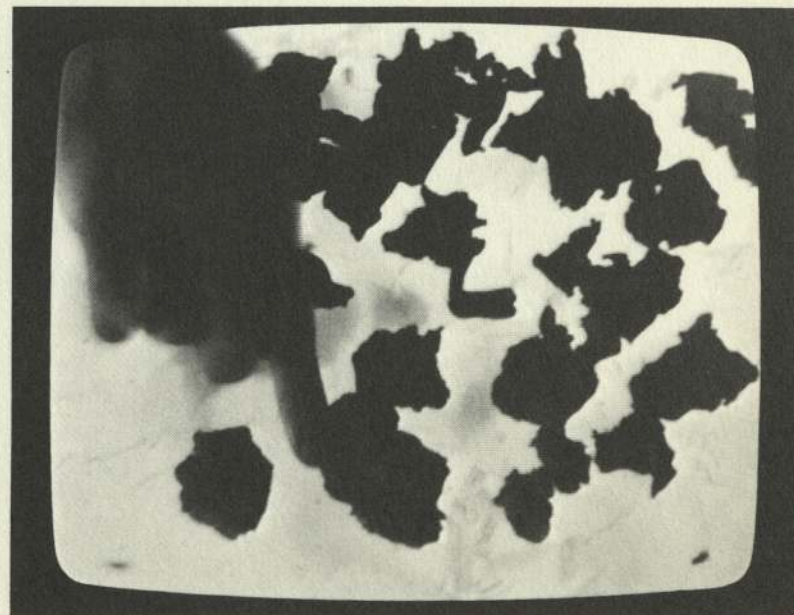
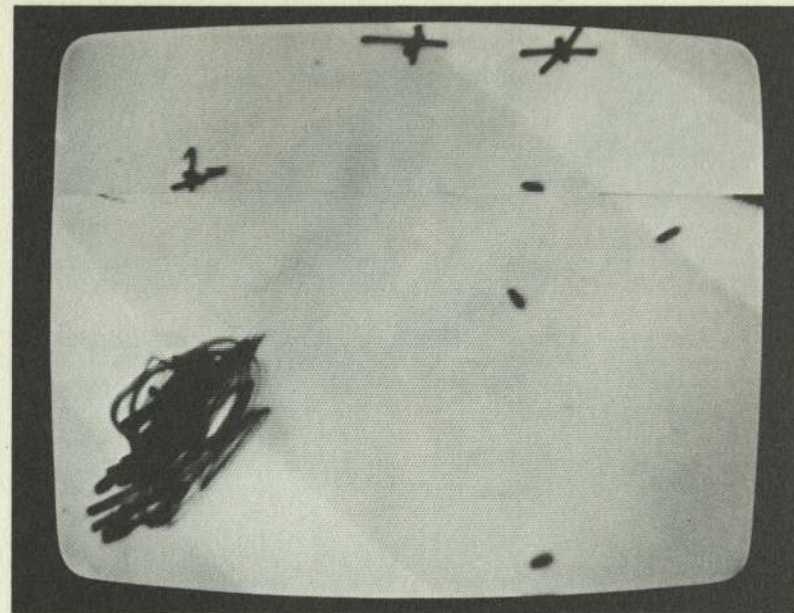
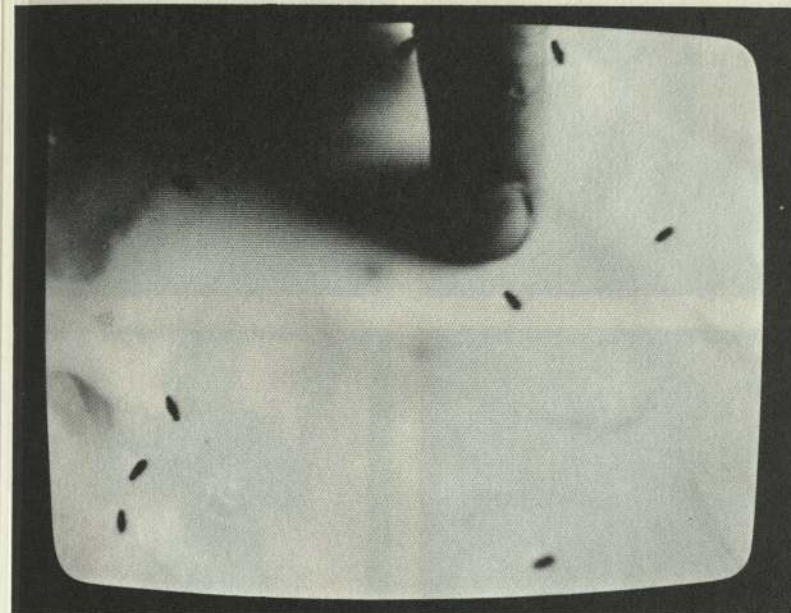
Although picture and sound are connected with each other, the sound is never equivalent to reality.

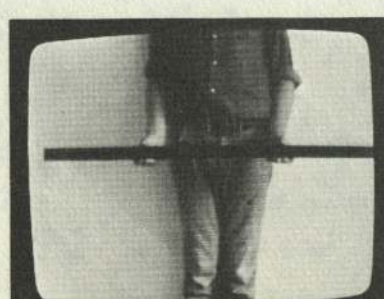
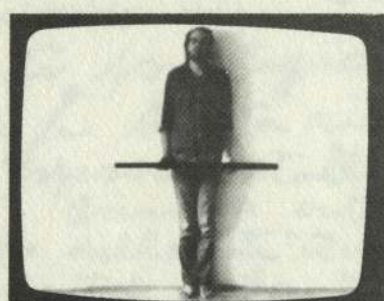
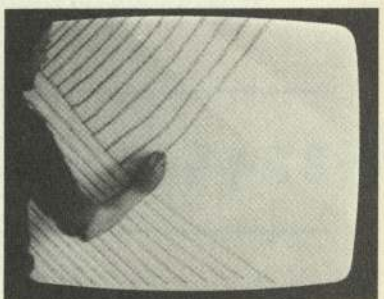
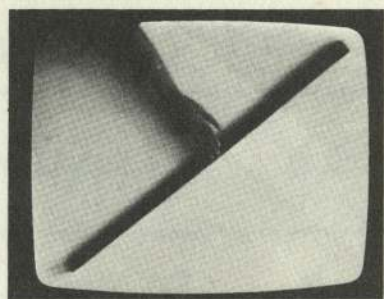
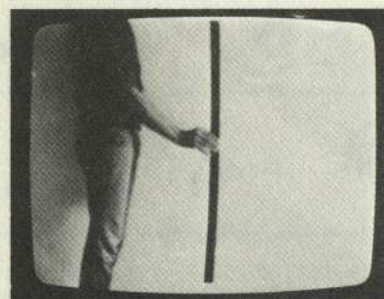
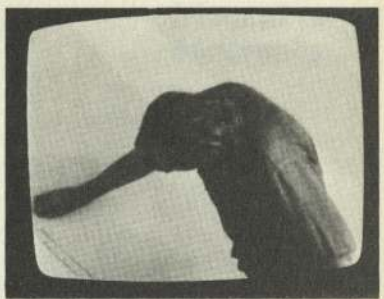
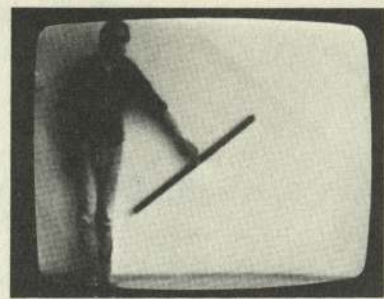
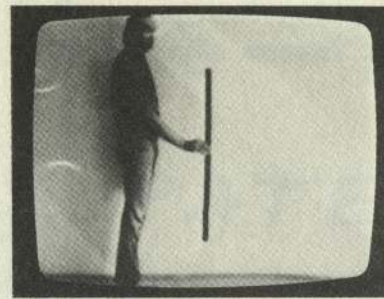
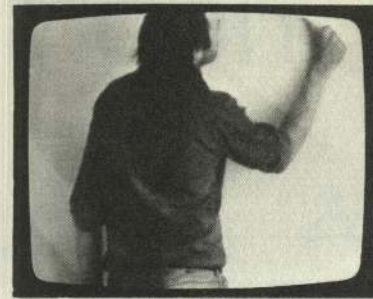
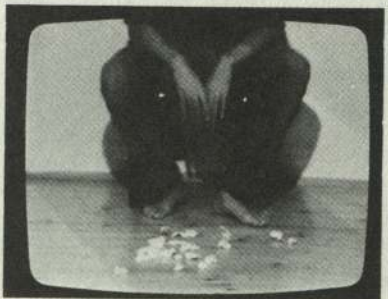
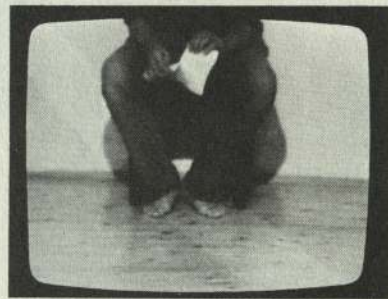
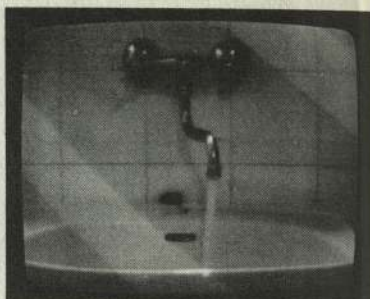
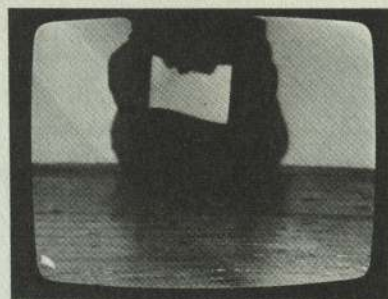
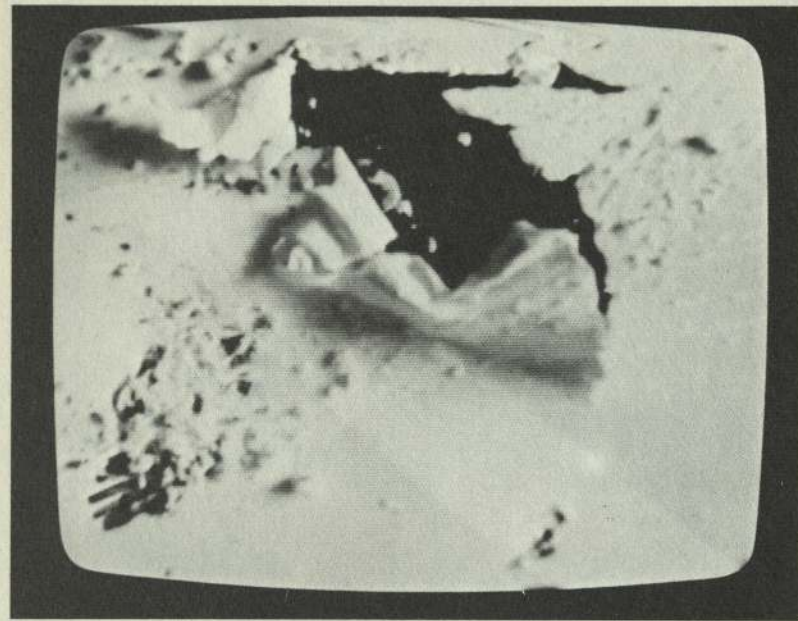
Demonstrate events in foreshortened form.

Possibilities of synchronisation of picture and sound are made to fit my senses.

Result: recordings of a normal eye and a hypersensitive ear.







[Faint, illegible handwritten text in cursive script, likely bleed-through from the reverse side of the page.]

trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name
name

Luca PATELLA

geboren am
born

Roma 30.1.1934

lebt in
lives in

Roma (via Panisperna 66 - tel. 474387)

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

studi classici; laurea in
Chimica; studi psicologici (con Ernst Bernhard);
studi artistici / Artista ricercatore / dirige la sezione di
Cinematografia sperimentale, presso l'Istituto Statale d'Arte di Roma
Premiato alla VII Biennale internazionale di Parigi (film e fotografia) (Roma)
Membro ordinatore della X Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma '73
Premiato alla Sez. Sperimentale della Mostra del Cinema, Venezia '69 -

personalausstellungen
one-man exhibitions

Gall. "Slibert", Roma '61; "Calcografia Nazionale
(film), Roma '67; Gall. "l'Attico" "ambienti animati" e film
Roma '68 e '69; Gall. Nazionale d'Arte Moderna, Roma '70;
"Centro Apollinaire", Milano '71; "Incontri Internazionali
d'Arte", Roma '72 e '73 -; "Filmstudio", Roma '70 -

austellungsbeteiligungen
group exhibitions

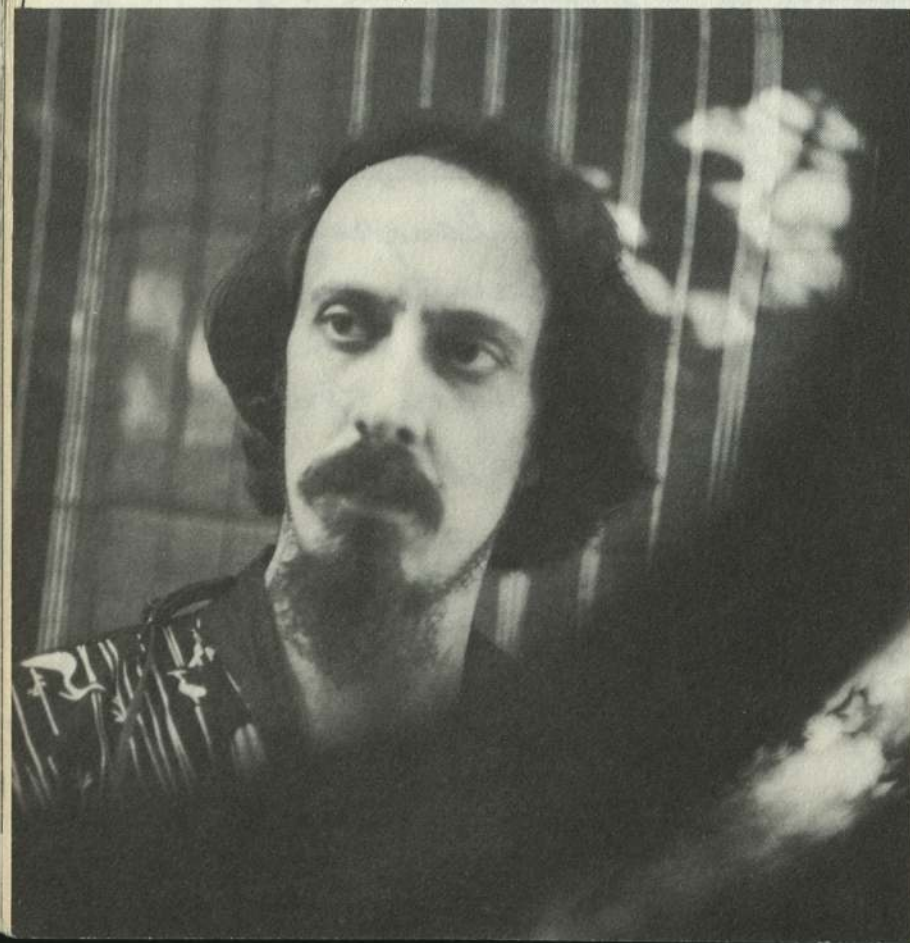
~~XIII~~ Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia
V e VII Biennali di Tokyo e Kyoto, '66 e '68 -
VII Biennale di Ljubljana - '67
V Biennale di Parigi - '67 (premio internazionale per cinema e
fotografia)
VII Biennale di S. Marino - '67
Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, 69 (premiato nella sez. sperimentale)
"Information" - Museum of Modern Art - New York '70 -
"New Italian Art", Liverpool '71

segue) (vedi pagina precedente)

- "Videoregistrazione" - ~~Atene~~ ^{Aci} reale '72;
- XXXVI "Biennale internazionale di Venezia" '72;
- X "Quadriennale nazionale d'Arte di Roma" '73

le opere si trovano presso:

Museum of modern Art, New York
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



(film)
(quadri,
grafica,
filma,
opere private)

trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

bibliografie
bibliography

eigene publikationen (aufsätze, manifeste etc.)
own publications (articles, manifestes etc.)

Io sono qui" / Avventure & Cultura, 1970-'73 (libro; editore:
"Atlante speciale di Luca Patella" 1973 "La Nuova Foglio")

^{editore}
Editore: "Giampaolo Prearo - Milano)

Gazzetta ufficiale di Luca Patella n° 1, 1972 (ed. "Laboratorio di
Luca Patella")

Gazzetta ufficiale di Luca Patella n° 2, 1972 (ed. "Sargentini, L'Attico", Roma)

Gazzetta ufficiale di Luca Patella n° 3, 1973 (ed. "Capitolium", Roma)

7 per es. ecc", su: "Data" n° 4, maggio '72 -

Processo a Rite oso", su: "Capitolium", febbraio-marzo '73 -

Dati dati da Luca Patella", su: "Flash Art", marzo-maggio '73 -

creatività in base di necessità psico sociale, su: "NAC", maggio '72.

catalogo personale Gall. L'Attico - Roma '68 -

publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

G.C. Argan: "Incontri internazionali d'Arte" - Roma '72 -

P. Restany: "L'avant garde au XX siècle" - ed. Balland, Paris '69 -
e: "Domus", genn. '68, '69, luglio '71 -; "Il libro bianco" (ed. Apollinaire '69)

G. Dorfles: "Corriere della Sera", 29.11.70 -

J. Russel: "New Italian Art", su: "Sunday Times", Aug 8, '71 -

F. Menna: "Catalogo X Quadriennale Nazionale", giugno '73 -

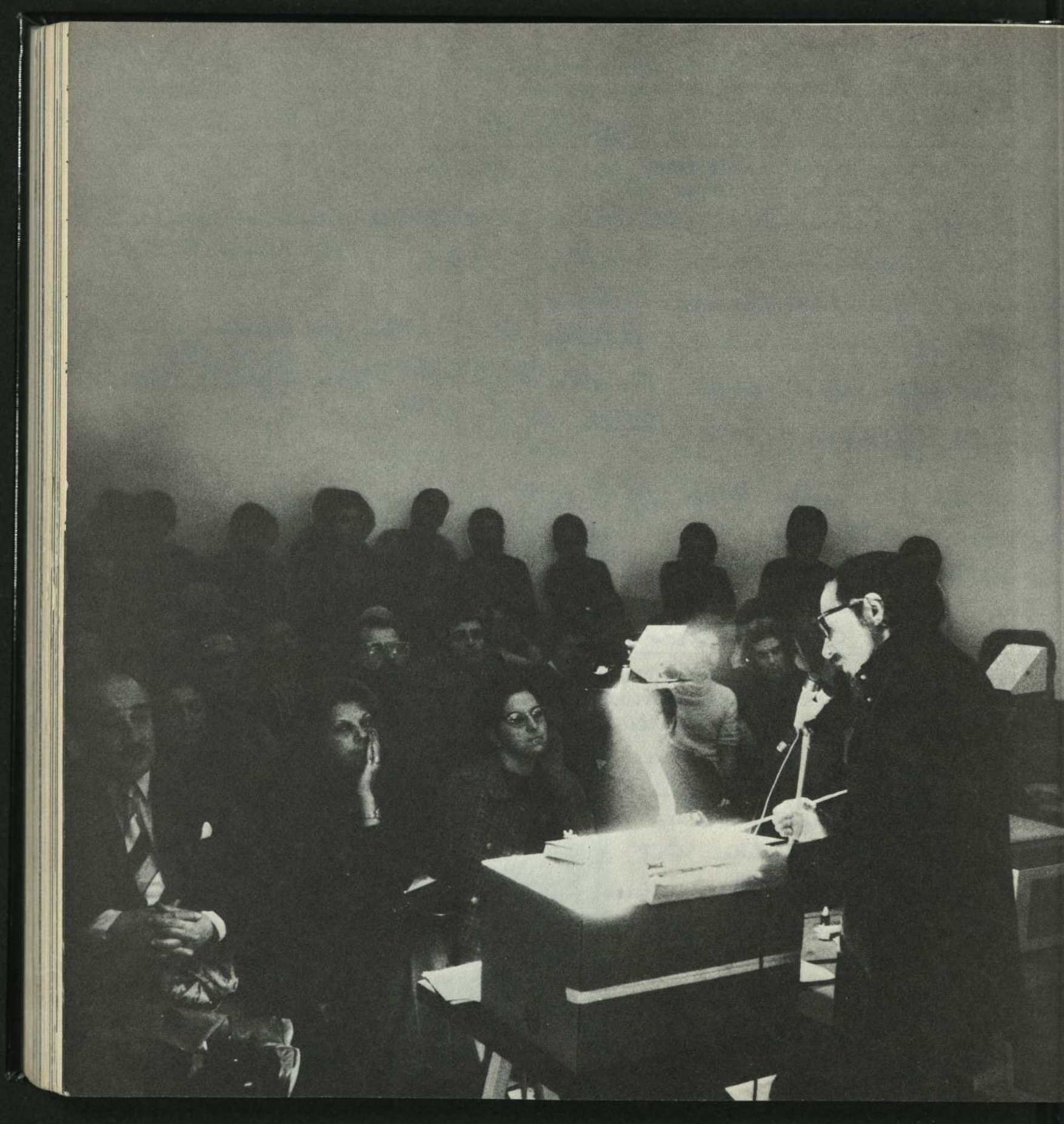
G. Gatti: "Capitolium", feb-marzo '73; "Flash Art", marz-mag-'73

A. Boatto: "Qui arte Contemporanea", giugno '72; "L'Arte Moderna" n° 113, Feb

G. Carandente: catal. "New Italian Art" - Liverpool '71 -

L. Vergine "Art and Artists", '71; RAI 22.9.71 -

- catal. Biennale Internazionale di Venezia 1966 e 1972 -

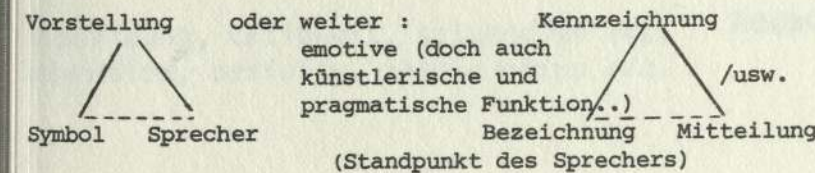


Luca Patella 1973

"Auflösende Grammatik"

Luca Patella erklärt und projiziert,
während die Analyse stetig abläuft

(Magische) Übereinstimmung (in Anbetracht der Verdrängung der Denkkomplexität und in Anbetracht der psychologischen Ahnungslosigkeit) von :
bürgerlich mechanistischem Denken à la 19. Jahrhundert und Urform der Organisation.
Im 23iger Jahr ratifizieren Og & Ri (Ogden und Richards) ein Dreieck, schnüren den Logikern die Stiefel fester, helfen ein wenig Freud & Co sowie dem anderen Alten (Saussure) bei der Öffnung zur Semantik. In dem Dreieck erfolgt der Übergang vom Symbol zum Sprecher (beziehungsweise vom objektiven Faktum zu dessen Benennung) über die Vorstellung :



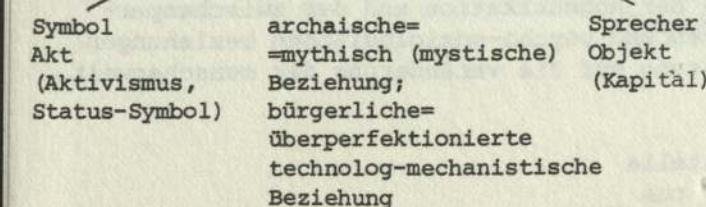
Die Verstärkung der Basis des Dreiecks steht in Zusammenhang mit der Unkultur des Bildes (eine scheinbare Abkürzung; eine von Stammesurinstinkten verfremdete Beziehung), mit dem Vorrang der Objekte (Besitz) und mit denen, die hinter dem Gipfel manipulieren ! -

Die Verdrängung des Anteils Vorstellung, d.h. die Verplattung des Dreiecks von Og & Ri hängt mit dem Urimperativ :

Schrei Situation ! zusammen, oder, genauer, mit der Bildung der Basis des Dreiecks und dem Auftreten eines autoritären Pyramidengipfels. Es ereignet sich folgendes : In der primitiven "Magie" (die offen gestanden, vollberechtigt mit Instrumenten totaler objektivierter Projektion arbeitet) / in der unbewußten "Magie" der mechanistischen Posivisten (die durch kurzsichtige paläowissenschaftliche Rationalisierungen gedeckt ist) / im (kalt-konsumistischen aber heiß-verhurten) technolog-mechanistischem bürgerlichen Wahnsinn :

(aktive unbewußt verdrängte und negativisierte Psychologie)

verdrängt und in sozialer Hinsicht manipuliert
von der traditionellen dogmatischen Überzeugung



"Gedankliche Graphik"

(in: "auflösende Grammatik")

Titel : "Odgen und Richards
in die Praxis geworfen"

Projekt "auflösende grammatik" von Luca Patella

BEI DIESER INTERVENTION UNTERSTÜTZT PATELLA seine
"labortechniker" und Übersetzer (sie leisten nicht
nur technologische, sondern auch eine sprachliche
hilfe, kontrollieren die information und stellen
zwischenpersönliche beziehungen her. es geht um
das "lehr-labor" von luca patella).

luca setzt ins werk :

- 1) von ihm selbst angefertigte aufnahmen
- 2) "didaktische" hinweise : (unter anderem führt
er vor und analysiert fotos und texte, die seine
"bücher" seine "amtsblätter" (?) betreffend, oder
noch genauer, seine "projektiven analysen in aktion",
bei denen interdisziplinäre kulturtätige sowie
das publikum selbst aufgerufen sind, zu agieren
und zu reagieren im kritischen, sprachlichen,
psychologischen, soziologischen, politischen sinn
auf deutliche auslöser, die von luca patella
erarbeitet sind und von ihm selbst stimmlich oder
mittels verstandesmäßig erleuternder bilder und
grafiken angewendet werden).
- 3) persönliche "aktionen" von luca (die durch eine
feststehende kamera aufgenommen werden) darunter :
dialog und analytische wortauflösungen).

handelt es sich um ein linguistisches problem ?
ja, aber nicht abstrakt gesehen : vielmehr in eine
parabel geworfen, die sich in der psycho-soziolo-
gischen, erkenntnismäßigen und aktiven praxis kon-
kretisiert.

auflösende grammatik

eine grammatik, die auflöst von phonem zu phonem,
von ..bedeutung zu bedeutung (in einer zeitlichen..
"diasynchronvision") und sich daher verändert.

lösende grammatik

eine grammatik, die der einheit zustrebt und
folglich schwerfällig-traditionelle begriffe und
inhalte einer lösung zuführt.

die sprache i s t und spricht. sie spricht
für den menschen; sie ist die dialektische struktur
der menschlichen schöpferkraft. hier ist sie
analyse der kommunikation und der zwischenper-
sönlichen und psycho-soziologischen beziehungen
in richtung auf die veränderung der menschenwelt.

luca patella
6 '73, rom

trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name Jlija Soskic
name

geboren am in Montenegro (Jiugoslavia)
born

lebt in a Bologna (Italia)
lives in

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc. Accademia di Belle Arti di Belgrado
education, activity, scholarships etc.

personalausstellungen
one-man exhibitions

1968 : Belgrado , Nackeniz (Ungheria)
1969 : Belgrado
1970 : Bologna
1971 : Firenze
1972 : Ferrara, Bologna
1973 : Novi Sad, Ljubiana, Belgrado

austellungsbeteiligungen
group exhibitions

1970 : Rimini, Incontri Internazionali.
1972 : Spoleto, Festival dei Due Mondi
1973 : Zagabria, Rasponi 73
Zagabria, Tendenze '5

eigene publikationen (aufsätze, manifeste etc.)
own publications (articles, manifestes etc.)

publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

Pubblicazioni: NIN di Belgrado
MARGUTTA di Roma
NAC di Milano
BOLAFFI ARTE
e vari quotidiani

Monografia di disegni edita dalla Nuova Foglio _ Macerata (Italia)

name GORAN TRBULJAK
name

geboren am 21.4.1948. in Varaždin
born

lebt in Zagreb
lives in

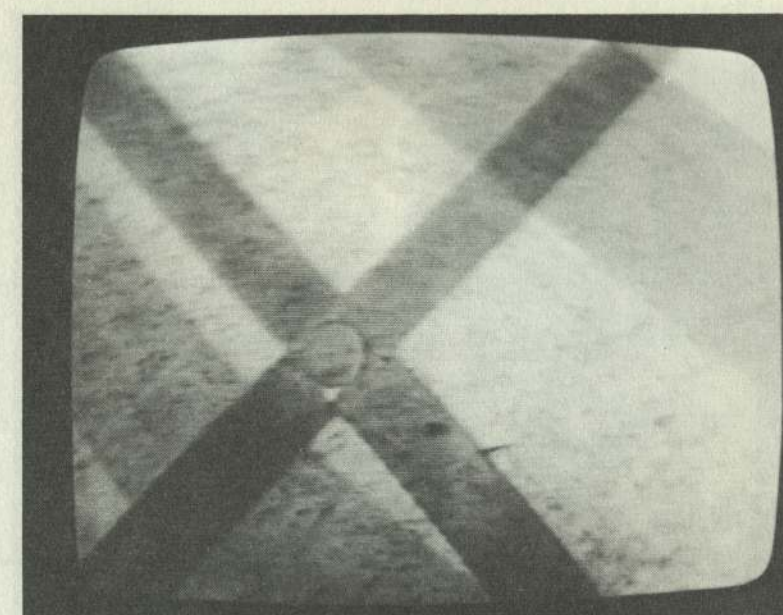
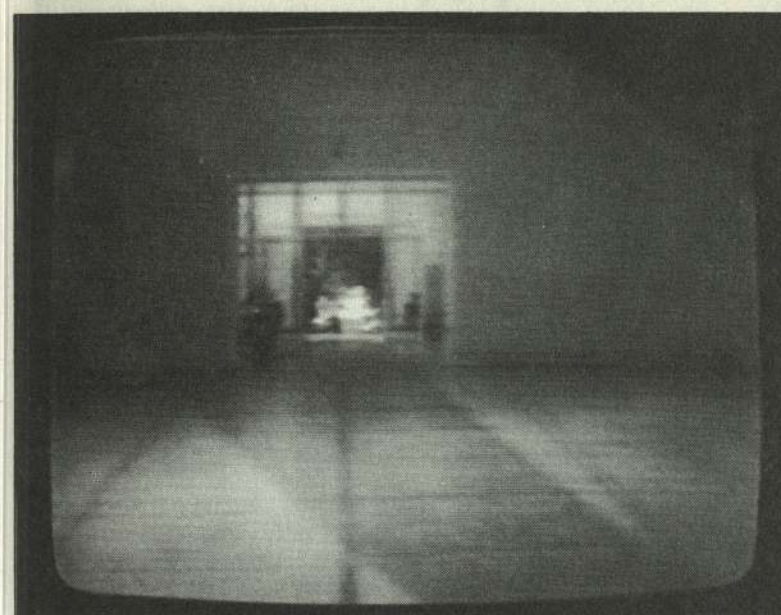
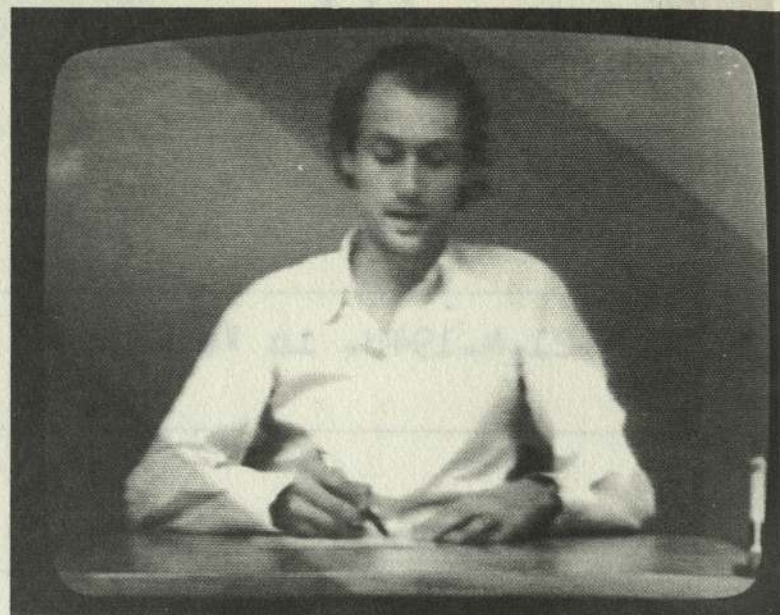
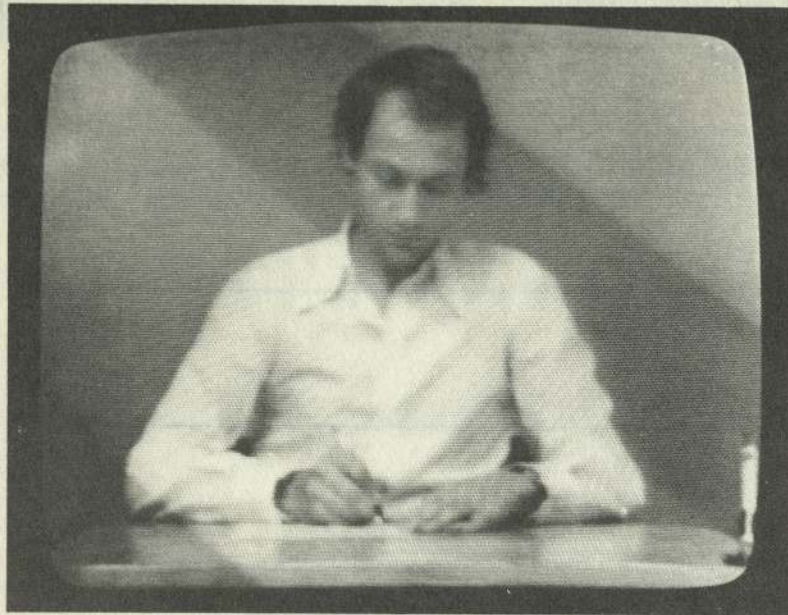
ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

Graduated 1968 from School of Applied Arts, Photography
Department in Zagreb. Graduated 1972 from Academy of
Fine Arts in Zagreb.

personalausstellungen
one-man exhibitions

1970 kseroks kopije, ilica 85, Trg žrtava fašizma,
Maksimirska b.b., Borongajska 215, Zagreb. 1971 veža Frankopanska 2a,
Zagreb, Likovni salon Tribine mladih, Novi Sad, Galerija studentskog
centra, Zagreb, 1972 Galerie des locataires, Paris, Galerija studentskog
kulturnog centra, Beograd, 1973 Likovni salon Tribine mladih, Novi Sad,
Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

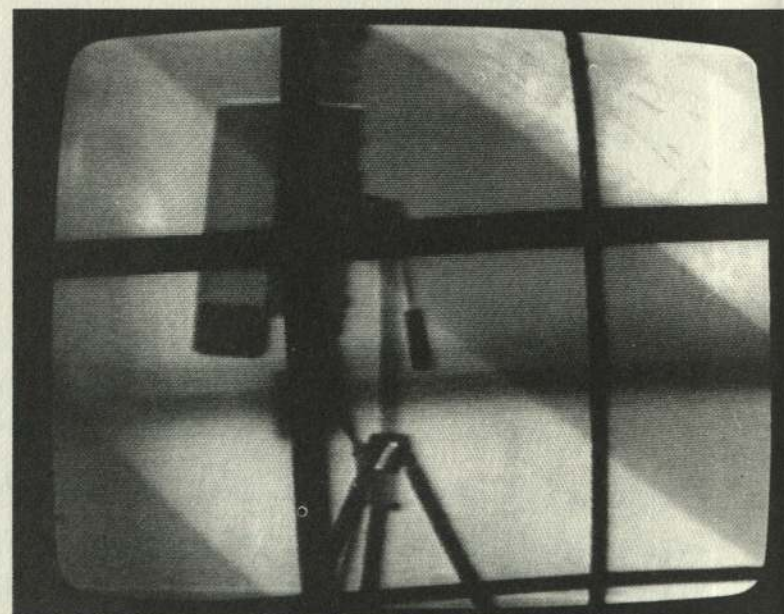
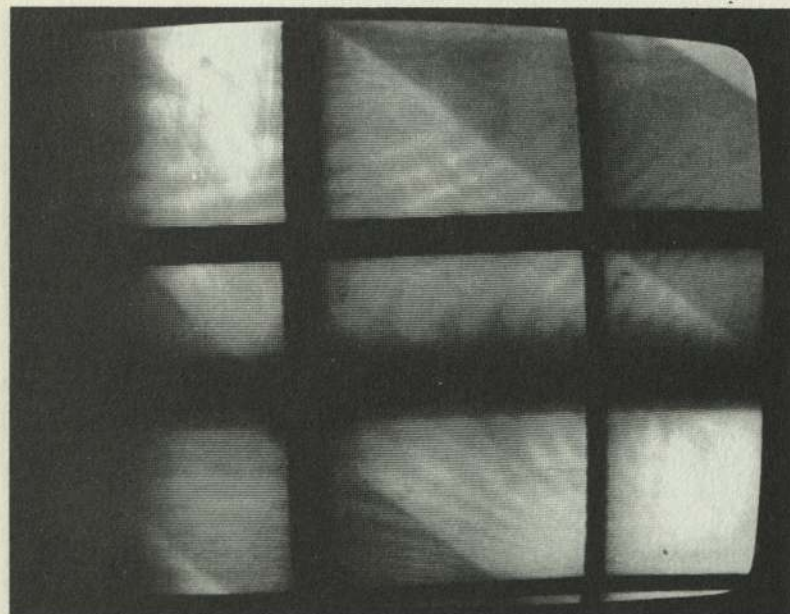
ausstellungsbeteiligungen 1969 Okrugli salon Galerije studentskog centra, Zagreb,
exhibitions 1970 Beograd ulične akcije, Galerija Atelje 212, Revija
sa vodom, veža Frankopanska 2a, Zagreb, At the moment, veža Frankopanska
2a, Zagreb, In another moment, Galerija studentskog kulturnog centra,
Beograd, 7 bijenale mladih, Paris, 1972 7 internationale malerwochen
Graz, French Window, Paris, 1973 information sur travail des jeunes
artistes yougoslaves, Galerie des locataires, Paris, Galerie 7,
Tendencije 5, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.



publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

Novine galerije SC br.12,Zagreb 1969,Polja 142,Novi Sad juli 1970,
 Index,Novi Sad novembar 1970,Novine galerije SC,br.24,Zagreb 1970,
 Problemi br.97,Ljubljana 1971,Mogućnosti za '71,katalog GSU Zagreb,
 1971,In another moment,katalog,Beograd 1971,Aktuelle Kunst in Oste-
 europa,Du mont Aktuell,Köln 1971,Studio international,London
 february 1972,'7.internationale malrewochen,katalog,Graz 1972,
 Flesh art,Milano novembar 1972,Goran Trbuljak,katalog GSU,Zagreb 1973
 Tendencije 5,katalog GSU,Zagreb 1973,Galere des locaters,katalog,Paris
 1973,





trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name
name Franco Vaccari

geboren am
born Modena, 1936

lebt in
lives in Modena

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

laureato in Fisica,

personalausstellungen
one-man exhibitions

1967 *poesie visive*, galleria « l'elefante », venezia.

1968 *l'ambiente buio*, centro di documentazione visiva, piacenza.

1969 *ambiente geiger*, galleria techné, firenze.

1970 *l'occhio aperto*, galleria il diaframma, milano; *immagini captate*, galleria blu, milano; *immagini televisive*, galleria paolo barozzi, venezia.

1971 *rito*, galleria 2000, bologna.

1972 **Esposizione in tempo reale**, in una sala personale alla Biennale di Venezia nella sezione "Opera o Comportamento"

austellungsbeteiligungen
group exhibitions
mostre collettive

1966 *esposizione internazionale di poesia sperimentale*, casa del mantegna, mantova; *poesia visiva*, libreria feltrinelli, milano; *la lettura del linguaggio visivo*, castello del valentino, torino - 1967 *spatialist exhibition*, saint peter's college, oxford, inghilterra;

rassegna di poesia, club turati, milano; *segni nello spazio*, trieste; *mailand situation*, galerie senatore, stoccarda, germania - 1968 *parole sui muri*, fiumalbo; *permanentna umetnost*, ateleje 212, belgrado, jugoslavia;

austellungsbeteiligungen group exhibitions

la poesia nella civiltà delle macchine, taranto; ultimi modelli di poesia, l'incontro, firenze; Km 149.000.000, palazzo dei diamanti, ferrara - 1969 cinema italiano indipendente, club nuovo teatro, milano; exposition internationale « creer », maison de la culture, avignon, francia; poesia visiva italiana, brno, cecoslovacchia; exposition internacional de la nueva poesia, montevideo, uruguay; la poesia degli anni 70, centro la comune, brescia; 66 operatori d'avanguardia di tutto il mondo, taranto - 1970 fotografia creativa, centro di ricerche audio-visive la cappella, trieste; l'occhio aperto, galleria il diaframma, milano; exempla, marciala dell'isola d'elba; intervento sul paesaggio, zafferana; arte e critica, sala della cultura, modena; arte e fotografia, sicof, milano - 1971 expo/internacional de proposiciones a realizar, buenos aires, argentina; art systems I, san paulo, brasil; accumulazioni, galleria fiori, firenze. "Proletariato e dittatura della poesia", Studio S. Andrea, Milano

1972 "Poesia visiva internazionale", Studio S. Andrea Milano

"I denti del drago" Galleria L'uomo e l'Arte, Milano

"Il libro come luogo di ricerca" Biennale di Venezia

"Art Systems II" Buenos Aires Argentina

Biennale di Medellin, Colombia

"Fotografia tridimensinal" CAYC, Buenos Aires, Argentina

"VII Internatinalen Malerwochen in der Steirmark, Graz, Austria

"TV OUT I" serie di performances registrate per circuito chiuso televisivo

1973 "Arte e Fotografia" Museo d'Arte Moderna di Torino

film

1967 caleidoscopio, 5'.

1968 la placenta azzurra, 8 mm - 10'; nei sotterranei, 16 mm - 15'.

1969 - ventoscopio, 8 mm - 10'.

1971 cani + cielo, 8 mm - 12'.

azioni

1968 "La cattura del vento" 24 ore no stop teatro, Varese

1969 "Maschere", 10 esperimenti di nuovo teatro, Varese

eigene publikationen (aufsätze, manifeste etc.)
own publications (articles, manifestes etc.)

- 1965 "Pop esie " (libro di poesia visiva)
1966 " Entropico" (libro di poesia visiva)
" Le tracce" (libro di poesia trovata)
1968 " Atest" (libro di poesia tautologica)
1969 " Strip-street" (libro di poesia trovata)
1971 " Per un trattamento completo"
1972 " 3 esposizioni in tempo reale"
1973 " Lascia su queste pareti una traccia fotogra-
fica del tuo passaggio"

publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

- G.Toti, "Tempo di proposte", L'Unità, (7 Luglio 1965)
M.P.De Leonardis, "Poesia Visiva", Vogue (Ottobre 1966)
E.Miccini, Letteratura (N°88-90) 5 Luglio-Dicembre 1967
E.Filippini, "Le Tracce", Domus, N°454, (Settembre 1967)
T.Trini, "Segni nello spazio", Domus, N° 454 (Settembre 1967)
G.Turroni, "Due indagini opposte", Foto Film, N° II, (Novembre 1967)
V.Accame, "Nonsenso e poesia", Uomini e Idee N° 15-17 (Maggio -Ottobre 1968)
L.Vergine, "L'annata artistica", Almanacco letterario Bompiani, 1968
F.Piemontese, "Esperimenti d'avanguardia e ultimi modelli di poesia", Paese Sera,
Daniela Palazzoli, "Varesevents", P. Photography Italiana, N°142, (Agosto 1969)
G.Turroni, "Strip-street", P. Photography Italiana, N°144, (Ottobre 1969)
A.Quaglia, "Sui muri graffiati la poesia della gente", Vie Nuove, (20 Novembre

publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

- F.Piemontese, Paese Sera, (30 Gennaio 1970)
L.Cherci, "La poesia trovata in STRIP-STREET", Il Dramma, (Aprile 1970)
B.Reale, "Poesia degli anni 70", NAC, N° 2 (Novembre 1970)
G.Dorfles, "Visualisti contestati", Corriere Della Sera, (29 Novembre 1970)
T.Trini, "Mostre a Milano", Domus, (Novembre 1970)
B.Reale, "Franco Vaccari", NAC, (Dicembre 1970)
D.Palazzoli, Opus Internatinal, (Marzo 1970)
Padin, "La nueva Poesia", El Popular, 1970, Uruguay
D.Palazzoli, "Fotografia Creativa", Catalogo Galleria La Cappella, Trieste (Febbraio 1970)
G.Dorfles, Catalogo Galleria BLU "Immagini Captate" (Ottobre 1970) Milano
~~in Vergine, Art and Artists, London, (Dicembre 1971), London~~
D.Palazzoli, Catalogo "Arte e Critica" Modena 1970
L.Vergine, Art and artists, London, (Dicembre 1971)
R.Barilli, NAC, N° 1971
E.Isgro, Tempo, N°7, (Febbraio 1972)
D.Palazzoli, "La placenta azzurra", IN, (Gennaio 1972)
N.Aspesi, "le fotografie dei visitatori esposte a Venezia", Il Giorno, (11 giugno 1972)
M.Valsecchi, Il Gorno, (25 Giugni 1972)
R.Barilli, Catalogo della 36 Biennale di Venezia, 1972
G.Ruggeri, "L'artista si comporta così", Il resto del Carlino, (9 Giugno 1972)
A.Machiavello, Panorama, (22 Giugno 1972)
S.Reggiani, La Stampa, (20 Giugno 1972)
G.De Marchis, L'Espresso, (2 Luglio 1972)
P.Restany, Domus, (Settembre 1972)
P.Restany, Art International, (Ottobre 1972)
P.Restany, Bolaffi Arte, N°22 1972
E.L.Francalanci, Art International, (Ottobre 1972)
P.P.Preti, Fotografia Italiana, (Luglio-Agosto 1972)
E.Crispoliti, Il Margutta, N°7-8, (Luglio-Agosto 1972)

publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.
publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

D.Helms, Kunst und Unterricht, (Settembre 1972)

R.A.Salbitani, Progresso fotografico, N°7-8, (Luglio-Agosto 1972)

T.Trini, DATA N°4, 1972

Jole De Sanna, DATA N°5, 1972

A.Sala, Corriere della sera, (31, Agosto 1972)

L.Tornabuoni, La Stampa, (31, Agosto 1972)

T.TRINI, Domus 513, (Agosto 1972)

D.Palazzoli, PHOTO 13, N°21, (Novembre 1972)

D.Palazzoli, Almanacco letterario Bompiani 1972

A.Spatola, Tam-Tam, N°2 1972

~~R.Barilli~~

O.Amato, Human Design, (Agosto-Settembre 1972)

D.Bries, pages n°3, 1972

W.Skreiner, Catalogo delle "Internationalen Malerwochen di Graz", 1972

R.Barilli, Prefazione al libro "Lascia su queste pareti una traccia

fotografica del tuo passaggio", Ed.LA Nuova FOLIO

D.Palazzoli "Combattimento per un'immagine"
Bolaffi Arte N) 27 ~~1972 del~~

1973

Macerata 1973

(geheime Kommunikation in einer wirklichen Zeit)

Mit dieser Meta-Aktion will ich eine geheime Kommunikation zustande bringen, einen Raum schaffen, in dem eine Kommunikation außerhalb der öffentlichen Kontrolle geschehen kann, obwohl sie sich in der Öffentlichkeit abspielt. Innerhalb des kontinuierlichen euklidischen Raumes der Ausstellung möchte ich eine besondere Singularität aussparen, eine private Nische, die ganz geheim und privat verwaltet werden kann. Im Moment der Dokumentation wird der Zuschauer nur mit Indizen, Spuren, Zeichen, d. h. mit der Grenze konfrontiert, vor der unsere Neugierde halt machen und Vermutungen anstellen muß.

Zu diesem Zweck können 2 Möglichkeiten angeboten werden:

1. Möglichkeit: Zwei durch audiovisuelle Geräte miteinander verbundene Räume, aus denen nichts nach außen dringt.
2. Möglichkeit: Ein einziger, einer oder mehreren Personen zugänglicher Raum, der durch einen innerlich gesteuerten Video mit der Außenwelt verbunden wird. Von den Ereignissen im Inneren des Raumes dürfen die Zuschauer nur das erfahren, was den Insassen beliebt.

Die abgesonderten Räume können auch durch Vorhänge gebildet werden.

(secret communication in real times)

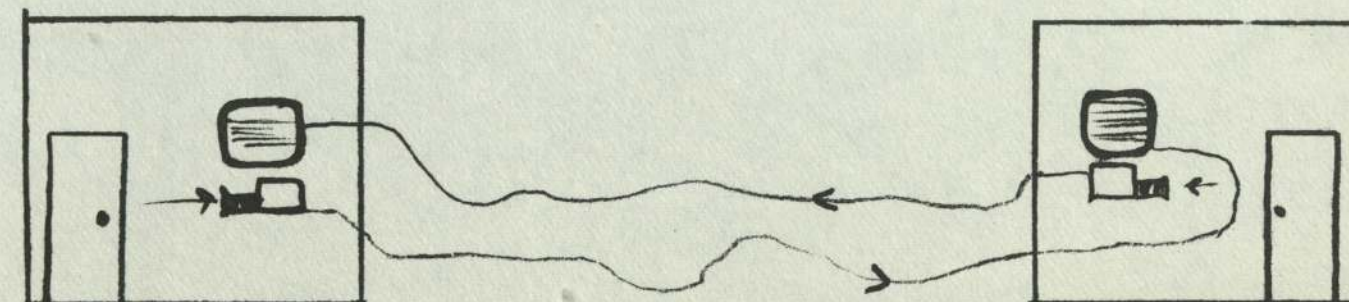
With this Meta-Action I want to create secret communication, space, in which communication can take place beyond public control even though it occurs in public. I should like to spare some very specific singularity within the continuously euclidical space of the display, a private niche which can be controlled privately and secretly. At the instant of documentation, the spectator is merely confronted with indices, traces, signs, that is, with the borderline before which our sence of curiosity must halt and be content with presumptions.

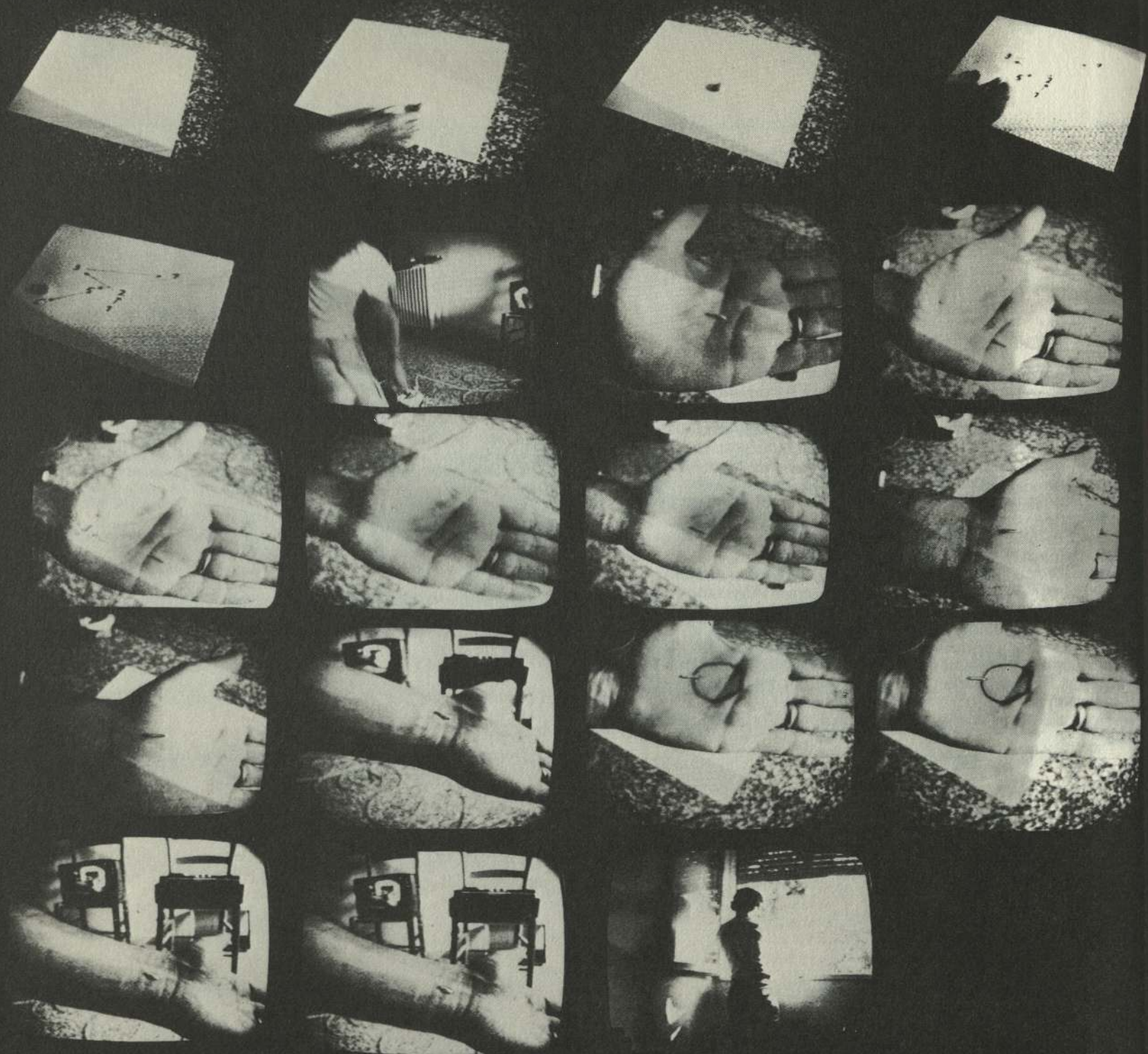
For this purpose, two possibilities can be offered:

Possibility 1: two rooms, connected with each other by audiovisual apparatus, from which nothing can penetrate to the outside.

Possibility 2: one single room, being accessible to one or more than one persons, which is connected with the outside by an internally directed video. The audience is informed about what is going on in the inside only to the degree the occupants will allow.

The isolated rooms may also be arranged by the use of curtains.





"ESPERIMENTO COL TEMPO"
(Experiment mit Zeit)



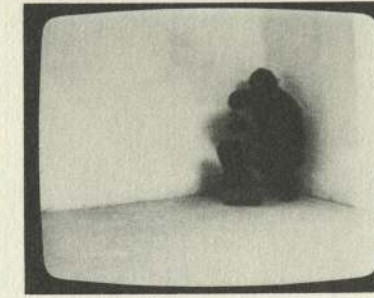
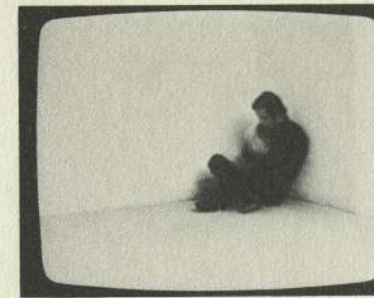
Wie alle anderen in der Natur erforschten Kräfte sind auch die sozialen Kräfte „Wechselwirkungen“, wobei anstelle der Photonen, Mesonen usw. Informationen ausgetauscht werden. Genau wie die Sterne beim Überwiegen der Gravitationskraft sich zusammenziehen und verschiedene Stadien durchlaufen („weiße Zwerge“, „Neutronensterne“ usw.), bis sie zu „schwarzen Löchern“ werden, schrumpft auch die Erde infolge der durch die Informationen erzeugten implosiven Kräfte allmählich zusammen; der Raum tendiert zur Annullierung, während der soziale Druck immer höhere Werte erreicht.

Um den Raum wieder zu expandieren und dem Zustand eines überdichten sozialen Kristalls zu entkommen, können wir nur eines tun: die Informationsmittel eliminieren oder sie in Kommunikationsmittel umwandeln. Wie die Architekten bereits eingesehen haben, daß die Probleme einer Stadt nicht Probleme schöner oder weniger schöner Baukunst sind, weil sie den Menschen in seiner Ganzheit miteinbeziehen, so müssen wir uns der Tatsache bewußt werden, daß durch einen ästhetischeren Gebrauch der Informationsmittel deren negativer Einfluß keineswegs neutralisiert wird. So bin ich gegen einen elitären Gebrauch der neuen Massenmedien (d. h. eine beschränkte Anzahl numerierter Exemplare für die Horte der Kunst) und betrachte die Erwartungen jener, die, mit Koffervideorecorder bewaffnet, die Revolution entfachen möchten, wenigstens als naiv; ja vielmehr sind gerade in diesen Richtungen die neuesten Erscheinungen des Kitsches zu suchen.

Der Gebrauch des a priori gegebenen Wortes „Kunst“ genügt nicht, um das Gespenst eines falschen Gewissens zu verscheuchen, das immer die Grundlage für den echten Kitsch bildet und das heute einen seiner weitesten und virulentesten Expansionsbereiche in den Aussagen tyrannisierender Ostentation eines tyrannisierenden Künstlers findet. Man möchte eben die Welt der Kunst privilegieren und sie durch Eingriffe roher Gewalt jeder echten Verifizierung entziehen. Der einzige Bedeutungsgrad, den die Kritik hervorbringen vermag, ist heute die Apologetik. Gerade zu dem Zeitpunkt, wo — nach Benjamins zwingender Analyse — die Kunst ihre herkömmliche Aura verlieren sollte, sehen wir sie als Schutz elitärer Interessen und in der Gestalt eines äußerst wirksamen Statussymbols wiedererscheinen. Daraus resultiert eindeutig die Notwendigkeit einer Wiederentdeckung des Risikos, verstanden als Ablehnung jeglichen Schutzbriefes und der Umwandlung künstlerischer Räume zu Räumen echter Erfahrung, echter Ereignisse; man kann eben tatsächlich behaupten, daß heute der künstlerische Raum fast immer der Raum maximaler Stille ist, wo man die Gewißheit hegen darf, es wird absolut nichts geschehen und daß die künstlerischen Veranstaltungen die Aufgabe von Antiverunsicherungs-nischen erfüllen.

Social powers, as all other powers in nature that have been explored, are reciprocal actions where informations are exchanged instead of photons and mesones, etc. As stars contract upon preponderance of gravity and go through various stages („white dwarfs“, „neutrone stars“, etc.) until they turn into „black holes“, the earth too, shrinks gradually due to implosive powers produced by information; space tends to being annulled while social pressure keeps greater values.

In order to expand space again and to escape the state of an overly dense social cristal, we can only undertake one thing: to eliminate the means of information or else to transform them into means of communication. As architects by now have taken into account that a city's problems are not the problems of more or less beautiful architecture since they must consider man in his totality, we too, must become aware of the fact that the negative influence of the means of information is not neutralized through a more aesthetic way of utilizing them. I am therefore very much against the elitary use of the new mass media (e.g. a limited quantity of numbered copies for the treasurers of art) and I consider the anticipation of those who want to kindle the revolution armed with portable video-recorders, as being at least naive; in fact, the latest phenomena of slush can be traced back to this direction. The use of the a priori existing word „Art“ is not apt to banish the spectre of a false conscience which is always the basis of true trash and which has one of its broadest and most virulent fields of expansion within the essages of oppressing ostentation given by an oppressing artist. One aims at privileging the world of art and at depriving it from being verified by intervening with brutal violence. The only degree of significance which could be attained by criticism is apologetics nowadays. At the very moment when art was to lose its usual aura—according to Benjamin's striking analysis—, we can see it reappearing protecting some exclusive interests in the guise of an extraordinarily effective status symbol. Hence undoubtedly results the necessity of a new discovery of risk, conceived as a denial of any safe-conduct whatsoever as well as of the transformation of artistic spaces into spaces of real experience, real events; it can actually be maintained that, at present, artistic space is nearly always a space of a maximum of silence where one may be certain that absolutely nothing will happen and that artistic events will accomplish the tasks of the niches of anti-insecurity.



Dieses Projekt basiert auf einem zweckentfremdeten Gebrauch des Video, einer Verwendung als Grenzfall. Das Gerät wird vom unbewußten Ritual, das unseren Umgang mit ihm gewöhnlich begleitet, isoliert. Ein Bettler oder nur dessen Hand wird an einem bestimmten Ort auf einer Straße aufgenommen; dann wird an Stelle des Bettlers ein Fernsehapparat aufgestellt, der den Bettler ausstrahlt; auf der Bildfläche erscheint folgende Inschrift: Der Blinde ist momentan abwesend; bitte um eine milde Gabe.

Außer der Zweckentfremdung des Fernsehapparates, die den Vorübergehenden zu einer ungewohnten Aufmerksamkeit zwingt und daher zu einer Wiederentdeckung dieses nunmehr der Landschaft angehörenden Mediums, gibt es andere Interpretationen: — privater Gebrauch eines Mediums, das in der Wirklichkeit vom Staat oder von großen Machtgruppen verwaltet wird; — Ausnützung der Wirkung einer Sofortmythisierung, die einen Sprung nach oben in der sozialen Skala hervorruft und den Bettler von seinem Pariatum enthebt.

— Als Korollarium zu der soeben beschriebenen Wirkung kommt im Zuschauer ein Gefühl des Abwärtsgleitens in der sozialen Skala auf; in Anlehnung an McLuhan könnten wir daher sagen, daß das Medium die Macht ist.

— Veranschaulichung der durch das TV hervorgerufenen Wirkung von zeitlicher und räumlicher Verschiebung.

— Umkehrung der Rollen: der Zuschauer wird zum Paria; vor einem Bettler stehend wird in uns ein Mechanismus ausgelöst, der die Nächstenliebe als Mittel zur Neutralisierung des Schuldgefühles einsetzt; angesichts des „elektronischen Bettlers“ wird die Nächstenliebe zu einer schützenden Geste für die eigene soziale Situation.

Die Gesamtheit dieser Vorgänge, die eine Schwankung in der Bewertung der eigenen sozialen Identität beinhalten, bewirkt eine breitere kommunikative Einbeziehung als die durch einen leibhaftigen Bettler hervorgerufene; mittels eines Werkzeuges ist in diesem Fall die Interkommunikationswirkung eine größere als mittels einer Person.

This project is based upon the use of the video for purposes other than originally intended, a use being a borderline case. The apparatus is isolated from the unconscious ritual which usually goes along with our ways of handling it. A beggar, or rather a beggar's hand is filmed at a certain spot of a street; then a television-set presenting the beggar is set up instead of the beggar himself; the below inscription appears on the screen:

The blind man is absent at present;

I ask you for charity.

Apart from the use of the television-set for purposes other than originally intended which force the passers-by to be unusually attentive and to rediscover this medium now belonging to nature, there are other interpretations at hand:

- private use of a medium which is actually being controlled by the government or by large despotic groups;*
- utilization of the effect of an instantly called forth myth which enables the beggar to rise within the social ranks and rids him of his pariahdom.*
- Parallel to the effect as described above, the spectator begins to feel his sliding down the social ranks-system; with reference to McLuhan we can thus state that the medium is power.*
- Illustration of an effect of temporal and spacial shifting as evoked by the TV.*
- Reversal of the parts: the spectator becomes pariah; as we are standing in front of a beggar, a mechanism is released within us which applies charity as a means of neutralizing our guilty conscience; in view of the „electronic beggar“, charity turns into a protective gesture over one's own social situation.*



trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

biografie
biography

name WEIBEL PETER

geboren am 5. 3. 1945
born

lebt in WIEN
lives in

ausbildung, tätigkeit, stipendien etc.
education, activity, scholarships etc.

Matura 1963. 1 Jahr Paris: Sorbonne, Cinémaèque Française
(500 Filme). 3 Jahre Student der Medizin. Dann Logistik und
Philosophie, Dissertation. Dichter, Aktionskünstler, Filmmacher
Mitbewerber einer wissenschaftlichen Reihe. Seit 1965 Filme
(ein Programm von mehreren Stunden Film + Expanded Movies)

personalausstellungen
one-man exhibitions

zahlreiche Vorstellungen in BRD, Österreich + Schweiz als
Filmmacher, Aktionskünstler.

ausstellungsbeteiligungen an: Destruction in Art Symposium, 1966, London
group exhibitions Zock, 1967, Wien. 'Kunst und Revolution', Univ. Wien

1968. 1. europäisches Treffen der unabhängigen Filmmacher,
1968, München. Underground Explosion, 1969, BRD + Schweiz.
Kampnagel Filmchen, 1969. International Underground Film
Festival, 1970 London. Experimenta 4, 1971, Frankfurt.



trigon '73

audiovisuelle botschaften
audio visual messages

bibliografie
bibliography

eigene publikationen (aufsätze, manifeste etc.)

own publications (articles, manifestos etc.)

Projekte, in: interfunktionen 5, 6, 8.
Projektfilm & Warum der Wiener Film so ist, u.d. Filmzeitschrift
Zeichensystem Film, Input 2-4, 1970. BZD

publikationen: Projekte und Projektionen, Supervisuell 2/1968. Zürich

'expanded cinema' in: film 11/1969, hannover. hrg. 'wien. bildkompendium

wiener aktionismus und film', mitarbeit v. export, 1970, frankfurt.

beiträge in 'interfunktionen 4, 5, 6, 8', köln. 'rekonstruktionen' in:

mag viii, 1971, ljubljana. 'inkontinenz I', zus. mit kaltenbeck, schimanow

vich, in: manuskripte 33, 71, graz. 'architektur ist verwaltung' in:

bau 2-3/71, wien. 'fotopoeme' in: neues forum 1/72, wien. aktionen in:

schastrommel 7, 72, berlin. 'undationen', zus. mit steiger, in: protokolle

1/73, wien. 'studien zur theorie der automaten', hrg und übersetzer

zus. mit kaltenbeck, 1973, münchen. 'kritik der kunst, kunst der kritik',

essay-band, 1973, wien.

expanded cinema, interfunktionen 4, 1970, köln.
fotopoeme, wienzeitschrift Input 2, wien, 1972.

publikationen über den künstler, bücher, zeitschriften, kataloge etc.

publications about the artist, books, periodicals, catalogues etc.

film 1968, hannover. der spiegel, 24.4.69. der wiener aktionismus, protokolle

70, wien. expansion der kunst, jürgen claus, rde, 1970, hamburg.

sexualästhetik, peter gorsen, rowohlt 72. birgit hein, film in underground,

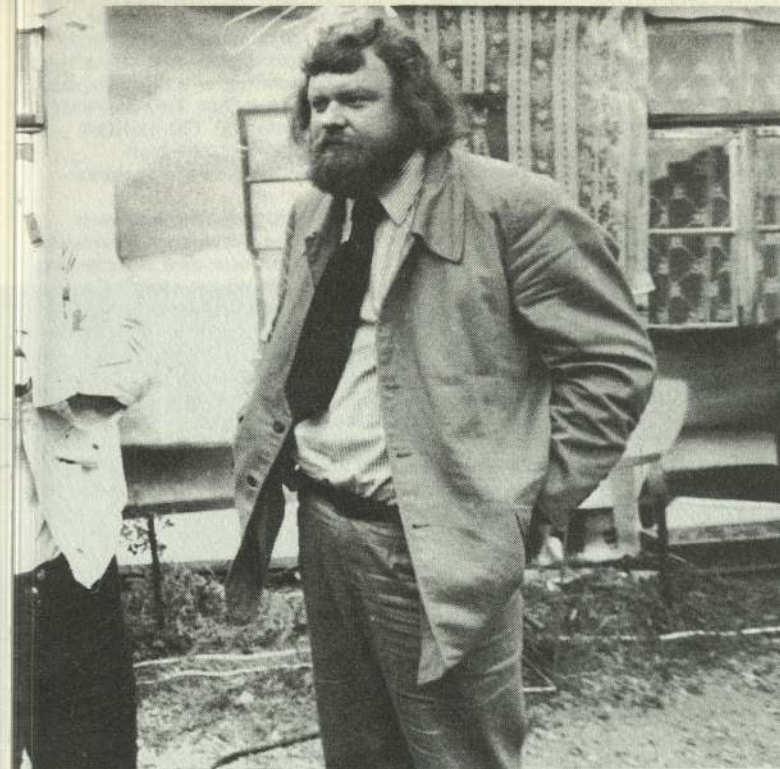
71, ullstein. david curtis, experimental cinema, 71, london. x-screen, 1972,

phaidon. scheugl/schmidt 'subgeschichte des films', edt suhrkamp 472. 73.

klaus heffmann, kunst-in-kopf, dumont köln, 72. Hvg. H. Schenck, huppaus

2. Fluxus, Köln, 1970. B. Klein, Underground Film, Moosbach Köln

~~das~~ Hrg. H. Sohn: happening & fluxus, Köln 1970.
 B. Hein: Underground Film, Magazin Kunst 41/1971.
 Hilke Schmölzer: Das böse Wien, Nymphenburger Vp,
 1973. C. Schlemmer: Avantgardistischer Film 1951-71:
 Theorie, Tübingen 1973.



horst gerhard haberl
 video art in new york city

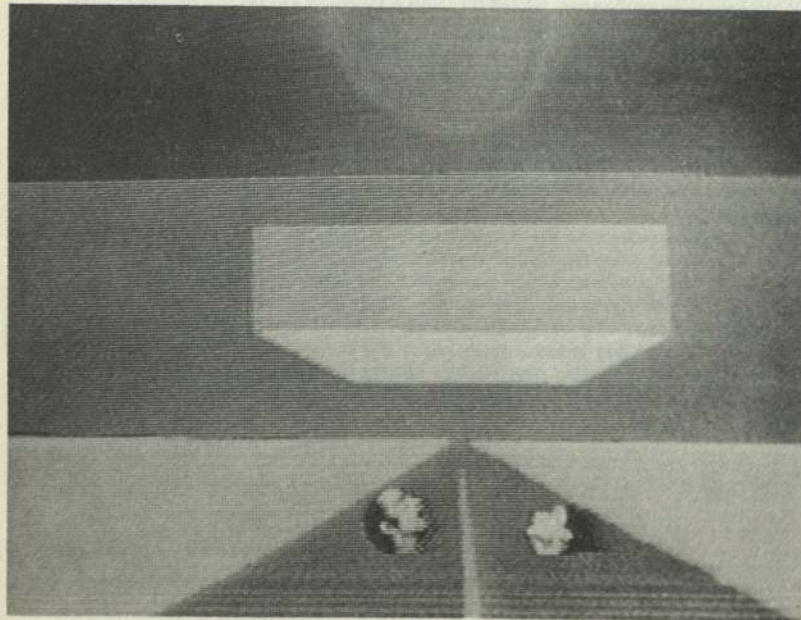
ich danke an dieser stelle der amerikanischen
 botschaft in wien für ihre großzügige hilfe
 bei der erstellung dieses beitrages.

Concept- und land-art waren der Anfang einer Entwicklung, etwas Unverkäufliches dem Kunstmarkt zuzuführen. Im Gegensatz zu den experimentellen Fernseh-Bildungsinstitutionen wie WGBH Boston, KQED San Francisco und WNET in New York, die an der „erzählenden Elektronik“ arbeiten, nutzen die Künstler das Feed-back-Potential der Videomaschine. Besonders deutlich wird dieser Trend im aktuellen Bereich der Körper- und Aufführungskunst: bodyart, performances, group-accumulations. Die „Väter“ der „erzählenden Elektronik“, der Südkoreaner Nam June Paik und der Japaner Shuya Abe, haben gemeinsam mit erfahrenen Praktikern der experimentellen Videokunst, wie Douglas Davis (Kulturschreiber von Newsweek), Ed Emshwiller und Fred Barzyk, die technologischen Möglichkeiten des Fernsehens zu einer neuen Sprache ausgebaut. Die nationalen TV-Labors in Boston (WGBH), San Francisco (KQED) und New York (WNET 13) bilden eigene Kanäle, die als nicht-kommerzielles Fernsehunternehmen (ohne Werbung) von großen Industriestiftungen und staatlichen Subventionen finanziert werden. Diese Institutionen bedienen sich des freelancer-Systems und beschäftigen fluktuierende Teams von Künstlern und Technikern für die Gestaltung ihrer Programme. Das New Yorker Institut beauftragte 1972 den Anthropologen und McLuhan-Freund Ted Carpenter mit der Untersuchung, ob die Form von 60-Sekunden-Produkt-Werbe-Spots und deren Breitenwirkung auf Bildungsprogramme umlegbar ist. Carpenter drehte einen 16-mm-Farbfilm über die gesellschaftlich bedingten Veränderungen in der Sinneswahrnehmung. Die durch die Videotechnik möglich gewordene unmittelbare Rückkoppelung (feedback) zwischen Produzenten und Produkt führte zu zahlreichen Experimenten. Frank Cavestani verwendete in seiner „Körpermusik“ Tänzer als Quelle für das Videobild und konstruierte ein Audiosystem, bei dem der Ton durch die Video-Amplitude des Bildes erzeugt wurde. Die Tänzer produzierten daher durch ihre Bewegungen sowohl die Ton- als auch Bildsignale, die Cavestani dann colorisierte und elektronisch veränderte.

Conceptual Arts and Country Arts constituted the beginning of a trend to place unsalables in the arts market. In contrast to experimental institutions of televised education, such as WGBH of Boston, KQED of San Francisco and WNET of New York, who apply the principle of "talking electronics", artists utilize the feed-back potential of the video-machine. That trend becomes particularly obvious within the contemporary fields of body arts, performances and group accumulations. The founding fathers of "talking electronics", South Korea's Nam June Paik and Japan's Shuya Abe, have in co-operation with experienced practitioners of experimental video-arts, such as Douglas Davies (culture columnist of Newsweek magazine), Ed Emshwiller and Fred Barzyk—further evolved the technological possibilities of television into a new language. The national TV-laboratories of Boston (WGBH), San Francisco (KQED) and New York (WNET 13) operate their own channels, which—being non-commercial television companies who do not air advertisements—are being financed by the foundations of big industry as well as by Government subsidies. Those institutions employ free-lancing teams of artists and technicians—whose numbers fluctuate—for their programmes. In 1972, the New York institute commissioned Ted Carpenter, anthropologist and McLuhan friend, to investigate the possibility of adapting the features of 60 second product advertising spot announcements as well as their range of impact for their practical application in educational programmes. Carpenter then produced a 16 mm colour motion picture on the subject of society-induced sensory perception. Video-technology has facilitated the technique of direct feedback from the producer to the product, which has paved the way for considerable experimentation. Frank Cavestani used in his "body music"—dancers as a source of the video-image and designed an audio-system whereby sound was produced through the video-amplitude of the pictorial image. Consequently, the dancers—through their movements—produced both sound and video signals, which Cavestani then coloured and subsequently modified by electronic process.

Doug Davis produzierte zwei 30-Minuten-Bänder für den Kanal 13, „Experimente in Farbe Nr. 1 und Nr. 2“. Das erste ist eine Aufschlüsselung der Farben durch Zahlen. Das zweite „Experiment in Farbe“ ist „ein Grenzstück der concept-art, das an ein Video-Happening rührt“. Ein Fernsehgerät wurde mitten auf einen New Yorker Gehsteig gestellt. Die Senderkanäle wurden laufend gewechselt. Der Wechsel und die willkürliche Aneinanderreihung von Programmen des kommerziellen Fernsehens sollten deren Sinnlosigkeit aufzeigen.

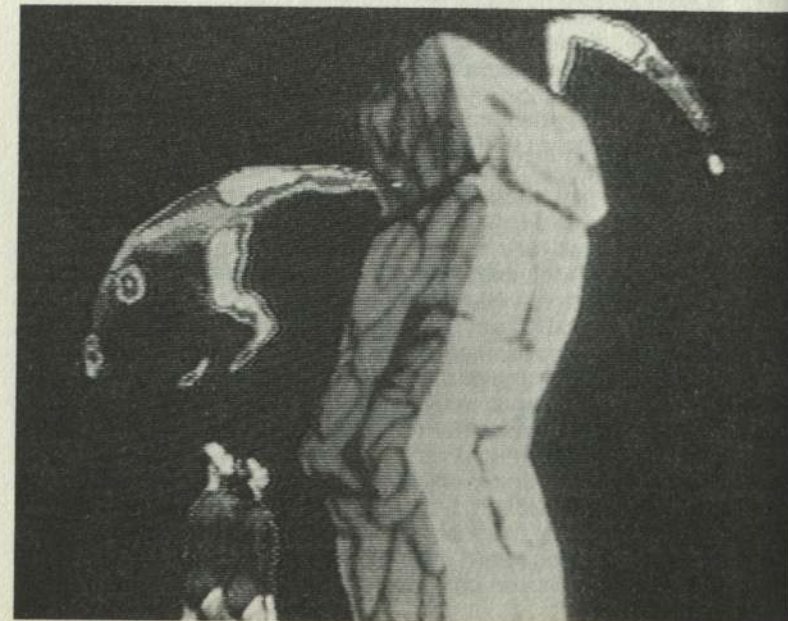
Computergrafikgeräte werden schon lange im Werbefernsehen verwendet; das TV-Labor vergab einen Produktionsauftrag an Ed Emshwiller, der in seinen „Computer-Experimenten Nr. 1“ das künstlerische Potential dieser Technik auszuloten versuchte. Die Arbeit war erfolgreich und brachte ihm ein neues Projekt „Scape Mates“ (Abb.), in welchem Emshwiller eine sehr surreale Bildersprache entwickelt hat. Die visuellen Anwendungsmöglichkeiten des Laserstrahles auf Videobilder untersuchte Bill Etra: Er reflektierte den Laserstrahl durch ein Quecksilberbad direkt in die Vidicon-Röhre. „Televisionen“ war der Titel einer einstündigen Fernsehsendung des WNET 13 zur Serie „Carousel“, die das New York State Council on the Arts (NYSCA) subventionierte. Ein Teil dieser Sendung wurde von einer New Yorker Straßenbande produziert, die nach einer kurzen Unterweisung ein Wochenende lang mit Portable-Geräten arbeitete. Zwischen Abschnitten dieser „gang“-Produktionen wurden Ausschnitte von „Videokunstwerken“ eingeblendet, die in chronologischer Reihenfolge eine Kurzgeschichte der „Videokunstbewegung“ repräsentieren sollten. In diese Sendung war praktisch das gesamte „etablierte“ Material der drei großen Labors zusammengeschnitten. Der Höhepunkt dieser Produktion ist zweifellos Nam June Paiks „Ausverkauf von New York“, ein Siebenminutenwerk, das in einer spektakulären Bildersprache eine elektronische Satire darstellt. Japanische Werbespots stehen neben Problemen der Massenmedien und der Kriminalität („New Yorks Polizei ist größer als die Armee von Dänemark!“). Die Wolkenkratzerlandschaft von New York verändert sich rotierend in George Gershwins Rhapsody in Blue zur „skyline“ von Moskau.



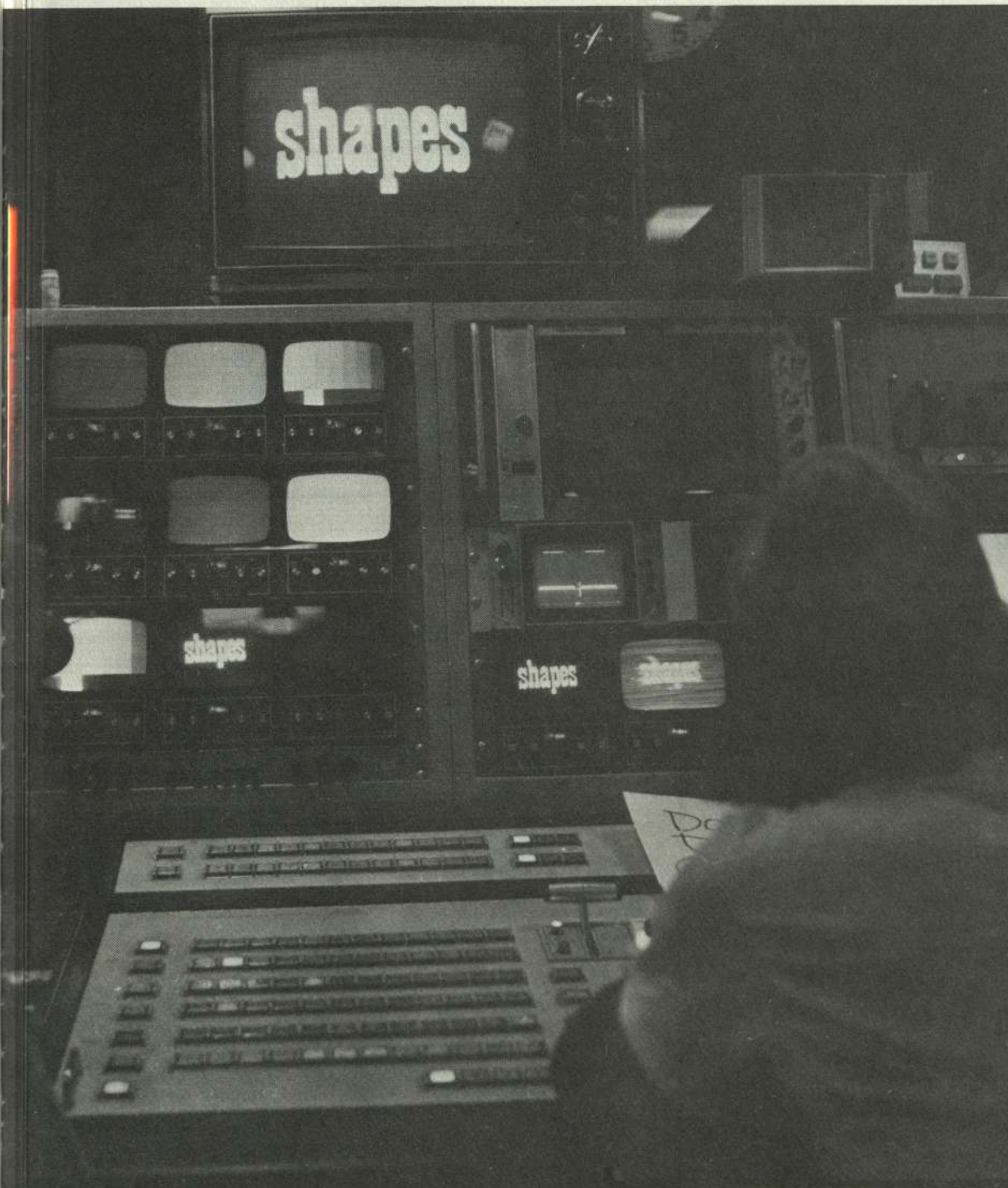
Doug Davis produced two 30 minute tapes for Channel 13, i.e. "Colour Experimentation No. 1 and No. 2". The first tape represents a digital breakdown of the colour spectrum and the second "Colour Experiment" constitutes a border-line example of conceptual arts which reminds of a video-happening. In the latter event, a television set was placed on a New York sidewalk and the transmission channels were changed continuously. The constant changes as well as the alternation of different commercial television programmes selected at random were meant to demonstrate the senseless nature of commercial television.

For some considerable time, computerized graphical equipment has been used in the production of television commercials. The television laboratories commissioned Ed Emshwiller to gauge the artistic potential of that technique, which he did in his "Computer Experiment No. 1". He was successful and his efforts led to "Scape Mates", a new project in which Emshwiller created a rather surrealistic pictorial language. Bill Etra investigated the visual application of laser beams in creating video-images by reflecting a laser beam through a mercury solution and direct into the vidicon-tube.

"Televisionen" was the title of an one hour television programme shown as part of the "Carousel" series-by WNET 13 and subsidized by the New York State Council of the Arts (NYSCA). Part of that programme was produced by a New York street-gang who-after brief instruction-spent a weekend on the shooting of the tape, using portable equipment. In between the different sections of that "gang production", excerpts from "video works of art" were interspersed. It was the purpose of that action to present-in chronological sequence-a short history of the Video-Arts Movement. Virtually the entire "established" material available to the three big laboratories had been used and cut in producing the programme. The climax of that production was undoubtedly provided by the screening of Nam June Paik's "The Sell-Out of New York", a seven minute tape presenting an electronic satire in spectacular pictorial language. Japanese spot commercials appear next to mass media problems and-next to those-reference is being made to the delinquency rate, i.e. "New York's police force is larger than the entire Danish army." New York's skyscraper-studded landscape rotates within George Gershwin's Rhapsody in Blue and then becomes gradually transmuted into the Moscow Skyline.



The Television Laboratory at wnet|13

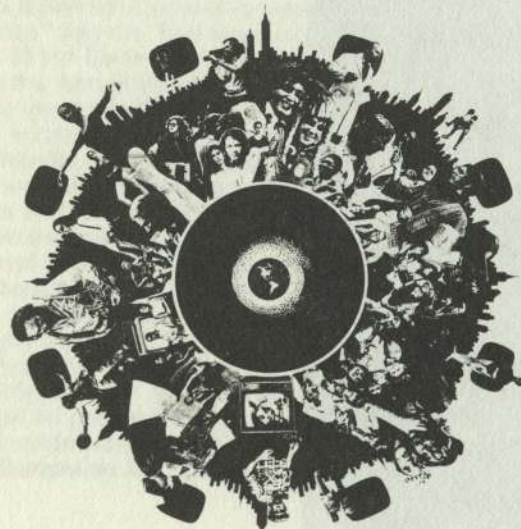


SURVIVAL ARTS

595 BROADWAY

NEW YORK

966 6530
MEDIA



concerning... the relations of art to life and media to survival

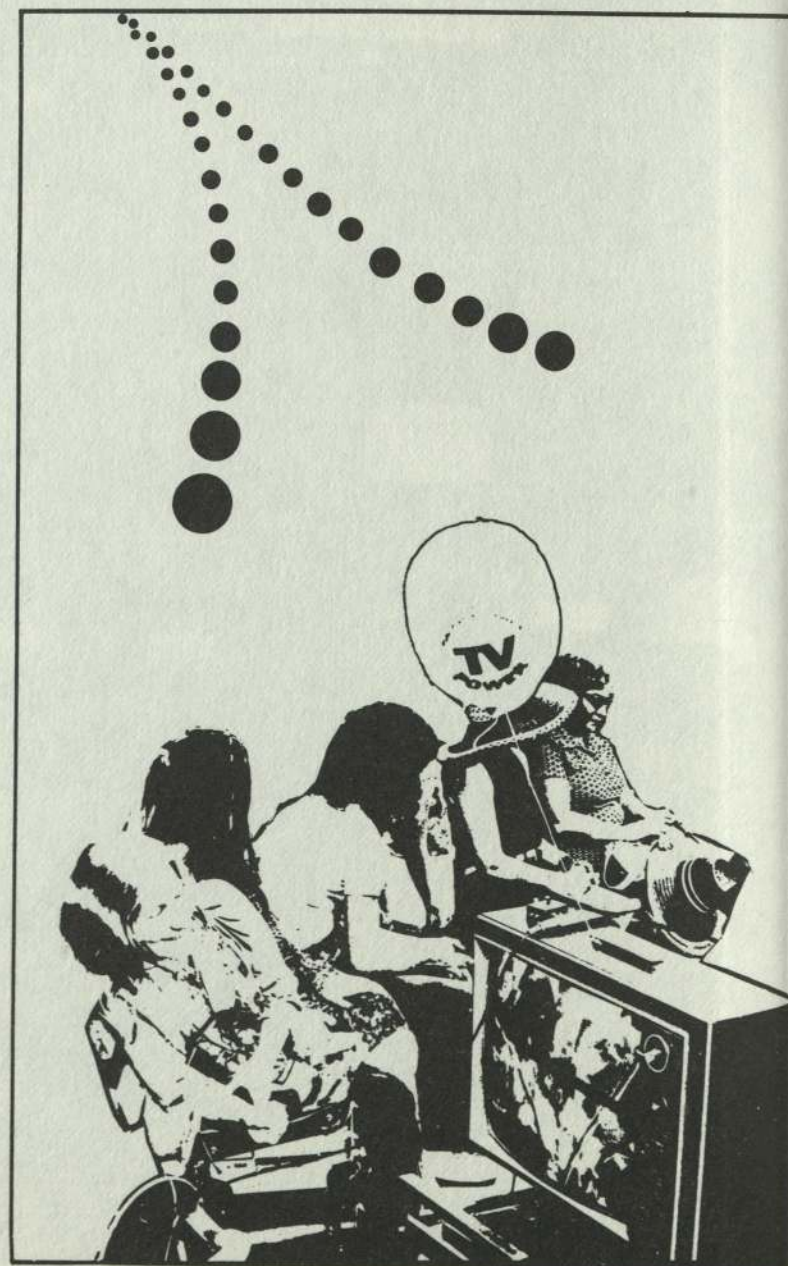
The SAM group is a media collective organized to expand our understanding of media through practical use of communications technology.

As an alternate television resource in New York City we use multi media information events, video theatre, and cable television programs to teach people how to use media in their own environments and communities.

Survival Arts Media is referenced in: Source Catalog
Vocations for Social Change
Radical Software
Workforce

"If you want to use the word 'pioneers', it applies to them. They have made real breakthroughs in understanding, developing and explaining community media through the work they've done."

Guerrilla Television
Michael Shamberg



Der Video-Underground in New York beschränkt sich territorial (im wesentlichen) auf das Künstlerviertel So-Ho (south of Houston street) in Manhattan. Einige dieser Gruppen sind inzwischen auseinandergegangen oder aufs Land gezogen. Die erste und älteste experimentelle Video-Produzentengruppe nennt sich seit Herbst 1969 GLOBAL VILLAGE, Rudi Stern und John Reilly betreiben ein für private Verhältnisse beachtliches TV-Labor in der Broome street. Ihre gegenwärtigen (geschäftlichen) Interessen gelten einem Auftrag der Regierung von Bangla Desh, Familienplanung unter Einsatz von Video und gruppendynamischen Experimenten im Problembereich der Drogen-Mißbrauch-Verhütung. Homosexualität, Frauenrechtsbewegungen, Verschmutzung und daraus resultierende Bürgerinitiativen sind Themen der SURVIVAL ARTS MEDIA von Howard Gutstadt und Steve Fuller: „New Yorkers Message to San Francisco“. Sie produzieren viel für den „Open Channel“ in New York und arbeiten eng mit Dimitri Devyatkins THE KITCHEN und dem PEOPLE'S VIDEO THEATER zusammen. Eine Multimedia-Performance in THE KITCHEN mit 12 Monitoren und Videorecordern, Lichtchoreografie, Free Jazz und Bewegungs-choreografie wird durch die Einbeziehung des Publikums zu einer einzigartigen Feedback-Orgie, eigentlich schon zu einem barocken Illusionsfest.

GLOBAL VILLAGE

JOHN REILLY
RUDI STERN

454 BROOME ST.
N.Y.C. 10012
(212) 966-1515

GLOBAL VILLAGE VIDEO RESOURCE CENTER INFORMATION SHEET

MAY/1972

- I. Global Village has been in existence since September of 1969. During this period it has pioneered in exploring the potentials of video as a cultural, educational, community, and artistic resource. It has developed new forms of communications process through a wide spectrum of activities.
- II. At present two production groups consisting of approximately five full-time people each, work with the co-directors, Rudi Stern and John Reilly, on a wide spectrum of projects.
- III. Global Village Video Workshops and the Experimental Video Center in association with the New School for Social Research:
Approximately fifty students are currently working with Global Village on various projects which they are initiating and producing.

These workshops and the documentation of this process is being supported, in part, by a grant from the Rockefeller Foundation and matching grant from the National Endowment for the Arts. (-See the New School Bulletin for a description of these courses-)

- IV. Global Village Resource Center is a non-profit tax-exempt, educational research and consultation service. This Center produces various video projects for an expanding spectrum of community and social action organizations. The New York State Council on the Arts has funded and continues to assist Global Village in these areas of community involvement.

The New York video-underground is-by and large-restricted to the territory of the SO-HO (south of Houston Street) artists quarter in Manhattan. Some of the groups discussed have in the meantime been either disbanded or have moved to the country. The original and oldest group of video-producers assumed-in the autumn of 1969-the name of GLOBAL VILLAGE and both Rudi Stern as well as John Reilly operate a television laboratory in Broome Street-which may be considered substantial for a private venture. Their present business interests involve a commission by the Bangla Desh Government concerning the application of video to the family planning effort as well as group dynamic experimentation in connection with the prevention of drug abuses.

Homosexuality, women's liberation movements, pollution as well as the citizens' action groups resulting thereof are subjects dealt with in "New Yorkers' Message to San Francisco" by Howard Gutstadt's and Steve Fuller's SURVIVAL ARTS MEDIA. The latter produce for New York's "Open Channel" and also work in close co-operation with Dimitri Devyatkin's THE KITCHEN as well as with the PEOPLE'S VIDEO THEATER. A multimedia performance in THE KITCHEN-using 12 monitors and video-recorders, choreographed lights, free jazz as well as choreographed motion-also involves audience participation and is thereby turned into a quite unique feed-back orgy-or actually rather into a baroque festival of illusions.

RUDI STERN

Born: November 30, 1936

Studied: Bard College (B.A.) 1954-1958
Columbia University (Art History) 1958-1959
University of Iowa (M.A.) (Painting) 1959-1960
Hans Hoffman, Provincetown, 1956, 1957
Oskar Kokoschka, Salzburg, 1960

PARTIAL LIST OF PROJECTS:

TELEVISION:

Co-Founder, Co-Director of Global Village Video Resource Center, Inc., the first experimental half-inch video production group in New York City. Begun in September of 1969, Global Village has pioneered in exploring the potentials of video as a community, educational, and artistic resource. Through a wide spectrum of activities related to the creative uses of portable television Global Village has developed new forms of communication process.

Global Village Video Resource Center is a non-profit, tax-exempt educational research and consultation service. The Center produces video projects for community and social action groups. It acts as media consultants for groups and individuals whose organizations and aims require the flexibility and economy of this medium to evaluate themselves (i.e. training) or to communicate with others (i.e. documentation).

Since July of 1971, Global Village has produced programming on a regular basis for the Public Channels in Manhattan. Approximately seven hours of these programs appear on the "C" and "D" channels of Sterling-Manhattan and Teleprompter each week. Global Village has actively supported the Public Access Channels and their wide potential since their inception.

The New York State Council on the Arts has actively supported and encouraged these activities of Global Village. The Rockefeller Foundation, the National Endowment for the Arts, and the John D. Rockefeller III Fund have similarly

Die „klassische“ Avantgarde, vertreten durch Sonnabend und Castelli, macht in „concept“ und „body“. Eine Auswahl der in den letzten Jahren produzierten amerikanischen Video-Kunst wird in dieser Ausstellung dokumentiert:

Vito Acconci spricht mit einem Tonband. John Baldessari simuliert in 30 Minuten einen Bewegungsablauf durch das Auflegen und Wegnehmen von Bewegungs-Zustands-Fotos. Lynda Benglis (Now) demonstriert ähnlich wie Hermine Freed (Two Faces) das Abbild der Wirklichkeit am Bildschirm als Wirklichkeit im Bildschirm, d. h. sie tritt in Interaktion mit einem bereits aufgezeichneten Video-Bild. Frank Cavestani zeigt die „neue Erfindung“ des sogenannten Doppelkanals in seiner Arbeit „Video and Anthropology 1958/1973“. Hier wird die sexuelle Begegnung zwischen Frank und Laura Cavestani in zwei getrennten Erlebnissen (1958 und 1973) gleichzeitig über zwei Monitore wiedergegeben. Die Choreografin Trisha Brown entwickelt in einem Zeitraum von einer Stunde die Sprachmöglichkeiten der Bewegung. William Wegman verwendet das Repertoire des Alltags, einschließlich Hund (Man Ray), zur Versinnbildlichung der Sprache, der verbalen wie der nonverbalen. Andy Mann registriert in seinem „Four-Part-Tape“ die Natur des Wassers, vom stehenden Gewässer über Fluß und Wildbach zum Meer. Joan Jonas zeigt die Spiegelmaschine Video an der Sinn(be)deutung von Links und Rechts. Bruce Nauman verpackt Konzept und Körper in Video. Der Musiker der freien Improvisation, Richard Landry, läßt in seinem „Fourth Register“ einen Laserstrahl Zeichnungen in die Bildröhre einbrennen. Robert Morris spielt mit seinem Feedback und Richard Serra reduziert die Sprache auf die Rhythmik der Bewegung. Das meines Erachtens interessanteste Werk auf dem Farb-Video-Gebiet ist die Arbeit von Keith Sonnier, der ohne spektakuläre Bildsprache die Möglichkeiten der Videomaschine zur Erweiterung der Malerei ausschöpft.

Die bereits zahlreichen Interpreten der Video-Kunst, Medienwissenschaftler und Kunsthistoriker, betonen die medien spezifische Resonanz des Publikums beim Fernsehen und feiern die endliche „Vermassung“ der Kunst. Tatsächlich ersetzt aber die sogenannte Vorinformation durch den Bildschirmausschnitt nicht den dramaturgischen Aufbau einer audiovisuellen Erzählung. In der vorliegenden Auswahl amerikanischer Video-Produktionen lassen sich deutlich drei verschiedene Aspekte beobachten:

1. Die Avantgarde verwendet Video als neues Sprachmittel ihrer Konzepte. Ihr Bezug zum Fernsehen für eine Publikumsrezeption ist daher gleich Null, der artifizielle Nenner vielleicht elitärer als in anderen Kunstsprachen.
2. Die „erzählende Elektronik“ eines Nam June Paik oder Doug Davis entspricht dem dramaturgischen Aufbau eines Spielfilms und ist daher der Teilnahme des Publikums sicher. Und
3. stellen die Underground-Produzenten die Video-Maschine in den Dienst gruppenspezifischer Prozesse, bei welchen der Einsatz des Mediums Fernsehen die mögliche Ergänzung und vor allem Erweiterung der Rückkoppelungs-Dynamik innerhalb der Gruppe zu einem dramatischen Moment des Happenings werden läßt.

Der multiplikatorische Effekt der Video-Kunst liegt somit am ausdruckgebenden Künstler, der hier praktisch alle technischen Grenzen der Kommunikation überwunden hätte. Allerdings ist beinahe mit derselben Geschwindigkeit der Entwicklung der Massenmedien der Aufnahmepegel des Menschen gesunken. Die Kunst steht heute vor einer Publikumsmauer, deren Ökonomie nur den Kaufwert der Ware Kunst durchläßt: das heißt, ein publikumswirksames Medium in der Kunst bedarf auch einer publikumswirksamen Verpackung der Botschaft Kunst.

The „classical“ avant-guard—as represented by Sonnabend and Castelli—deals in „conception“ and „body“. The following represents a selection of American Video-Arts produced during the last years:

Vito Acconci converses with a sound tape and John Baldessari simulates 30 Minutes of motion by alternately placing and removing photographs depicting motion as well as fixed conditions. In „Now“, Lynda Benglis—in a way similar to Hermine Freed's production of „Two Faces“—projects onto the TV screen the image of reality, i.e. she enters into inter-action with a video-pictorial image already drawn. Frank Cavestani demonstrates—in his production of „Video and Anthropology 1958/1973“—the „newly invented“ so-called double channel, displaying—simultaneously on two monitors—two separate phases (in 1958 and in 1973) of the sexual encounter between Frank and Laura Cavestani.

Choreographer Trisha Brown evolves—within the space of an hour—the language potential of motion. William Wegman uses the repertoire of every day life—including a dog (Man Ray)—to symbolize language both in its verbal and non-verbal form. Andy Mann—in his „Four Part Tape“—records the nature of water, ranging from a quiet pond to a river and from a torrent to the sea. Joan Jones demonstrates video, the mirror machine, by explaining and interpreting the meaning of left and right. Bruce Nauman packs both conception and body into video. In his production of „Fourth Register“, Richard Landry, the free improvisation musician, uses a laser beam to burn lines into the picture tube. Robert Morris plays with his feed-back and Richard Serra reduces language to the rhythm of motion. In my opinion, Keith Sonnier has created the most interesting colourvideo production, by exploiting—without applying any spectacular pictorial language—all possibilities offered by the video-machine in promoting the art of painting.

The interpreters of Video-Arts—who are already numerous—as well as media scientists and art historians stress the media specific response on the part of the television audience and celebrate the fact that regimentation of the arts has finally been achieved. In reality, however, the so-called digest presented—in the form of an excerpt—on the television screen cannot replace the dramaturgic structure of an audio-visual essay.

Analysis of a selection of American video-productions available will reveal the three different aspects reviewed below:

1. *The avant-guardists use video as a new linguistic medium in expressing their conceptions. Consequently, their relation to the television as well as to audience receptiveness amounts to zero and the artificial denominator might in this case be perhaps more elitist than in the linguistic expressiveness of other art media.*
2. *The „talking electronics“ of a Nam June Paik or a Doug Davis equal the dramaturgic structure of a feature film and will, therefore, be assured of audience participation.*
3. *The producers of the underground enlist the services of the video-machine in promoting group-dynamic events—in which the application of television supplemented and—above all broadened—by the dynamic of the feed-back process leads to a dramatic climax of the happening within the group. All that means that the expressive artist provides the multiplying effect of video-arts, which—at this stage—would for all practical purposes have surpassed and exceeded the technological limitations of the communicative process. However, the receptive faculties of man have diminished almost as fast as the mass-media evolved. The arts are now facing an audience-erected wall—the economics of which will only permit passage of the market value ascribed to the commodity „Arts“. In other words, an art medium capable of arousing the audience will also require an attractive wrapping which arouses the audience's interest in the message of arts itself.*

AUTO-IDENTITÄT

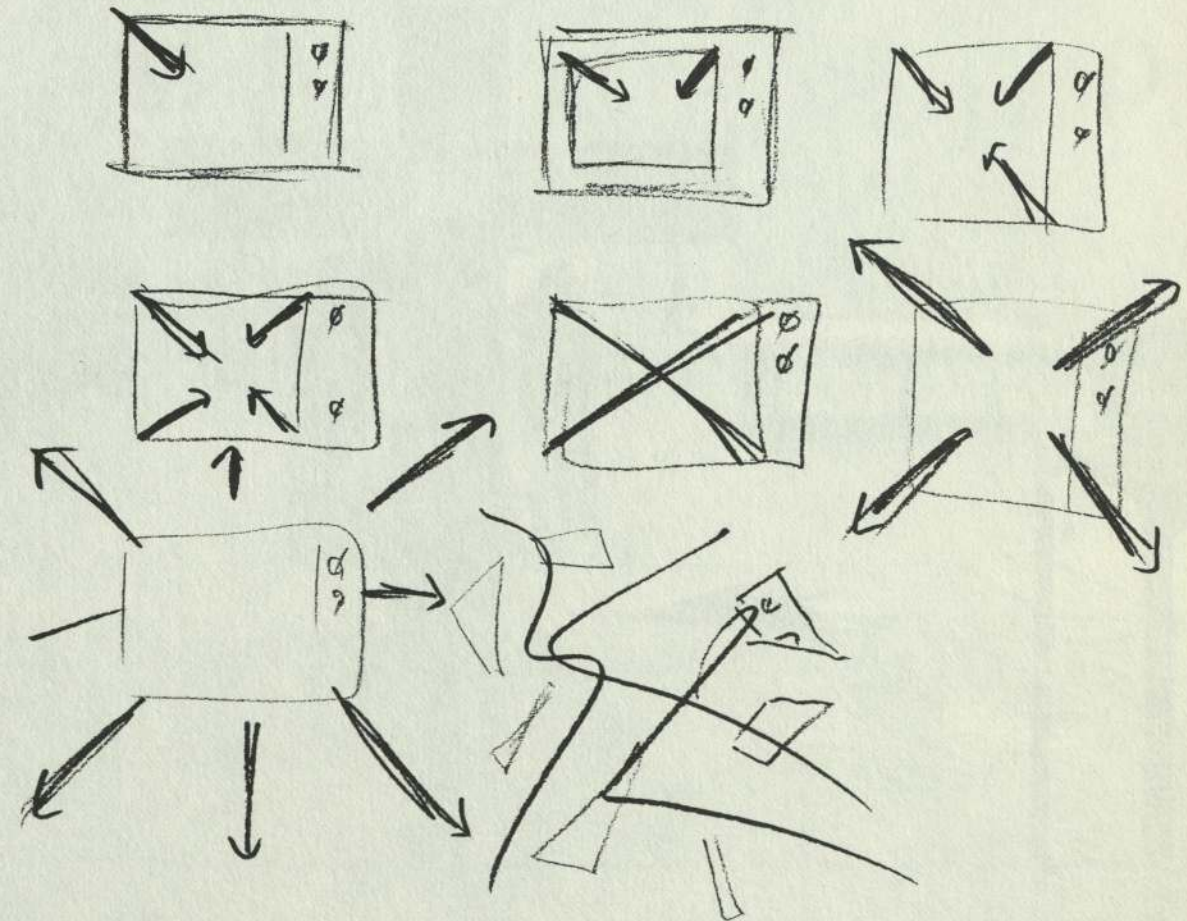
Video action

Wahl sp 73

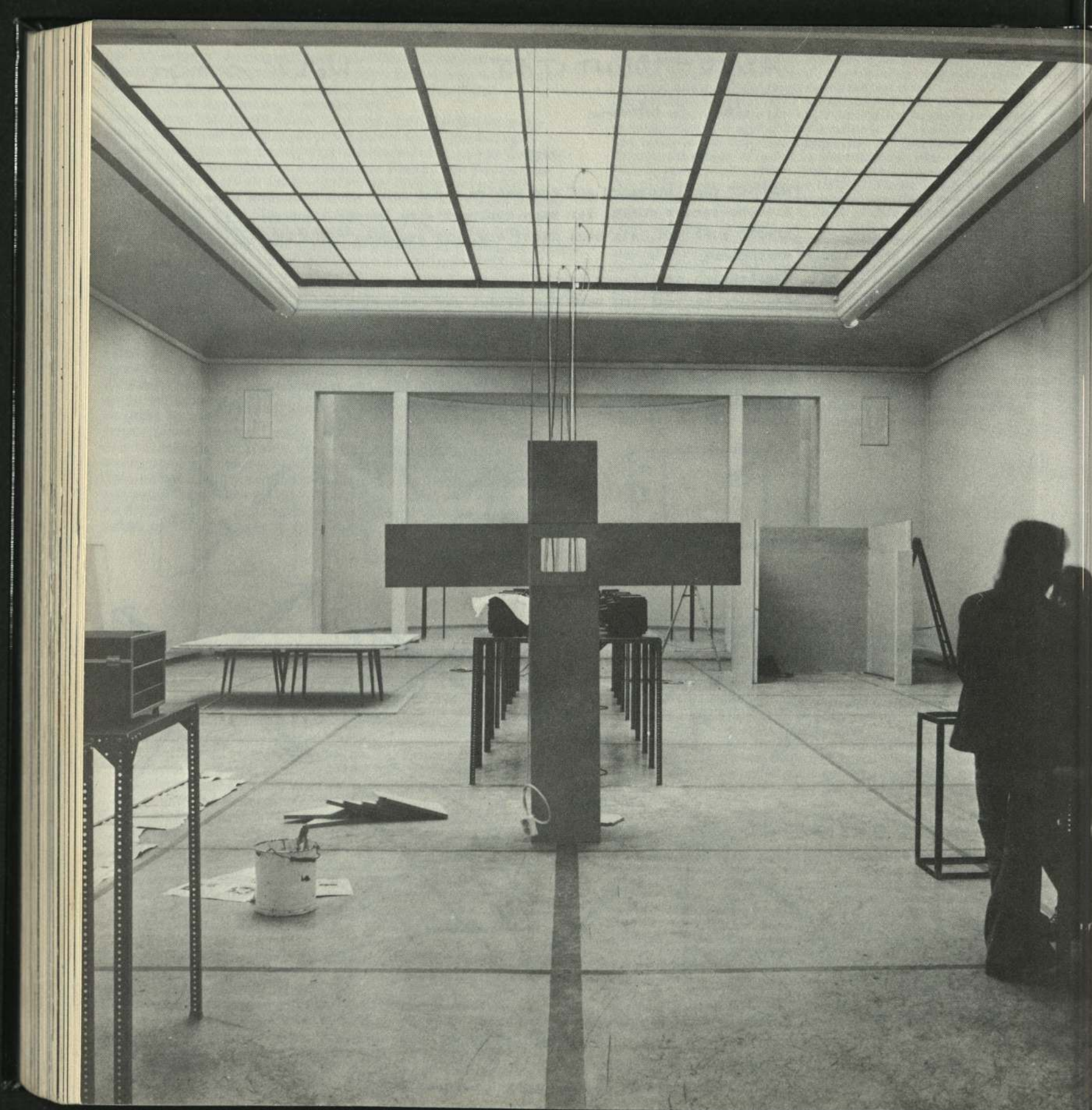
monitor und recorder. auf dem schirm sieht man einen mann, dem eine flasche runter fällt, der mann stolpert eine treppe hinunter, die treppe kracht zusammen, ein haus fällt ein, ein staudamm bricht, ein vulkan explodiert

schließlich explodiert der tv monitor selbst, auf dem angeschlossenen recorder war auf dem band das signal zur sprengung beigegeben. die letzte information war kein bild, sondern ein sprengsignal, dh keine abbildung mehr sondern was abgebildet wurde ward real...

the tv shows you a man falling a staircase falling a house falling a vulcan exploding etc finally the monitor will explode himself.



selbstantwortende frage, automatisch
selbstreproduktion und selbstzerstörung
selbstlösendes problem
entscheidbarkeit 1. stufe, abgeschlossener kalkül



VIDEO WORKSHOP

THE VIDEO WORKSHOP IS A SPACE FOR THE CREATION OF VIDEO ART. IT IS A PLACE WHERE YOU CAN LEARN THE TECHNIQUES OF VIDEO FILMMAKING AND EXPERIMENT WITH THE MEDIUM. THE WORKSHOP IS OPEN TO ALL INTERESTED IN THE ART OF VIDEO. THE WORKSHOP IS A SPACE FOR THE CREATION OF VIDEO ART. IT IS A PLACE WHERE YOU CAN LEARN THE TECHNIQUES OF VIDEO FILMMAKING AND EXPERIMENT WITH THE MEDIUM. THE WORKSHOP IS OPEN TO ALL INTERESTED IN THE ART OF VIDEO.

peter daniel wolfskind METAGRAMMATIK/METAGRAMMAR

Metagrammatik ist systematische Veränderung der Realität.

A Die Realität:

Ein Katalog des verfallenden Abfalls und der verwesenden Tiere, des Ungeziefers und der vermodernden Gegenstände auf einer Schutthalde nordöstlich von Semriach, aufgenommen am 14. November 1971.

B Das System der Veränderung:

Der auf der Schutthalde vor sich gehende physikalische und chemische Verwesungsprozeß wird nicht beschreibend geschildert, sondern durch analog zu diesem vorgenommene Veränderungen des ursprünglichen Sprachmaterials demonstriert.

C Ebenen der Veränderungen:

1 Die Sprache. Sie wird durch Silben- und Buchstaben-Austausch verändert und zerstört.

2 Die menschliche Stimme. Der physikalisch-chemische Zerfallsprozeß wird nicht nur am gedruckten Wort, sondern auch an der menschlichen Stimme demonstriert. Analog zur fortschreitenden Zerstörung des Wortbildes erfolgt die Vernichtung des Sprachklanges durch Einsatz elektronischer Mittel.

3 Das erkennbare Objekt. Die für TRIGON 73 hergestellte Video-Version der Metagrammatik erweitert die Demonstration von der sprachlich-akustischen Ebene auf die optische. Das im ursprünglichen Katalog zitierte Objekt wird gezeigt und mittels kongruent zum akustischen Geschehen eingesetzter elektronischer Technik verändert und aufgelöst.

geboren 1937 in Graz. Studium der Germanistik an der Universität Graz. Musikstudium am Steiermärkischen Landeskonservatorium. Komponierte Klavier- und Kammermusik, Chansons, Bühnenmusik zu Goethes „Faust I“, Sartres „Fliegen“ und Shakespeares „Maß für Maß“. Veröffentlichte im Vorjahr den Prosaband „Mondnacht“ und heuer den Roman „Der grüne Zuzumbest“ sowie verschiedene Arbeiten in in- und ausländischen Literaturzeitschriften. Die akustische Version der Metagrammatik entstand im Auftrag der Literaturabteilung des ORF-Studios Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Südwestfunk im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung in Freiburg im Breisgau.

Metagrammar is a systematic alteration of reality.

A Reality:

A catalogue of decaying garbage and rotting cadavers, of vermin and of mouldering objects on a dumping-ground northeast of Semriach, written down on November 14, 1971.

B System of Alteration:

The physical and chemical process of decomposition taking place on the dumping-ground is not described conventionally, but rather depicted by altering the original verbal material in analogy to the rotting process.

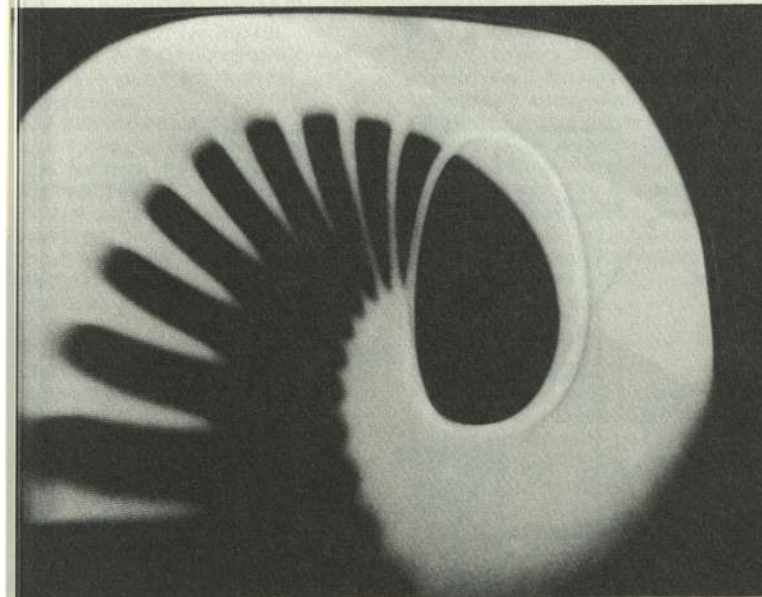
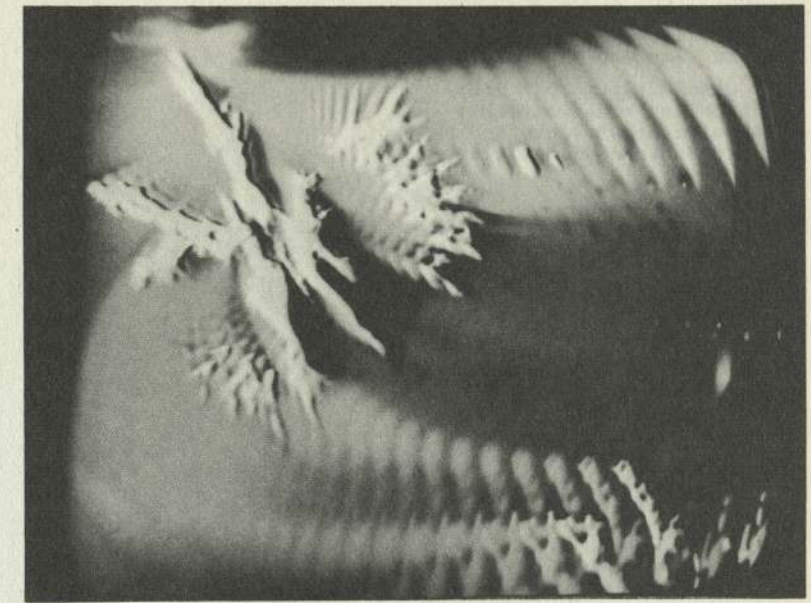
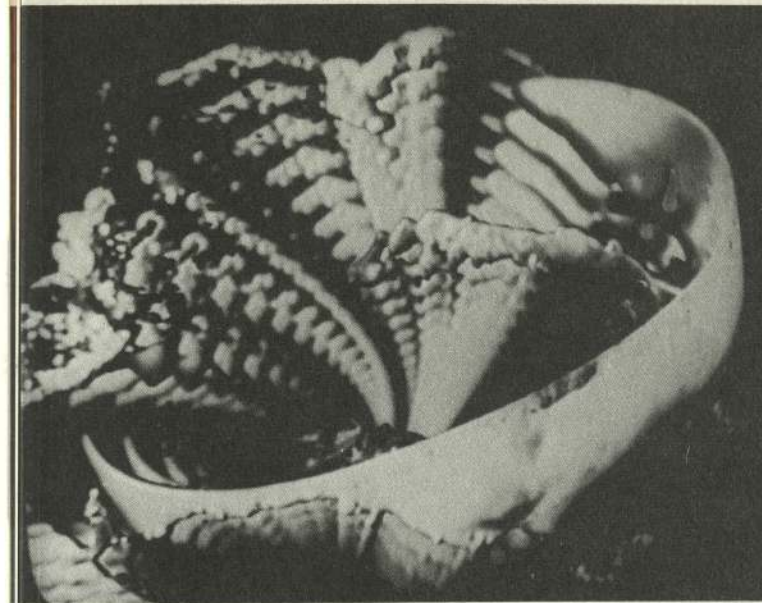
C Levels of Alteration:

1 *Language. It is altered and destroyed by interchanging of syllables and letters.*

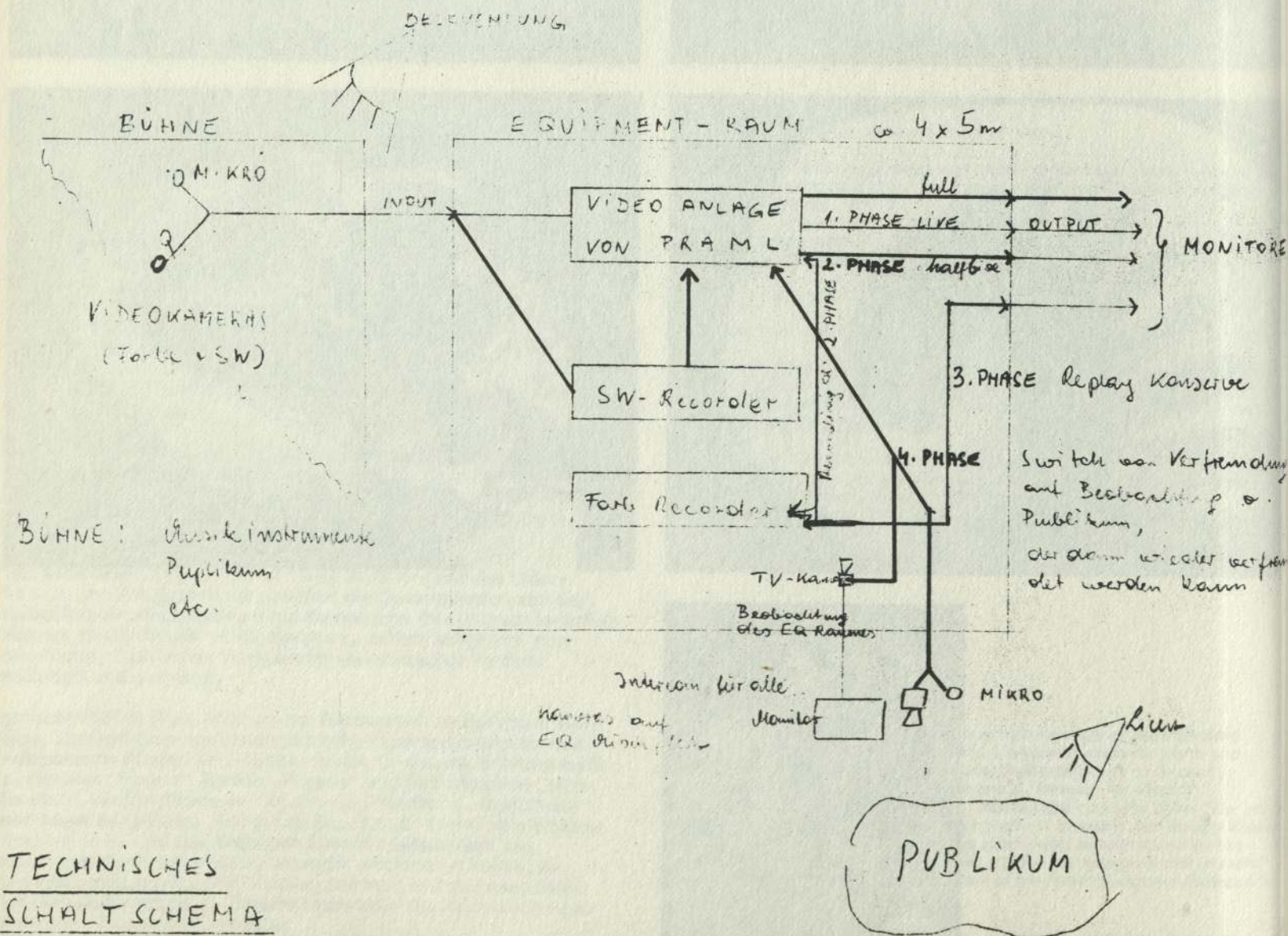
2 *Human Voice. The physical-chemical process of decomposition is demonstrated not only with the printed word, but also with the human voice. In analogy to the gradual destruction of the verbal picture the destruction of the spoken word is executed by electronic means.*

3 *Visible Object. The video version of Metagrammar produced for TRIGON '73 enlarges the field of demonstration to include an optical level in addition to the levels of language and sound. The object cited in the original catalogue is shown, and altered and dissolved by electronic devices used according to the processes on the acoustic level.*

born in Graz, 1937. Studied Germanics at the university of Graz. Studied music at the academy of music of Styria. Composed music for piano and chamber orchestras, composed chansons, incidental music to Goethe's "Faust I", Sartre's "Flies", and Shakespeare's "Measure for Measure". Published a volume of prose last year, "Mondnacht", and the novel "Der grüne Zuzumbest" this year, as well as diverse works in domestic and foreign literary reviews. The acoustic version of Metagrammar was commissioned by the literary department of the Salzburg radio studio, and was produced in collaboration with the experimental laboratory of the Heinrich-Strobel-Foundation in Freiburg/Breisgau.



Mathias K. Praml
geb. 6.3.1925
lebt in Wien und Klein Rötz
dzt. Beschäftigung mit Para-
psychologie, elektronischer
Musikselbstdarstellung in
Farbe und neuen Zeichentrick-
verfahren.



Mathias K. Praml
schau dir deine Stimme an/look at your voice

licht, Mikrophon, Farb- und SV-
ideokamera auf der Bühne.
Monitoren, 2-3 Oszillographen von
SONY, SW- und Farbreorder,
Mattenspieler.
Diese Videoaktion entspricht der
Phase 1 des technischen Schalt-
bildes, solange nur Oszillographen
eingesetzt werden, d. h. die
Stimmen dargestellt werden. Die
Phase 2 tritt hinzu, wenn im
Verlauf des Abends der jeweilige
Sprecher seine Rede selbst
verfremdet.

Aktionsschema:

Landesrat hält Rede, die bereits
Bestandteil der Videoaktion ist.
1. Diese Rede wird simultan über
die Monitoren, graphisch-visuell
durch Filterung über Oszillographen,
dargestellt.
2. Diese Rede wird zusammen mit
dem Gesicht des Redners durch
weitere Verfahren (Coloriser etc.)
videoverfremdet.
3. Der Redner kann die auf dem
Recorder aufgenommene Rede
nach Rückspielung selbst mo-
dulieren.
4. Geräusche des Publikums können
oszillographisch dargestellt
werden.
5. Anblick des Publikums sowie
Geräusche können gemischt und
verfremdet werden.
6. Einzelne Sprecher und Sänger
treten auf die Bühne und ihre
Stimme wird über Monitor gezeigt.
7. Tierstimmen von Schallplatten
werden abwechselnd über die Mo-
nitoren geschickt.

Light, microphone, colour - and
black & white - videocamera on the
stage. Monitors, 2-3 SONY oscillo-
graphs, black & white and colour
recorders, grammophones.
This video-action corresponds to
Phase 1 of the technical connexion/
wiring, as long as only oscillographs
are being used, that is, voices are
being shown. Phase 2 comes in when
the opening speaker, respectively
later on any speaker, modifies
(distorts-verfremden ???-Übs.)
his speech himself.

ACTION PATTERN:

Representative gives a speech which
is already part of the video-action.
1. This speech is shown, graphically -
visually by filtering through oscillo-
graphs, simultaneously on the
monitors.
2. This speech, together with the
face of the speaker, is video-modified
by further devices (colorizer etc.).
(-distorted)
3. The speaker himself may modulate
his recorded speech after a replay.
4. Noises of the audience may be
made visible oscillographically.
5. View of the audience and noises
may be mixed and modified.
(distorted)
6. Several speakers and singers go on
stage, their voices are shown on
monitors.
7. Recorded animal voices are
alternatingly shown on the monitors.

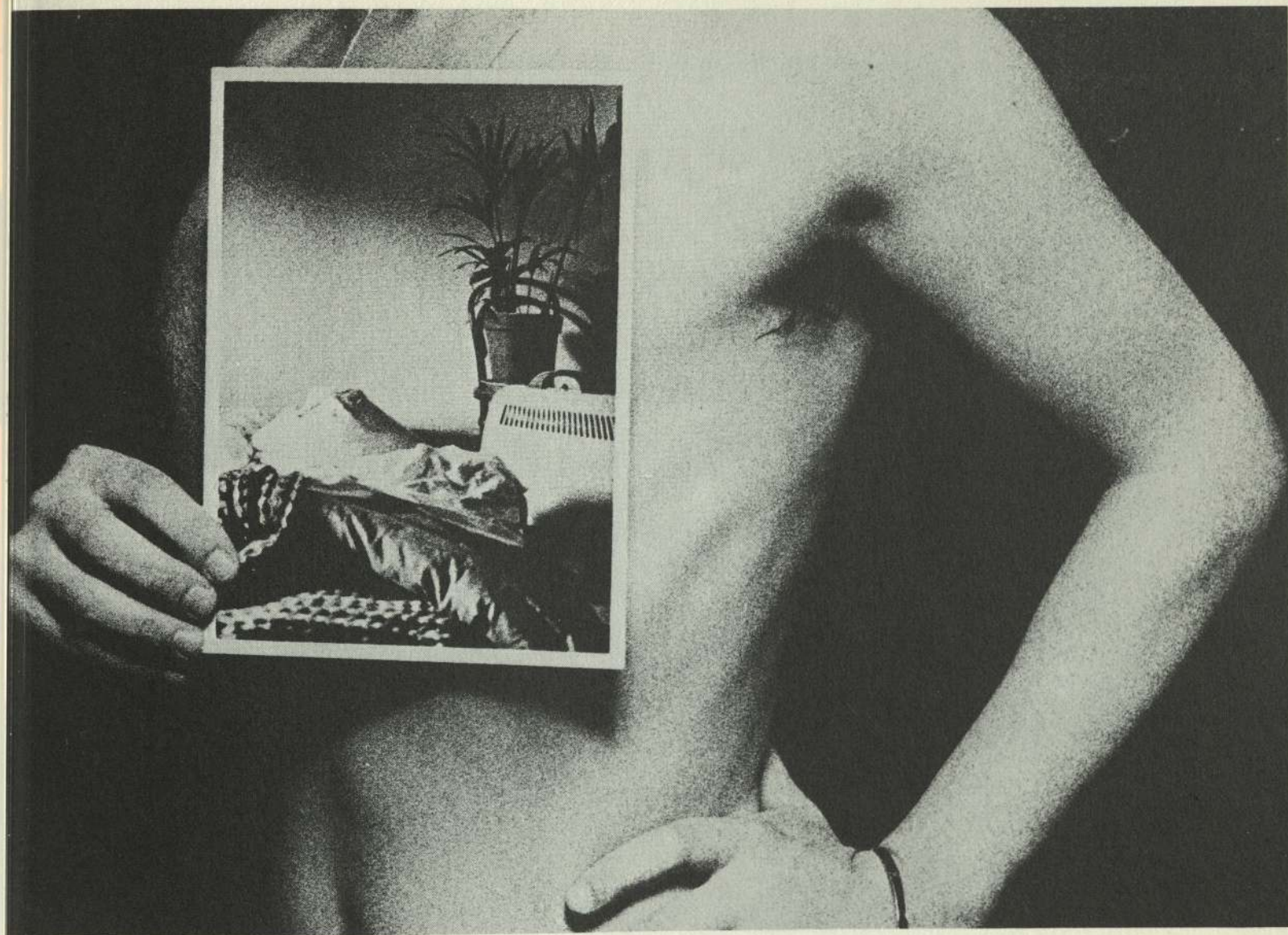
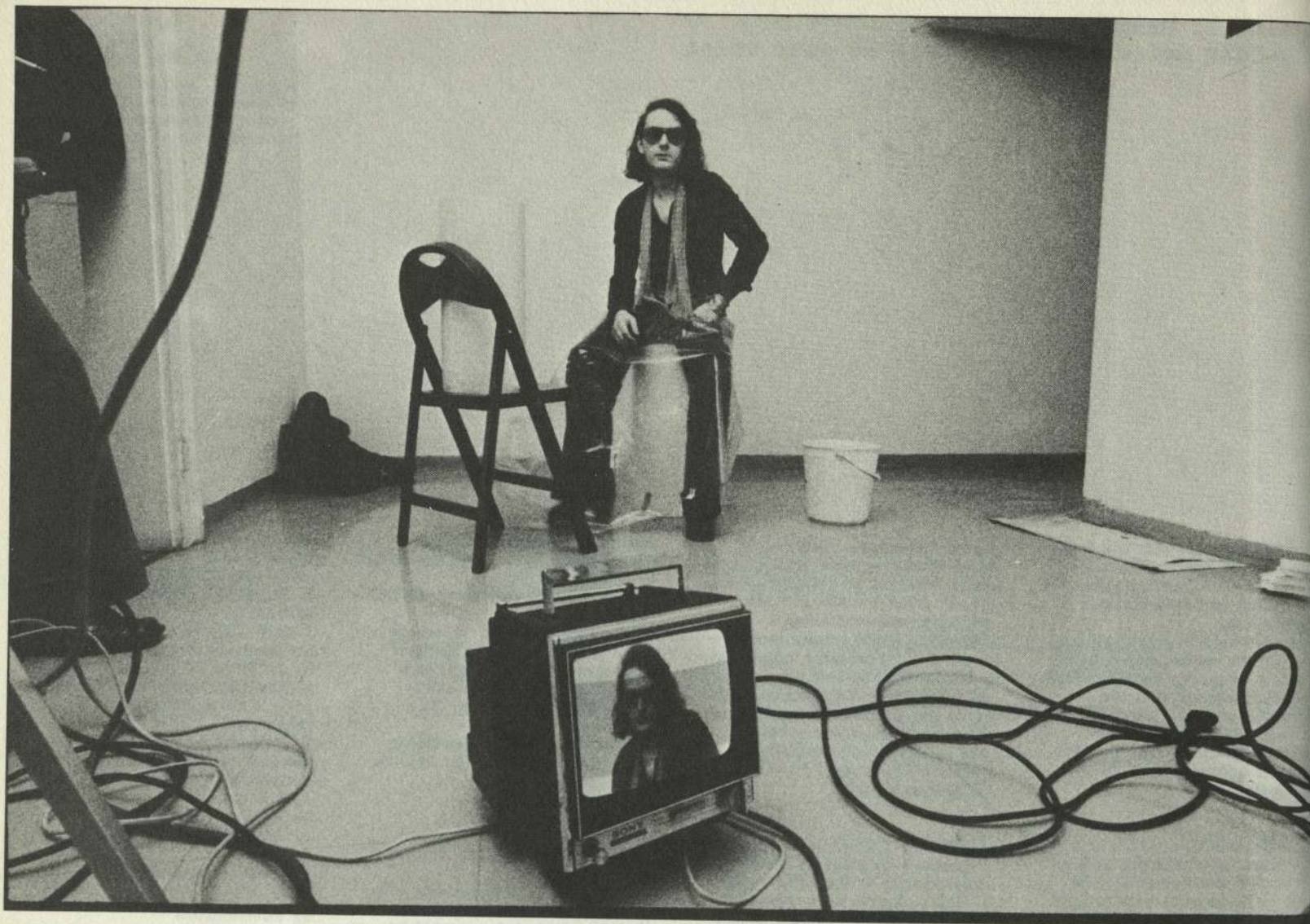
FREE LIVE EXPERIMENTS with
transmission from sound into colour
(feedback, colorising)

1. laufendes TV-Programm auf der
Bühne.
1 TV-Apparat auf der Bühne allein.
Dann steigt über einen zweiten
TV-Apparat im EQ-Raum durch
Bildverfremdung oder Oszillo-
graph die Sendung über die
Monitoren.
2. professionelle Live-Darbietung:
klassische Musik (Klavier, Gitarre,
Schlagzeug, Xylophon ...)
a) ohne TV-Apparat
b) normal im TV
c) verfremdet in den Monitoren
d) Musik allein in Form und Farbe
e) Kombinationen
3. Skulpturen, Graphiken etc., mit-
gebracht vom Publikum, Musik
(Schallplatten etc.), mitgebracht vom
Publikum.
4. Live-Darstellungen des Publi-
kums auf der Bühne, z. B. Musik,
Tanz, Pantomime etc.
5. Musik allein in Form und Farbe
(Konserve). Dazu ist es nötig, die
Farbkamera von SONY 14 Tage zur
Verfügung zu haben.

1.-5. intervallsartige Aufnahmen
vom Publikum, erst normal, dann
verfremdet, können eingeschaltet
werden.

FREE LIVE EXPERIMENTS
with transmission from sound into
colour (feedback, colorising)

1. Current TV broadcast on the stage.
(distorted)
1 single TV set on the stage. Then
the broadcast, modified from a second
TV set in the EQ room through
picture modification or oscillograph,
goes to the monitors.
(distortion)
2. Professional live-show:
classical music (piano, guitar, drums,
xylophone ...)
a) without TV
b) normal on TV
c) modified on the monitors
(distorted)
d) music exclusively in form and
colour
e) combinations
3. Sculptures, graphics etc., brought
by the audience
as "2"
4. Live-shows on the stage by
members of the audience, e.g.:
music, dance, pantomime etc., as "2"
5. Music exclusively in form and
colour (recorded matter). For this
purpose the colour camera by SONY
has to be at disposal 14 days in
advance.
1-5. Shots of the audience at
intervals, first normal, then modified,
may be inserted.
(distorted)



URS LÜTHI

Geb. 1947 Luzern

Lebt in Zürich und Mailand

Personalausstellungen

1966 Galerie Beat Mäder, Bern

Galerie Palette, Zürich

1969 Galerie Junge Generation, Hamburg

Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven

Kunstverein, Bremen

Aktionraum I, Monaco

1970 Galerie Toni Gerber, Bern

1972 Galleria Diagramma, Mailand

Galerie Palette, Zürich

Galleria La Bertesca, Genf

1973 Galleria Diagramma, Mailand

Galleria Conz, Venedig



Wesentliche Gruppenausstellungen

- 1966 "Zürcher Künstler", Helmhaus, Zürich
- 1967 "Unter 40", Galerie d'Art Moderne, Basel
- 1968 "Wege und Experimente", Kunsthhaus, Zürich
- Wolfgang Gurlitt Museum, Linz
- Neue Galerie im Landesmuseum, Graz
- "22 junge Schweizer", Stedelijk Museum, Amsterdam
- Salon de Mai, Parigi
- Union Carbide Exhibition, New York
- "Pläne und Projekte", Kunsthalle, Bern
- 1970 "Visualisierte Denkprozesse", Kunstmuseum, Luzern
- "Künstler machen Pläne", Kunsthhaus, Hamburg
- 1971 "Swiss Avant-Garde", Cultural Center, New York
- Art '71, Basel
- 7. Biennale de Paris, Parigi
- Musée d'Art Moderne, Lausanne
- Museo di Belle Arti, Lugano



- 1972 "Giovane arte svizzera", Rotonda della Besana, Mailand
- Art '72, Basel
- Galleria del Naviglio, Venedig
- "Profile X", Kunstmuseum, Bochum
- Studio Maddalena Carioni, Milano
- Neue Galerie im Landesmuseum, Graz
- Galleria Diagramma, Milano
- 1973 Galleria Christian Stein, Turin
- Kunstmesse, Berlin
- Art '73, Basel
- Internationale Kunstmesse, Düsseldorf
- Galerie Krinzinger, Bregenz (Randspiele 73)
- Galerie Krinzinger, Innsbruck
- Forum für aktuelle Kunst, Innsbruck



horst gerhard haberl video art in new york city

ich danke an dieser stelle der amerikanischen
botschaft in wien für ihre großzügige hilfe
bei der erstellung dieses beitrages.

Concept- und land-art waren der Anfang einer Entwicklung, etwas Unverkäufliches dem Kunstmarkt zuzuführen. Im Gegensatz zu den experimentellen Fernseh-Bildungsinstitutionen wie WGBH Boston, KQED San Francisco und WNET in New York, die an der „erzählenden Elektronik“ arbeiten, nutzen die Künstler das Feed-back-Potential der Videomaschine. Besonders deutlich wird dieser Trend im aktuellen Bereich der Körper- und Aufführungskunst: bodyart, performances, group-accumulations.

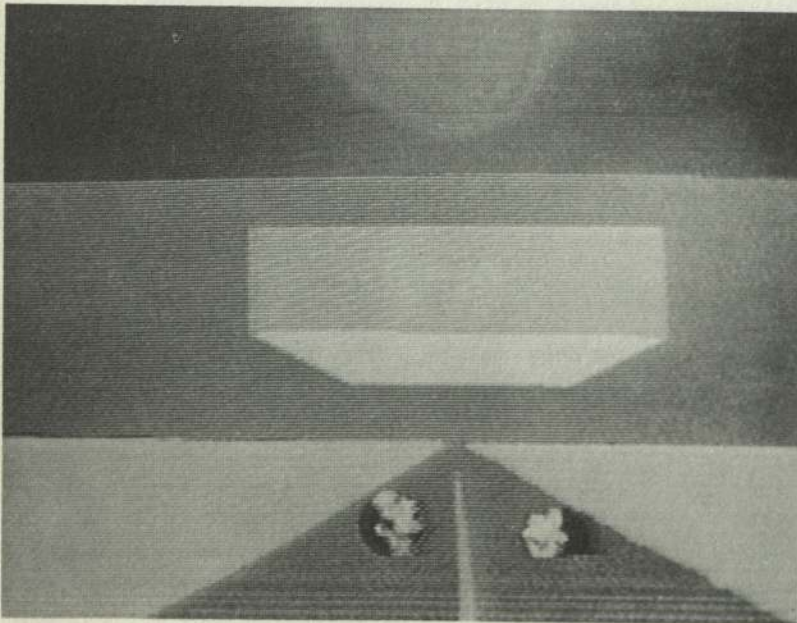
Die „Väter“ der „erzählenden Elektronik“, der Südkoreaner Nam June Paik und der Japaner Shuya Abe, haben gemeinsam mit erfahrenen Praktikern der experimentellen Videokunst, wie Douglas Davis (Kulturschreiber von Newsweek), Ed Emshwiller und Fred Barzyk, die technologischen Möglichkeiten des Fernsehens zu einer neuen Sprache ausgebaut. Die nationalen TV-Labors in Boston (WGBH), San Francisco (KQED) und New York (WNET 13) bilden eigene Kanäle, die als nicht-kommerzielles Fernsehunternehmen (ohne Werbung) von großen Industriestiftungen und staatlichen Subventionen finanziert werden. Diese Institutionen bedienen sich des freelancer-Systems und beschäftigen fluktuierende Teams von Künstlern und Technikern für die Gestaltung ihrer Programme. Das New Yorker Institut beauftragte 1972 den Anthropologen und McLuhan-Freund Ted Carpenter mit der Untersuchung, ob die Form von 60-Sekunden-Produkt-Werbe-Spots und deren Breitenwirkung auf Bildungsprogramme umlegbar ist. Carpenter drehte einen 16-mm-Farbfilm über die gesellschaftlich bedingten Veränderungen in der Sinneswahrnehmung. Die durch die Videotechnik möglich gewordene unmittelbare Rückkoppelung (feedback) zwischen Produzenten und Produkt führte zu zahlreichen Experimenten. Frank Cavestani verwendete in seiner „Körpermusik“ Tänzer als Quelle für das Videobild und konstruierte ein Audiosystem, bei dem der Ton durch die Video-Amplitude des Bildes erzeugt wurde. Die Tänzer produzierten daher durch ihre Bewegungen sowohl die Ton- als auch Bildsignale, die Cavestani dann colorisierte und elektronisch veränderte.

Conceptional Arts and Country Arts constituted the beginning of a trend to place unsalables in the arts market. In contrast to experimental institutions of televised education, such as WGBH of Boston, KQED of San Francisco and WNET of New York, who apply the principle of "talking electronics", artists utilize the feed-back potential of the video-machine. That trend becomes particularly obvious within the contemporary fields of body arts, performances and group accumulations.

The founding fathers of "talking electronics", South Korea's Nam June Paik and Japan's Shuya Abe, have—in co-operation with experienced practitioners of experimental video-arts, such as Douglas Davies (culture columnist of Newsweek magazine), Ed Emshwiller and Fred Barzyk—further evolved the technological possibilities of television into a new language. The national TV-laboratories of Boston (WGBH), San Francisco (KQED) and New York (WNET 13) operate their own channels, which—being non-commercial television companies who do not air advertisements—are being financed by the foundations of big industry as well as by Government subsidies. Those institutions employ free-lancing teams of artists and technicians—whose numbers fluctuate—for their programmes. In 1972, the New York institute commissioned Ted Carpenter, anthropologist and McLuhan friend, to investigate the possibility of adapting the features of 60 second product advertising spot announcements as well as their range of impact for their practical application in educational programmes. Carpenter then produced a 16 mm colour motion picture on the subject of society-induced sensory perception. Video-technology has facilitated the technique of direct feedback from the producer to the product, which has paved the way for considerable experimentation. Frank Cavestani used—in his "body music"—dancers as a source of the video-image and designed an audio-system whereby sound was produced through the video-amplitude of the pictorial image. Consequently, the dancers—through their movements—produced both sound and video signals, which Cavestani then coloured and subsequently modified by electronic process.

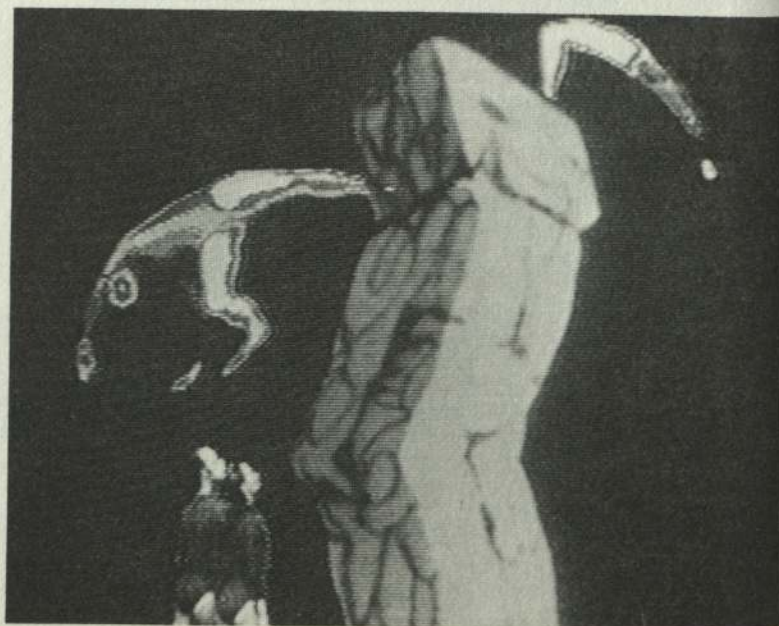
Doug Davis produzierte zwei 30-Minuten-Bänder für den Kanal 13, „Experimente in Farbe Nr. 1 und Nr. 2“. Das erste ist eine Aufschlüsselung der Farben durch Zahlen. Das zweite „Experiment in Farbe“ ist „ein Grenzstück der concept-art, das an ein Video-Happening rührt“. Ein Fernsehgerät wurde mitten auf einen New Yorker Gehsteig gestellt. Die Senderkanäle wurden laufend gewechselt. Der Wechsel und die willkürliche Aneinanderreihung von Programmen des kommerziellen Fernsehens sollten deren Sinnlosigkeit aufzeigen.

Computergrafikgeräte werden schon lange im Werbefernsehen verwendet; das TV-Labor vergab einen Produktionsauftrag an Ed Emshwiller, der in seinen „Computer-Experimenten Nr. 1“ das künstlerische Potential dieser Technik auszuloten versuchte. Die Arbeit war erfolgreich und brachte ihm ein neues Projekt „Scape Mates“ (Abb.), in welchem Emshwiller eine sehr surreale Bildersprache entwickelt hat. Die visuellen Anwendungsmöglichkeiten des Laserstrahles auf Videobilder untersuchte Bill Etra: Er reflektierte den Laserstrahl durch ein Quecksilberbad direkt in die Vidicon-Röhre. „Televisionen“ war der Titel einer einstündigen Fernsehsendung des WNET 13 zur Serie „Carousel“, die das New York State Council on the Arts (NYSCA) subventionierte. Ein Teil dieser Sendung wurde von einer New Yorker Straßenbande produziert, die nach einer kurzen Unterweisung ein Wochenende lang mit Portable-Geräten arbeitete. Zwischen Abschnitten dieser „gang“-Produktionen wurden Ausschnitte von „Videokunstwerken“ eingeblendet, die in chronologischer Reihenfolge eine Kurzgeschichte der „Videokunstbewegung“ repräsentieren sollten. In diese Sendung war praktisch das gesamte „etablierte“ Material der drei großen Labors zusammengeschnitten. Der Höhepunkt dieser Produktion ist zweifellos Nam June Paiks „Ausverkauf von New York“, ein Siebenminutenwerk, das in einer spektakulären Bildersprache eine elektronische Satire darstellt. Japanische Werbespots stehen neben Problemen der Massenmedien und der Kriminalität („New Yorks Polizei ist größer als die Armee von Dänemark!“). Die Wolkenkratzerlandschaft von New York verändert sich rotierend in George Gershwins Rhapsody in Blue zur „skyline“ von Moskau.

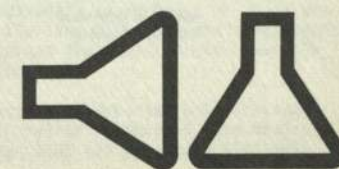
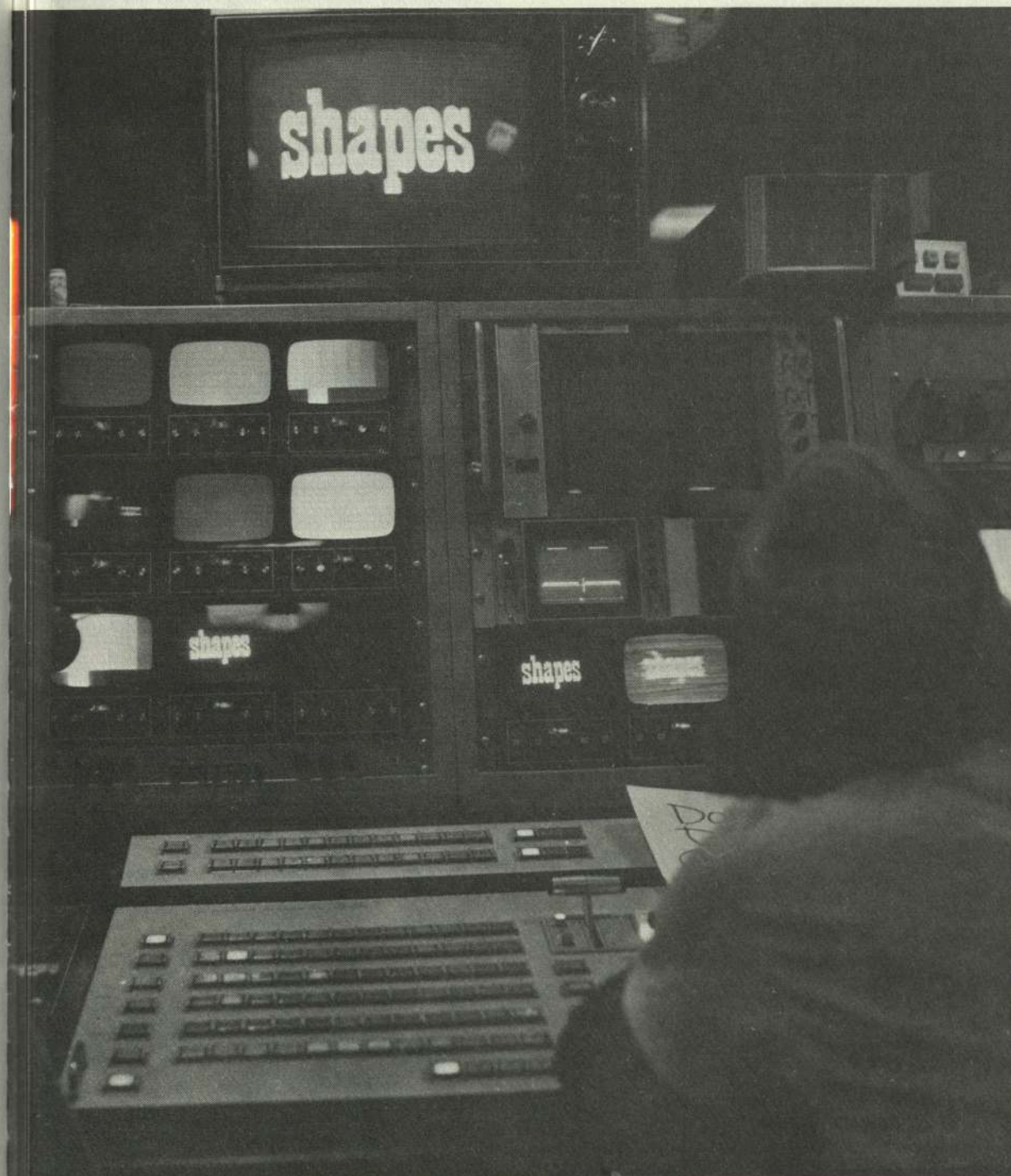


Doug Davis produced two 30 minute tapes for Channel 13, i.e. "Colour Experimentation No. 1 and No. 2". The first tape represents a digital breakdown of the colour spectrum and the second "Colour Experiment" constitutes a border-line example of conceptual arts which reminds of a video-happening. In the latter event, a television set was placed on a New York sidewalk and the transmission channels were changed continuously. The constant changes as well as the alternation of different commercial television programmes selected at random were meant to demonstrate the senseless nature of commercial television.

For some considerable time, computerized graphical equipment has been used in the production of television commercials. The television laboratories commissioned Ed Emshwiller to gauge the artistic potential of that technique, which he did in his "Computer Experiment No. 1". He was successful and his efforts led to "Scape Mates", a new project in which Emshwiller created a rather surrealistic pictorial language. Bill Etra investigated the visual application of laser beams in creating video-images by reflecting a laser beam through a mercury solution and direct into the vidicon-tube. "Televisionen" was the title of an one hour television programme shown—as part of the "Carousel" series—by WNET 13 and subsidized by the New York State Council of the Arts (NYSCA). Part of that programme was produced by a New York street-gang who—after brief instruction—spent a weekend on the shooting of the tape, using portable equipment. In between the different sections of that "gang production", excerpts from "video works of art" were interspersed. It was the purpose of that action to present—in chronological sequence—a short history of the Video-Arts Movement. Virtually the entire "established" material available to the three big laboratories had been used and cut in producing the programme. The climax of that production was undoubtedly provided by the screening of Nam June Paik's "The Sell-Out of New York", a seven minute tape presenting an electronic satire in spectacular pictorial language. Japanese spot commercials appear next to mass media problems and—next to those—reference is being made to the delinquency rate, i.e. "New York's police force is larger than the entire Danish army." New York's skyscraper-studded landscape rotates within George Gershwin's Rhapsody in Blue and then becomes gradually transmuted into the Moscow Skyline.



The Television Laboratory at wnet|13



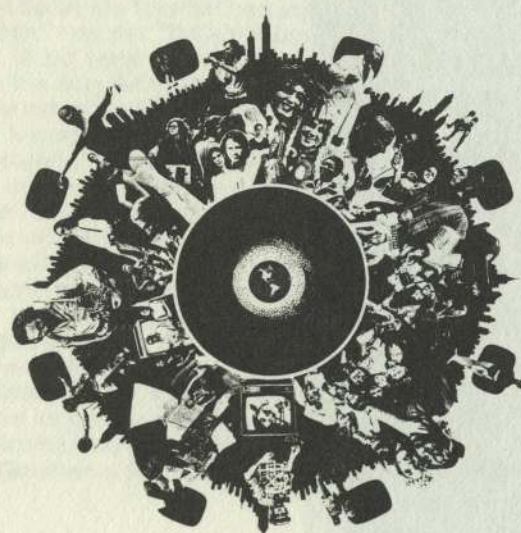
SURVIVAL

595 BROADWAY

ARTS

NEW YORK

966 6530
MEDIA



concerning... the relations of art to life and media to survival

The SAM group is a media collective organized to expand our understanding of media through practical use of communications technology.

As an alternate television resource in New York City we use multi media information events, video theatre, and cable television programs to teach people how to use media in their own environments and communities.

Survival Arts Media is referenced in: Source Catalog
Vocations for Social Change
Radical Software
Workforce

"If you want to use the word 'pioneers', it applies to them. They have made real breakthroughs in understanding, developing and explaining community media through the work they've done."

Guerrilla Television
Michael Shamberg



Der Video-Underground in New York beschränkt sich territorial (im wesentlichen) auf das Künstlerviertel So-Ho (south of Huston street) in Manhattan. Einige dieser Gruppen sind inzwischen auseinandergegangen oder aufs Land gezogen. Die erste und älteste experimentelle Video-Produzentengruppe nennt sich seit Herbst 1969 GLOBAL VILLAGE, Rudi Stern und John Reilly betreiben ein für private Verhältnisse beachtliches TV-Labor in der Broome street. Ihre gegenwärtigen (geschäftlichen) Interessen gelten einem Auftrag der Regierung von Bangla Desh, Familienplanung unter Einsatz von Video und gruppenspezifischen Experimenten im Problembereich der Drogen-Mißbrauch-Verhütung. Homosexualität, Frauenrechtsbewegungen, Verschmutzung und daraus resultierende Bürgerinitiativen sind Themen der SURVIVAL ARTS MEDIA von Howard Gutstadt und Steve Fuller: „New Yorkers Message to San Francisco“. Sie produzieren viel für den „Open Channel“ in New York und arbeiten eng mit Dimitri Devyatkins THE KITCHEN und dem PEOPLE'S VIDEO THEATER zusammen. Eine Multimedia-Performance in THE KITCHEN mit 12 Monitoren und Videorecordern, Lichtchoreografie, Free Jazz und Bewegungs-choreografie wird durch die Einbeziehung des Publikums zu einer einzigartigen Feedback-Orgie, eigentlich schon zu einem barocken Illusionsfest.

The New York video-underground is-by and large-restricted to the territory of the SO-HO (south of Houston Street) artists quarter in Manhattan. Some of the groups discussed have in the meantime been either disbanded or have moved to the country. The original and oldest group of video-producers assumed-in the autumn of 1969-the name of GLOBAL VILLAGE and both Rudi Stern as well as John Reilly operate a television laboratory in Broome Street-which may be considered substantial for a private venture. Their present business interests involve a commission by the Bangla Desh Government concerning the application of video to the family planning effort as well as group dynamic experimentation in connection with the prevention of drug abuses.

Homosexuality, women's liberation movements, pollution as well as the citizens' action groups resulting thereof are subjects dealt with in "New Yorkers' Message to San Francisco" by Howard Gutstadt's and Steve Fuller's SURVIVAL ARTS MEDIA. The latter produce for New York's "Open Channel" and also work in close co-operation with Dimitri Devyatkin's THE KITCHEN as well as with the PEOPLE'S VIDEO THEATER. A multimedia performance in THE KITCHEN-using 12 monitors and video-recorders, choreographed lights, free jazz as well as choreographed motion-also involves audience participation and is thereby turned into a quite unique feed-back orgy-or actually rather into a baroque festival of illusions.

GLOBAL VILLAGE

JOHN REILLY
RUDI STERN

454 BROOME ST.
N.Y.C. 10012
(212) 986-1515

RUDI STERN

Born: November 30, 1936

Studied: Bard College (B.A.) 1954-1958
Columbia University (Art History) 1958-1959
University of Iowa (M.A.) (Painting) 1959-1960
Hans Hoffman, Provincetown, 1956, 1957
Oskar Kokoschka, Salzburg, 1960

PARTIAL LIST OF PROJECTS:

TELEVISION:

Co-Founder, Co-Director of Global Village Video Resource Center, Inc., the first experimental half-inch video production group in New York City. Begun in September of 1969, Global Village has pioneered in exploring the potentials of video as a community, educational, and artistic resource. Through a wide spectrum of activities related to the creative uses of portable television Global Village has developed new forms of communication process.

Global Village Video Resource Center is a non-profit, tax-exempt educational research and consultation service. The Center produces video projects for community and social action groups. It acts as media consultants for groups and individuals whose organizations and aims require the flexibility and economy of this medium to evaluate themselves (i.e. training) or to communicate with others (i.e. documentation).

Since July of 1971, Global Village has produced programming on a regular basis for the Public Channels in Manhattan. Approximately seven hours of these programs appear on the "C" and "D" channels of Sterling-Manhattan and Teleprompter each week. Global Village has actively supported the Public Access Channels and their wide potential since their inception.

The New York State Council on the Arts has actively supported and encouraged these activities of Global Village. The Rockefeller Foundation, the National Endowment for the Arts, and the John D. Rockefeller III Fund have similarly

GLOBAL VILLAGE VIDEO RESOURCE CENTER INFORMATION SHEET

MAY/1972

- I. Global Village has been in existence since September of 1969. During this period it has pioneered in exploring the potentials of video as a cultural, educational, community, and artistic resource. It has developed new forms of communications process through a wide spectrum of activities.
- II. At present two production groups consisting of approximately five full-time people each, work with the co-directors, Rudi Stern and John Reilly, on a wide spectrum of projects.
- III. Global Village Video Workshops and the Experimental Video Center in association with the New School for Social Research:
Approximately fifty students are currently working with Global Village on various projects which they are initiating and producing.

These workshops and the documentation of this process is being supported, in part, by a grant from the Rockefeller Foundation and matching grant from the National Endowment for the Arts. (-See the New School Bulletin for a description of these courses-)

- IV. Global Village Resource Center is a non-profit tax-exempt, educational research and consultation service. This Center produces various video projects for an expanding spectrum of community and social action organizations. The New York State Council on the Arts has funded and continues to assist Global Village in these areas of community involvement.

Die „klassische“ Avantgarde, vertreten durch Sonnabend und Castelli, macht in „concept“ und „body“. Eine Auswahl der in den letzten Jahren produzierten amerikanischen Video-Kunst wird in dieser Ausstellung dokumentiert: Vito Acconci spricht mit einem Tonband. John Baldessari simuliert in 30 Minuten einen Bewegungsablauf durch das Auflegen und Wegnehmen von Bewegungs-Zustands-Fotos. Lynda Benglis (Now) demonstriert ähnlich wie Hermine Freed (Two Faces) das Abbild der Wirklichkeit am Bildschirm als Wirklichkeit im Bildschirm, d. h. sie tritt in Interaktion mit einem bereits aufgezeichneten Video-Bild. Frank Cavestani zeigt die „neue Erfindung“ des sogenannten Doppelkanals in seiner Arbeit „Video and Anthropology 1958/1973“. Hier wird die sexuelle Begegnung zwischen Frank und Laura Cavestani in zwei getrennten Erlebnissen (1958 und 1973) gleichzeitig über zwei Monitore wiedergegeben. Die Choreografin Trisha Brown entwickelt in einem Zeitraum von einer Stunde die Sprachmöglichkeiten der Bewegung. William Wegman verwendet das Repertoire des Alltags, einschließlich Hund (Man Ray), zur Versinnbildlichung der Sprache, der verbalen wie der nonverbalen. Andy Mann registriert in seinem „Four-Part-Tape“ die Natur des Wassers, vom stehenden Gewässer über Fluß und Wildbach zum Meer. Joan Jonas zeigt die Spiegelmaschine Video an der Sinn(be)deutung von Links und Rechts. Bruce Nauman verpackt Konzept und Körper in Video. Der Musiker der freien Improvisation, Richard Landry, läßt in seinem „Fourth Register“ einen Laserstrahl Zeichnungen in die Bildröhre einbrennen. Robert Morris spielt mit seinem Feedback und Richard Serra reduziert die Sprache auf die Rhythmik der Bewegung. Das meines Erachtens interessanteste Werk auf dem Farb-Video-Gebiet ist die Arbeit von Keith Sonnier, der ohne spektakuläre Bildsprache die Möglichkeiten der Videomaschine zur Erweiterung der Malerei ausschöpft.

Die bereits zahlreichen Interpreten der Video-Kunst, Medienwissenschaftler und Kunsthistoriker, betonen die medienspezifische Resonanz des Publikums beim Fernsehen und feiern die endliche „Vermassung“ der Kunst. Tatsächlich ersetzt aber die sogenannte Vorinformation durch den Bildschirmausschnitt nicht den dramaturgischen Aufbau einer audiovisuellen Erzählung. In der vorliegenden Auswahl amerikanischer Video-Produktionen lassen sich deutlich drei verschiedene Aspekte beobachten:

1. Die Avantgarde verwendet Video als neues Sprachmittel ihrer Konzepte. Ihr Bezug zum Fernsehen für eine Publikumsrezeptions ist daher gleich Null, der artifizielle Nenner vielleicht elitärer als in anderen Kunstsprachen.
2. Die „erzählende Elektronik“ eines Nam June Paik oder Doug Davis entspricht dem dramaturgischen Aufbau eines Spielfilms und ist daher der Teilnahme des Publikums sicher. Und
3. stellen die Underground-Produzenten die Video-Maschine in den Dienst gruppendynamischer Prozesse, bei welchen der Einsatz des Mediums Fernsehen die mögliche Ergänzung und vor allem Erweiterung der Rückkoppelungs-Dynamik innerhalb der Gruppe zu einem dramatischen Moment des Happenings werden läßt.

Der multiplikatorische Effekt der Video-Kunst liegt somit am ausdrucksgebenden Künstler, der hier praktisch alle technischen Grenzen der Kommunikation überwunden hätte. Allerdings ist beinahe mit derselben Geschwindigkeit der Entwicklung der Massenmedien der Aufnahmepegel des Menschen gesunken. Die Kunst steht heute vor einer Publikumsmauer, deren Ökonomie nur den Kaufwert der Ware Kunst durchläßt: das heißt, ein publikumswirksames Medium in der Kunst bedarf auch einer publikumswirksamen Verpackung der Botschaft Kunst.

The "classical" avant-guard—as represented by Sonnabend and Castelli—deals in "conception" and "body". The following represents a selection of American Video-Arts produced during the last years:
Vito Acconci converses with a sound tape and John Baldessari simulates 30 Minutes of motion by alternately placing and removing photographs depicting motion as well as fixed conditions. In "Now", Lynda Benglis—in a way similar to Hermine Freed's production of "Two Faces"—projects onto the TV screen the image of reality, i.e. she enters into inter-action with a video-pictorial image already drawn. Frank Cavestani demonstrates—in his production of "Video and Anthropology 1958/1973"—the "newly invented" so-called double channel, displaying—simultaneously on two monitors—two separate phases (in 1958 and in 1973) of the sexual encounter between Frank and Laura Cavestani.
Choreographer Trisha Brown evolves—within the space of an hour—the language potential of motion. William Wegman uses the repertoire of every day life—including a dog (Man Ray)—to symbolize language both in its verbal and non-verbal form. Andy Man—in his "Four Part Tape"—records the nature of water, ranging from a quiet pond to a river and from a torrent to the sea. Joan Jones demonstrates video, the mirror machine, by explaining and interpreting the meaning of left and right. Bruce Nauman packs both conception and body into video. In his production of "Fourth Register", Richard Landry, the free improvisation musician, uses a laser beam to burn lines into the picture tube. Robert Morris plays with his feed-back and Richard Serra reduces language to the rhythm of motion. In my opinion, Keith Sonnier has created the most interesting colourvideo production, by exploiting—without applying any spectacular pictorial language—all possibilities offered by the video-machine in promoting the art of painting.

The interpreters of Video-Arts—who are already numerous—as well as media scientists and art historians stress the media specific response on the part of the television audience and celebrate the fact that regimentation of the arts has finally been achieved. In reality, however, the so-called digest presented—in the form of an excerpt—on the television screen cannot replace the dramaturgic structure of an audio-visual essay. Analysis of a selection of American video-productions available will reveal the three different aspects reviewed below:

1. *The avant-guardists use video as a new linguistic medium in expressing their conceptions. Consequently, their relation to the television as well as to audience receptiveness amounts to zero and the artificial denominator might in this case be perhaps more elitist than in the linguistic expressiveness of other art media.*
2. *The "talking electronics" of a Nam June Paik or a Doug Davis equal the dramaturgic structure of a feature film and will, therefore, be assured of audience participation.*
3. *The producers of the underground enlist the services of the video-machine in promoting group-dynamic events—in which the application of television supplemented and—above all broadened—by the dynamic of the feed-back process leads to a dramatic climax of the happening within the group. All that means that the expressive artist provides the multiplying effect of video-arts, which—at this stage—would for all practical purposes have surpassed and exceeded the technological limitations of the communicative process. However, the receptive faculties of man have diminished almost as fast as the mass-media evolved. The arts are now facing an audience-erected wall—the economics of which will only permit passage of the market value ascribed to the commodity "Arts". In other words, an art medium capable of arousing the audience will also require an attractive wrapping which arouses the audience's interest in the message of arts itself.*

PLEASE NOTE:

THERE WILL BE NO PROGRAMMING ON THE STERLING-MANHATTAN TV CABLE PUBLIC ACCESS CHANNELS DURING SATURDAY AND SUNDAY FOR JULY AND AUGUST.

WEEKEND PROGRAMMING RESUMES IN SEPTEMBER

ACCESS

is a Newsletter published by the GENUS PROJECT to keep those persons interested in the public access concept of television informed about the various aspects of the first genuine community media system.

If you would like to receive the newsletter (published 12 times a year), please fill out the form below for more information.

Name _____
 ADDRESS _____
 CITY _____
 GROUP AFFILIATION, IF ANY _____

If there is a particular program that you viewed that you care to comment on or would like to know more about, please complete the form below

Name of program _____
 Time of program _____ Day _____
 COMMENT _____

Send the above form to

ACCESS
 56 West 75th St., Suite 1a
 New York City, N.Y. 10023

FROM
 ACCESS



C and D

of the STERLING MANHATTAN CABLE TELEVISION SYSTEM
 NEW YORK CITY



Programs
 for
 JULY 9 - 13
 1973

ACCESS- Public Channel Newsletter, 56 West 75th St., Suite 1a, New York City, N.Y. 10023

** MONDAY **		** TUESDAY **		** WEDNESDAY **		** THURSDAY **		** FRIDAY **	
A.M.		NO SCHEDULED A.M. PROGRAMMING		NO SCHEDULED A.M. PROGRAMMING		NO SCHEDULED A.M. PROGRAMMING		NO SCHEDULED A.M. PROGRAMMING	
11:00 C- PROJECT RETURN									
*****		*****		*****		*****		*****	
<u>Afternoon</u>		<u>Afternoon</u>		<u>Afternoon</u>		<u>Afternoon</u>		<u>Afternoon</u>	
12:30 C- XPO Realty presents "Real Estate with Rosemarie" (until 1:00)		1:00 D- GENUS PROJECT (until 2:00)		12:00 C- THE JULIUS LESTER SHOW		12:30 C- THE JULIUS LESTER SHOW		12:00 C- THE BODY BEAUTIFUL	
2:00 C- FEMINIST NEWS & EVENTS		1:30 C- FEMINIST NEWS & EVENTS		12:30 C- THE PENNY DUPONT SHOW		1:00 C- XPO Realty Presents REAL ESTATE WITH ROSEMARIE (until 2:00)		1:00 C- VILLAGE NEIGHBORHOOD TV	
3:00 C- The PENNY DUPONT SHOW		2:00 C- The PENNY DUPONT SHOW				2:30 C- CHILDREN'S STORIES II		2:00 C- THE LESBIAN FAMILY SHOW	
3:30 C- CHILDREN'S STORIES with Jan Albert (until 4:00)		2:30 C- VIDEO ACCESS CENTER (until 4:00)		1:30 C- N.Y. THE LIVING SCENE		3:00 C- SURVIVAL ARTS MEDIA		3:00 C- THE PENNY DUPONT SHOW	
4:30 C- ALTERNATIVES (until 5:00)		3:30 D- AMFEN-- Dr. Greenberg		2:30 C- FEMINIST NEWS & EVENTS		3:30 C- ALTERNATIVES		3:30 C- CHILDREN'S STORIES II	
5:30 C- VIDEO ACCESS CENTER		4:00 C- STORY PLAY - Everyman Communications		3:00 C- NEW YORK EATS with Nancy Barber		4:00 C- YOUNG FILMMAKERS COMMUNITY NEWSREEL		4:00 C- CONVERSATIONS WITH HAROLD CHANNER	
6:30 C- RESEARCH PRACTICES & REACTIONS in EDUCATIONAL SERVICES		4:30 C- CRAYONS 'N THINKS - Everyman Communications		4:00 C- CHILDREN'S STORIES with Jan Albert		4:30 C- FEMINIST NEWS & EVENTS		5:00 C- CHILDREN'S STORIES with Jan Albert	
D- FLIGHT OF SOVIET JERRY		5:00 C- NEW YORK, the LIVING SCENE		5:00 C- VIDEO ACCESS CENTER		5:00 C- VIDEO ACCESS CENTER (until 6:00)		5:30 C- THE JULIUS LESTER SHOW	
<u>Evening</u>		5:30 C- The JULIUS LESTER SHOW		6:30 C- ALTERNATIVES		6:00 C- NEW YORK EATS with Nancy Barber		6:00 D- SPOTLIGHT ON PMSBA - BLOCK ASSOCIATIONS	
7:00 C- SCHIZOPHRENIA VIDEOTAPE		6:00 C- ALTERNATIVES		D- FLIGHT OF SOVIET JERRY		6:30 C- WITH DOROTHY STEINBERG		6:30 C- YOGA FOR BODY, MIND & SPIRIT	
D- YOUNG ISRAEL INTERCOLLEGIATE		6:30 C- The LESBIAN FAMILY SHOW (until 7:00)		<u>Evening</u>		D- SPOTLIGHT ON PMSBA - BLOCK ASSOCIATIONS		<u>Evening</u>	
7:30 C- GAY ACTIVISTS ALLIANCE		<u>Evening</u>		7:00 C- SCHIZOPHRENIA VIDEOTAPE		<u>Evening</u>		7:00 C- SCHIZOPHRENIA VIDEOTAPE	
D- GOD'S UMBRELLA		7:30 C- ENCOUNTER		D- MEHAR BABA, HIS LIFE & TEACHINGS (until 7:45)		7:30 C- NORML - NAT. ORG. FOR THE RE- FORM OF MARIJUANA LAWS		7:30 C- SURVIVAL ARTS MEDIA	
8:00 C- SOCIETY FOR THE PREVENTION OF DRUG ADDICTION (SPODA) (until 8:30)		8:00 C- VILLAGE NEIGHBORHOOD TV		7:30 C- THE SUBJECT IS MARRIAGE		8:00 D- MEHAR BABA, HIS LIFE & TEACHINGS (until 8:45)		8:00 C- NORML - NAT. ORG. FOR THE RE- FORM OF MARIJUANA LAWS	
9:00 C- SURVIVAL ARTS MEDIA (until 9:30)		D- Mehar Baba, HIS LIFE & TEACHINGS (until 8:45)		8:00 D- DENNIS GLICK		9:00 C- THE PENNY DUPONT SHOW		D- DENNIS GLICK (until 9:00)	
10:00 C- GENUS PROJECT		9:00 C- BOB GRUEN		8:30 C- SURVIVAL ARTS MEDIA		9:30 C- RAW TALENT		8:30 C- VIDEO ACCESS CENTER (until 9:30)	
10:30 C- The LESBIAN FAMILY SHOW		9:30 C- HOMETOWN LINCOLN SQUARE		9:30 C- YOUNG FILM MAKERS COMMUNITY NEWSREEL		10:00 C- PROJECT RETURN		10:00 C- RAW TALENT	
11:00 C- OPEN CHANNEL (until 12:00)		10:00 C- PROJECT RETURN		10:00 C- PROSCENIUM		D- RUSSELL & DIGIESI		10:30 C- NEW YORK EATS with Nancy Barber	
		11:00 C- RAW TALENT		10:30 C- GOD'S UMBRELLA		11:00 C- THE PETER ABEL SHOW		11:00 C- ALTERNATIVES	
		11:30 C- IMPROMTU - Everyman Comm.		11:00 C- THE GENUS PROJECT		D- ENCOUNTER		11:30 C- BOB GRUEN	
				D- SPOTLIGHT ON PMSBA - BLOCK ASSOCIATIONS		11:30 C- THE GENUS PROJECT			

Works on
Videocassette

vito acconci
face off, 1972
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 30 min

john baldessari
walking forward—running past, 1973
color, sony-cassette 3/4 inch
sound, 30 min

lynda benglis
now, 1973
color, sony-cassette 3/4 inch
sound, 13 min

trisha brown
accumulation—primary accumulation,
1973
black/white, sony-cassette 3/4 inch
60 min
s. bodylanguage/pfirsich 9, oct 1973

frank cavestani
a study in body music, june 1972
recorded at the wnet-tv/lab in
new york city (ivc-high energy)
color, sony-cassette 3/4 inch
sound, 60 min

frank cavestani
video and anthropology, 1958
(the livingroom sofa), 30 min
video and anthropology, 1973
(water fantasies), 30 min
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, to be played simultaneously

hermine freed
two faces, 1973
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 8 min

joan jonas
left side—right side, 1972
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 7 min

richard landry
4th register, 1973
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 12 min

andy mann
four part tape, 1972
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 20 min

robert morris
exchange 1973,
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 34 min

bruce nauman
walk with contraposto, 1969
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 60 min
s. bodylanguage/pfirsich 9, oct 1973

bruce nauman
lyp sync, 1969
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 60 min
s. bodylanguage/pfirsich 9, oct 1973

bruce nauman
studio one and two, 1970
black/white, sony-cassette 3/4 inch
30 min

bruce nauman
face up—face down, 1973
(sinking into the floor)
color, sony-cassette 3/4 inch
60 min
s. bodylanguage/pfirsich 9, oct 1973

nam june paik
selected works, 1970–73
color, sony-cassette 3/4 inch
sound, 60 min

1
ludwig van beethoven
piano concerto no. 4 in G, op. 58
music from the third movement
boston symphony orchestra

2
selling of new york, 1972
wnet-tv/lab
(in collaboration with ed emshwiller)

3
global groove, 1973
wnet-tv/lab
(in collaboration with john godfrey)
starring charlotte moorman

4
electronic opera no. 2, 1970
wgbh boston, videovariations
(in collaboration with fred barzyk)

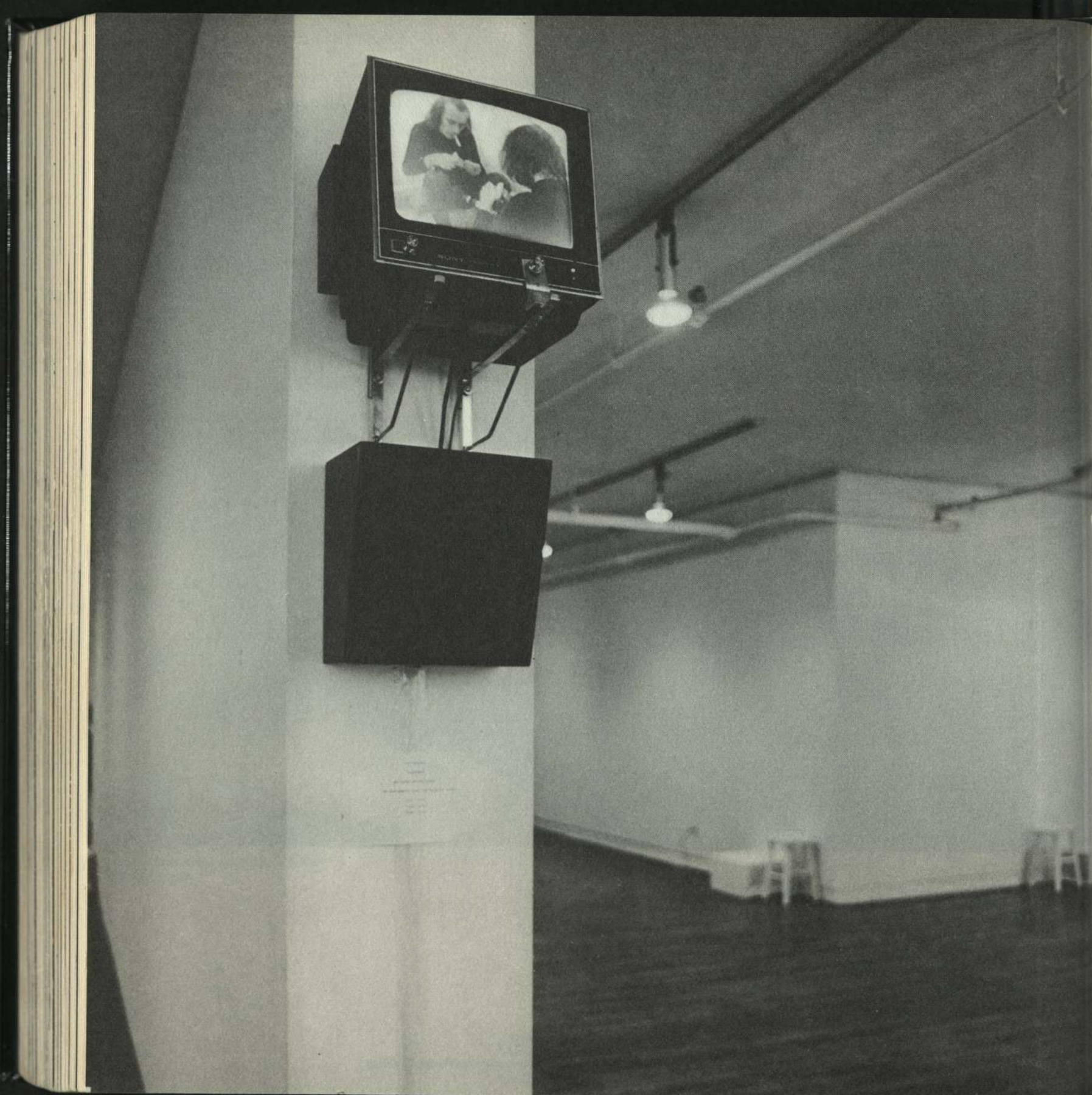
richard serra
surprise attack, 1973
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 2 min

keith sonnier
color wipe, 1973
color, sony-cassette 3/4 inch
sound, 30 min

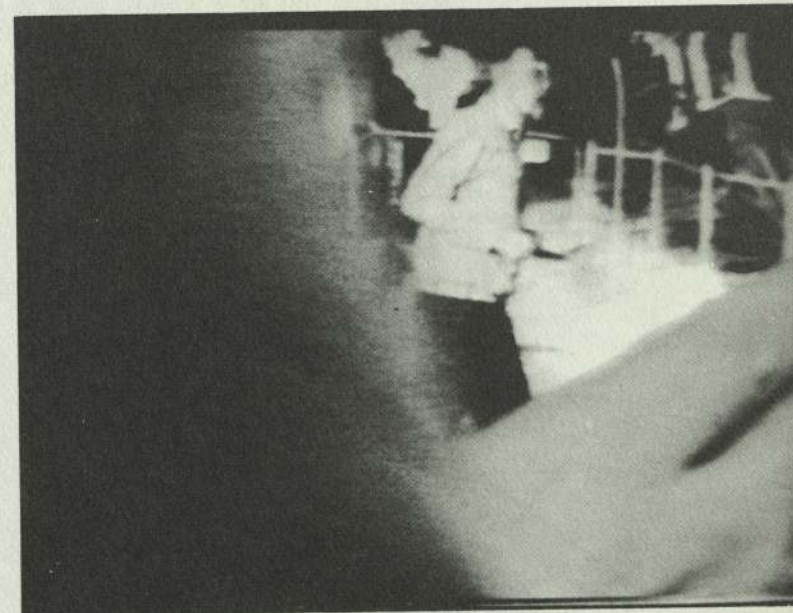
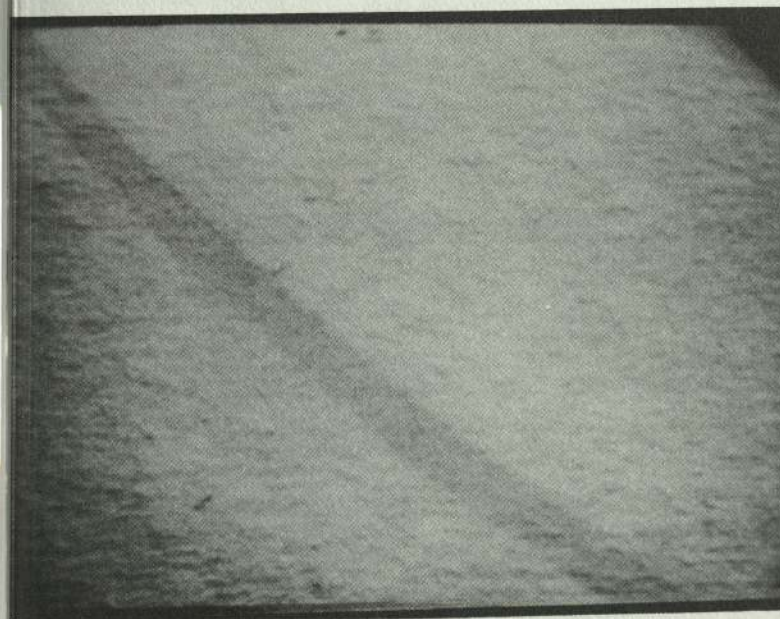
william wegman
selected works, 1972
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 30 min

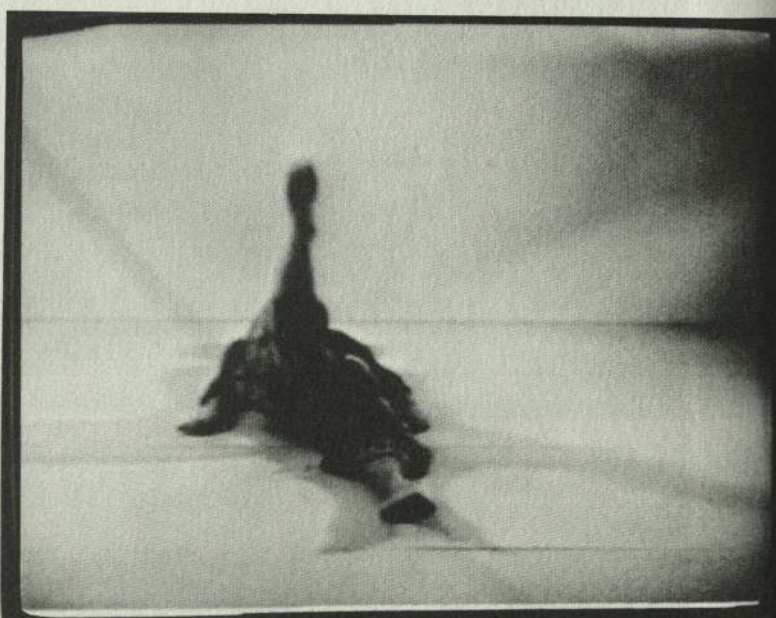


vito acconci
face off, 1972
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 30 min



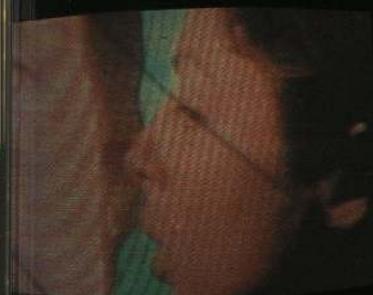
john baldessari
walking forward—running past, 1973
color, sony-cassette 3/4 inch
sound, 30 min





trisha brown
accumulation—primary accumulation,
 1973
 black/white, sony-cassette 3/4 inch
 60 min
 s. bodylanguage/pfirsich 9, oct 1973

lynda benglis
now, 1973
 color, sony-cassette 3/4 inch
 sound, 13 min

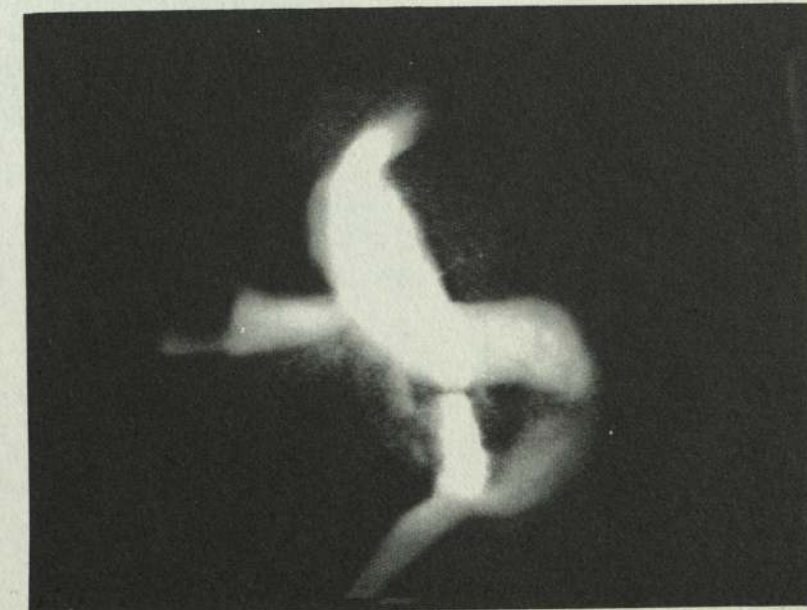
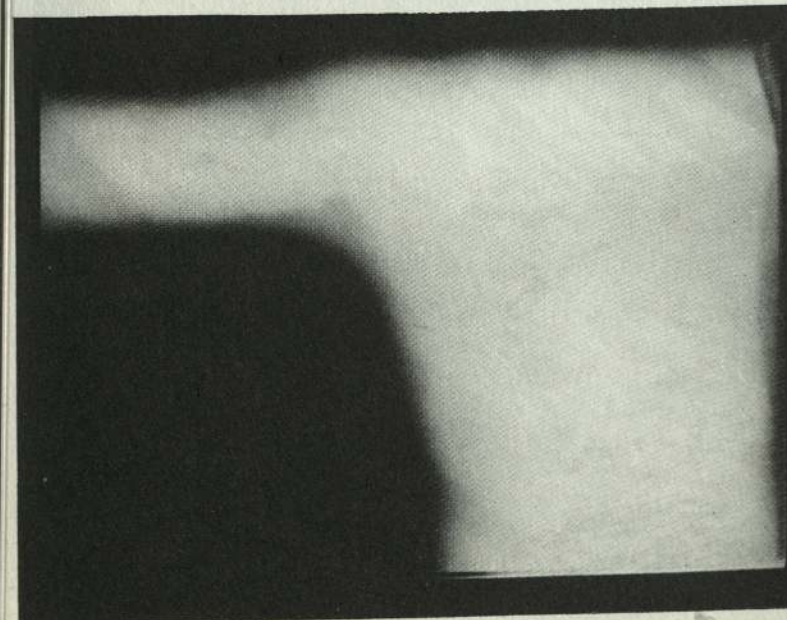
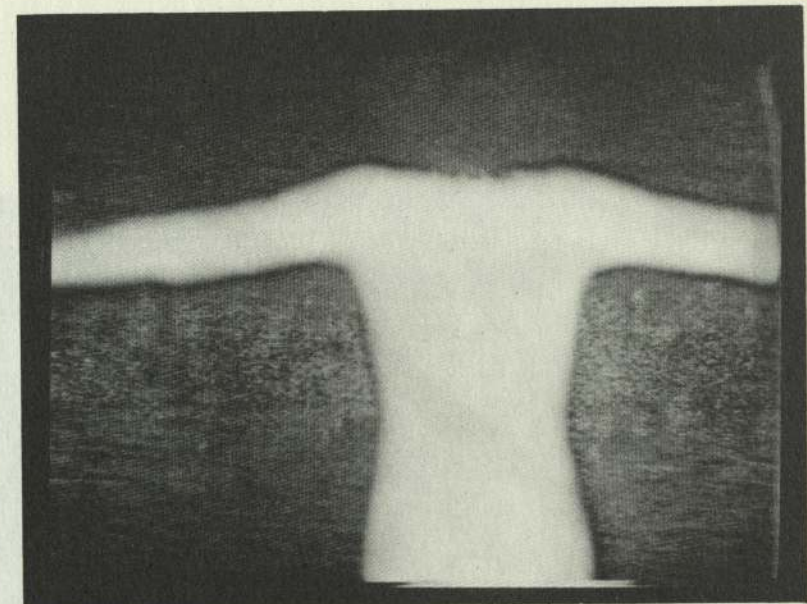




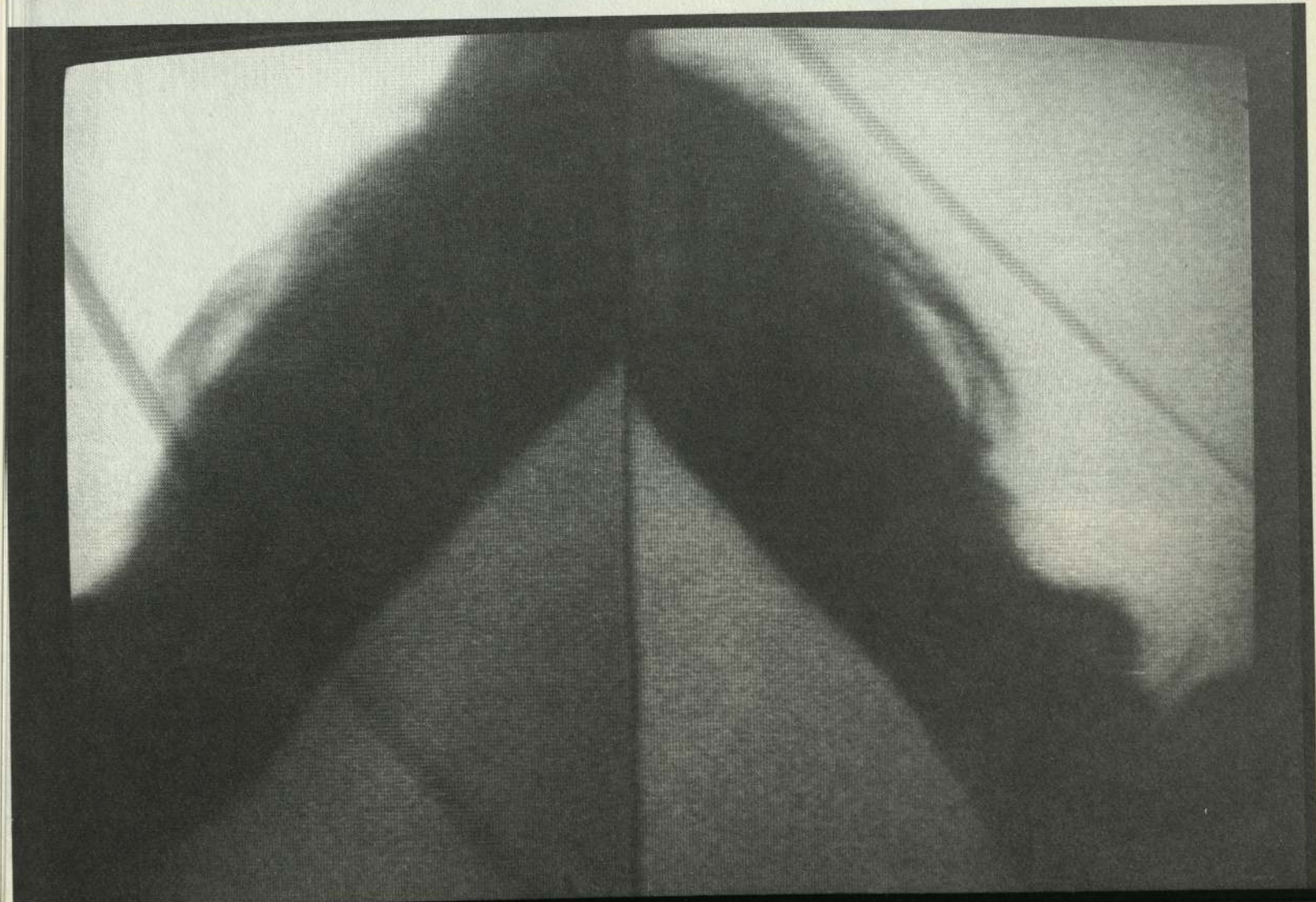
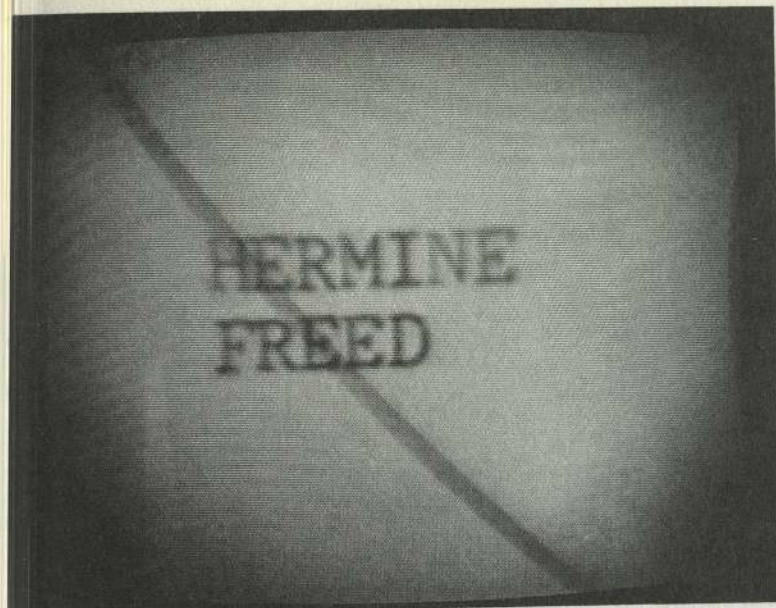
frank cavestani
a study in body music, june 1972
recorded at the wnet-tv/lab in
new york city (ivc-high energy)
color, sony-cassette 3/4 inch
sound, 60 min

frank cavestani
video and anthropology, 1958
(the livingroom sofa), 30 min
video and anthropology, 1973
(water fantasies), 30 min
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, to be played simultaneously

A STUDY IN BODY MUSIC
BY
FRANK CAVESTANI



*hermine freed
two faces, 1973
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 8 min*

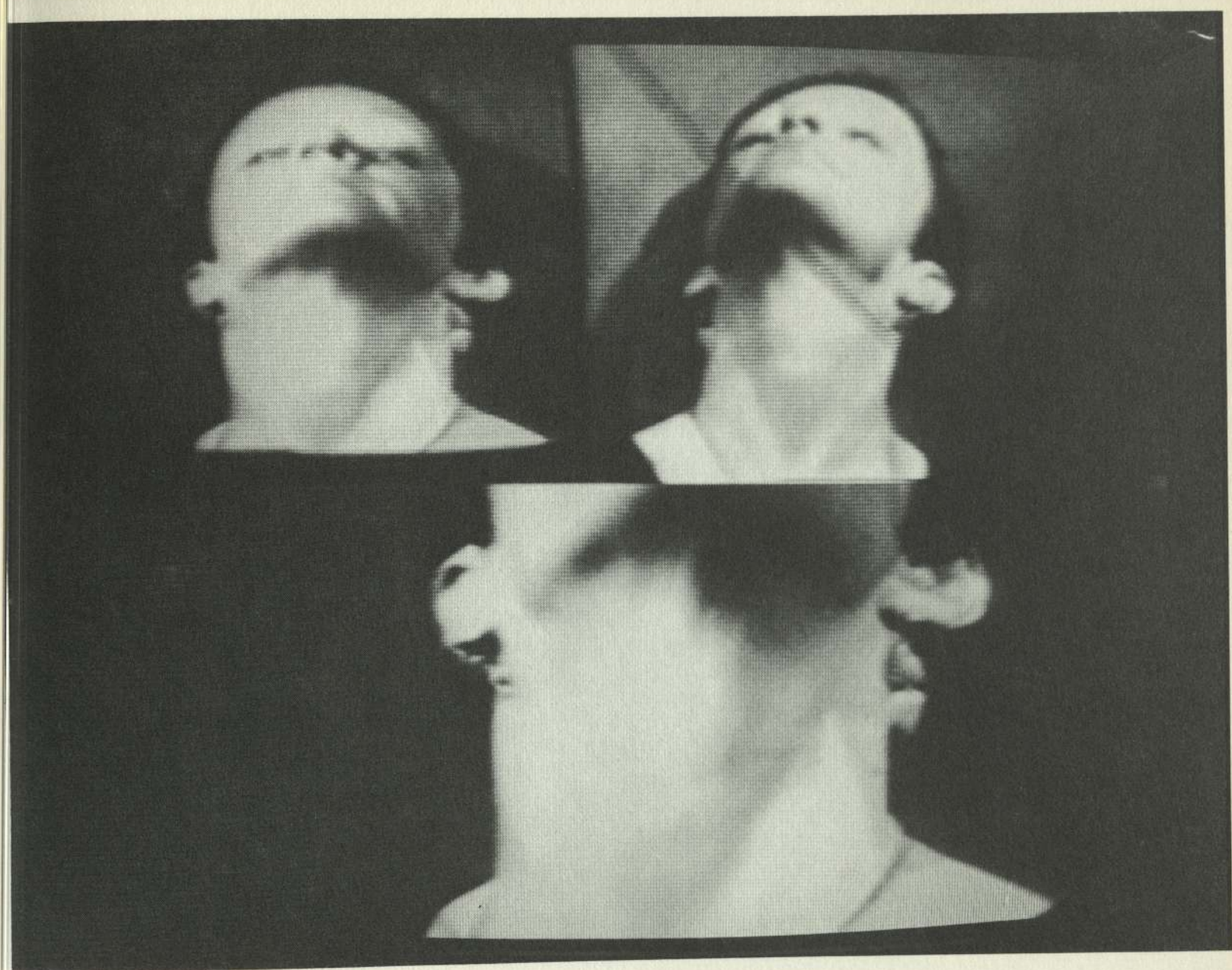
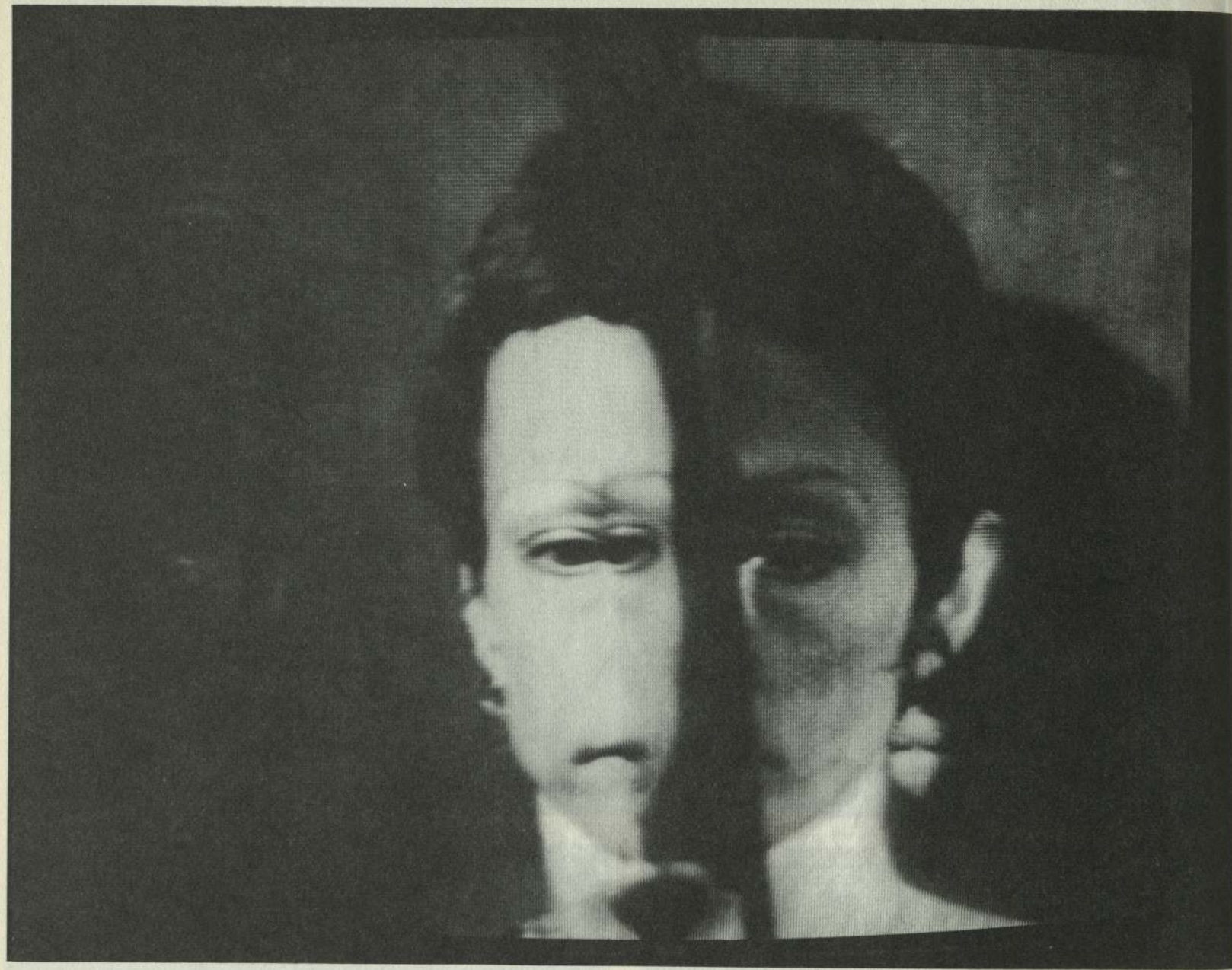


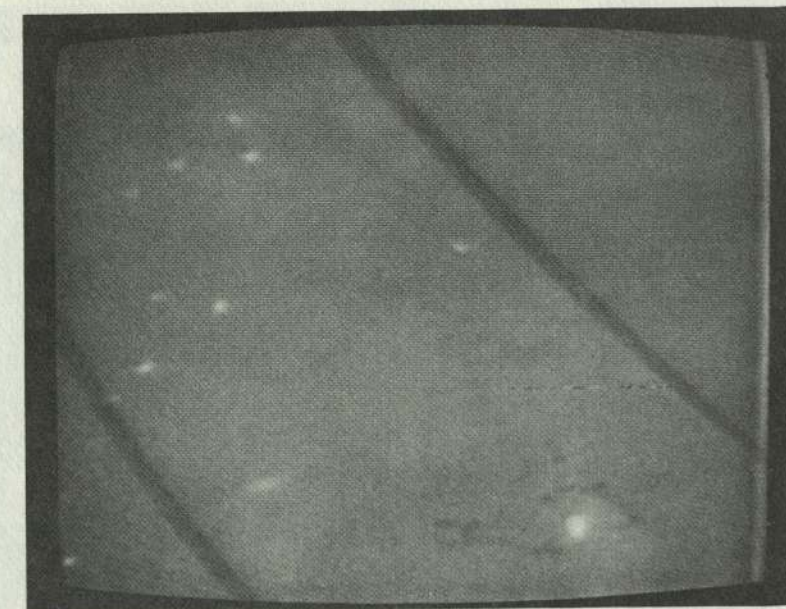
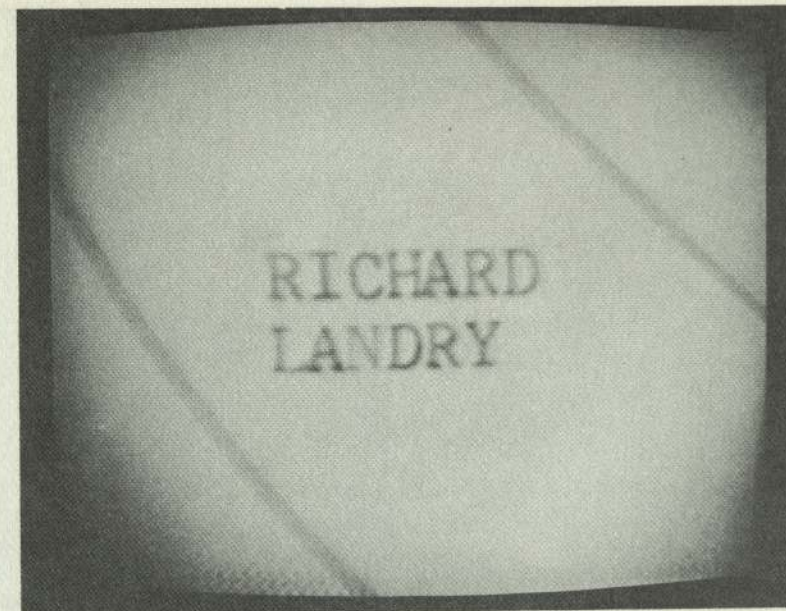
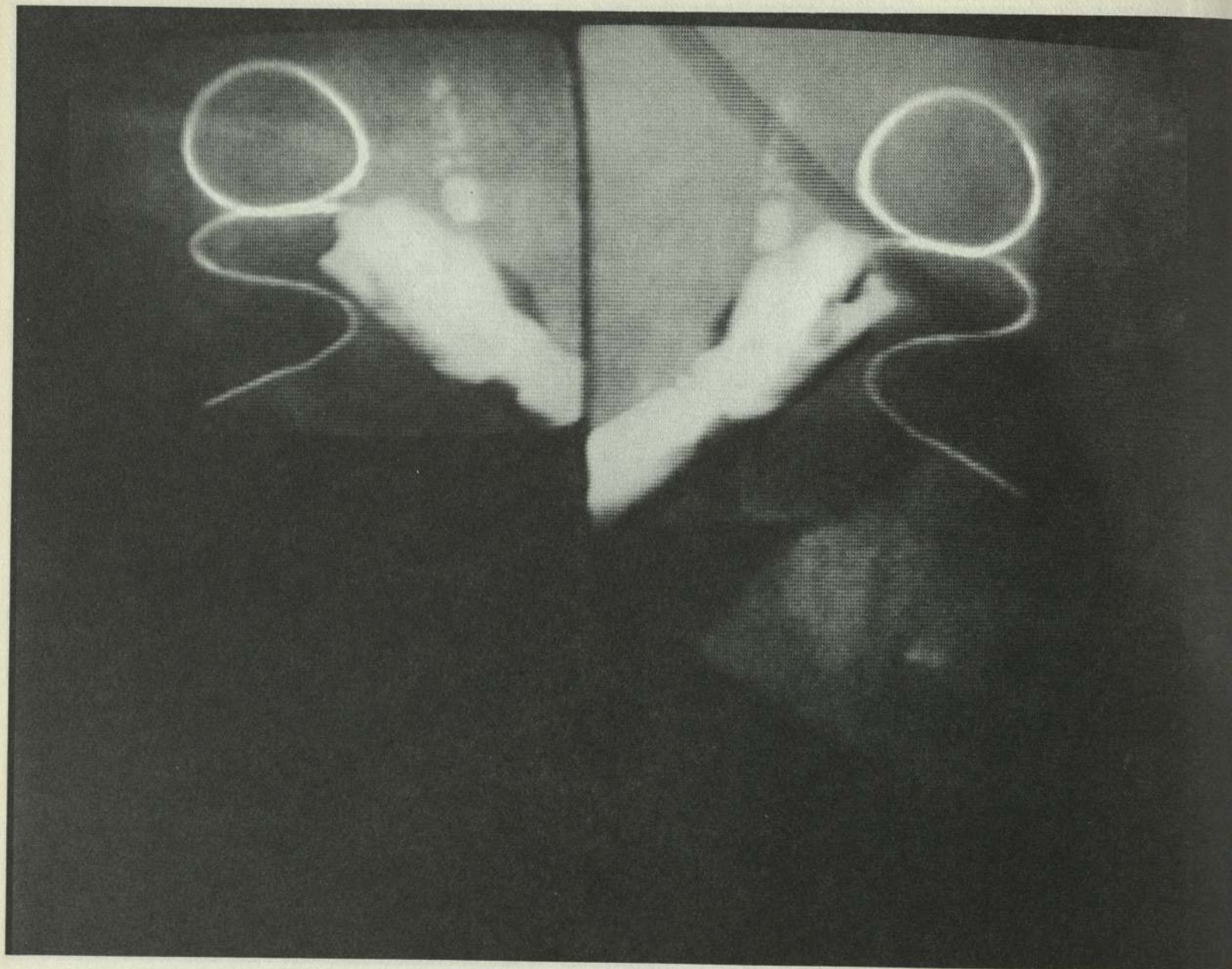


joan jonas
left side-right side, 1972
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 7 min

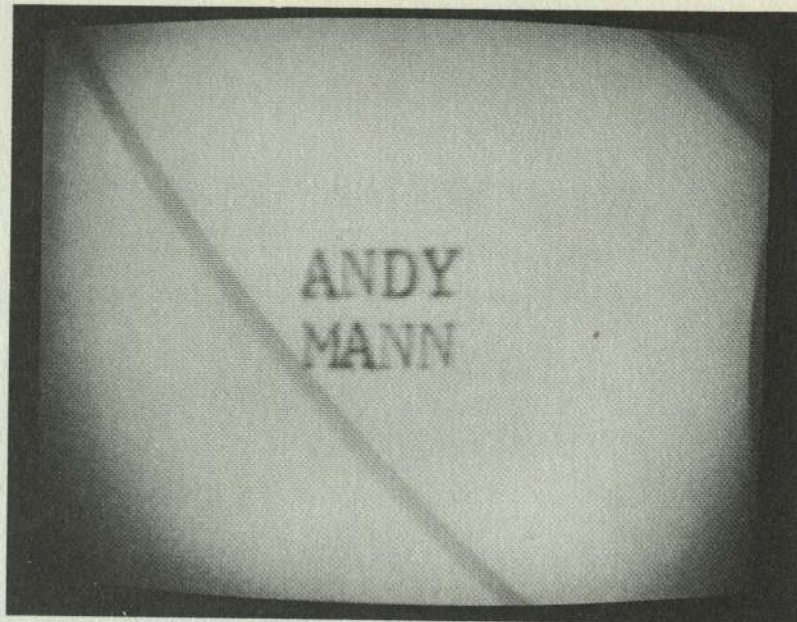
JOAN
JONAS



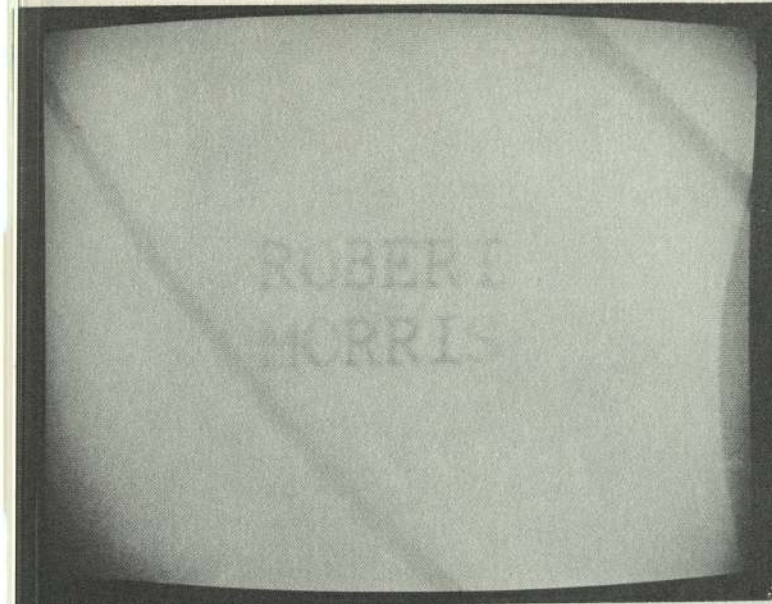
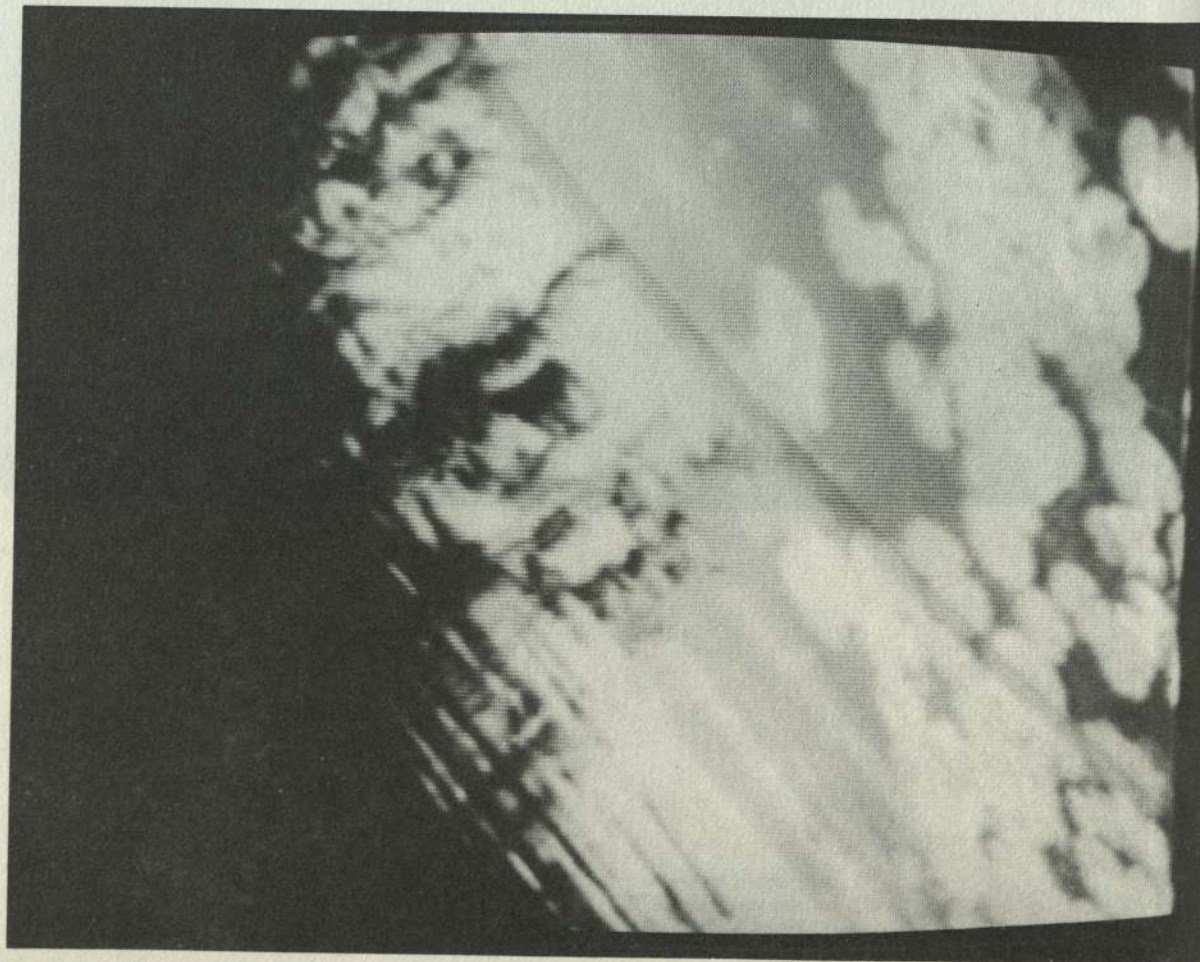




richard landry
4th register, 1973
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 12 min

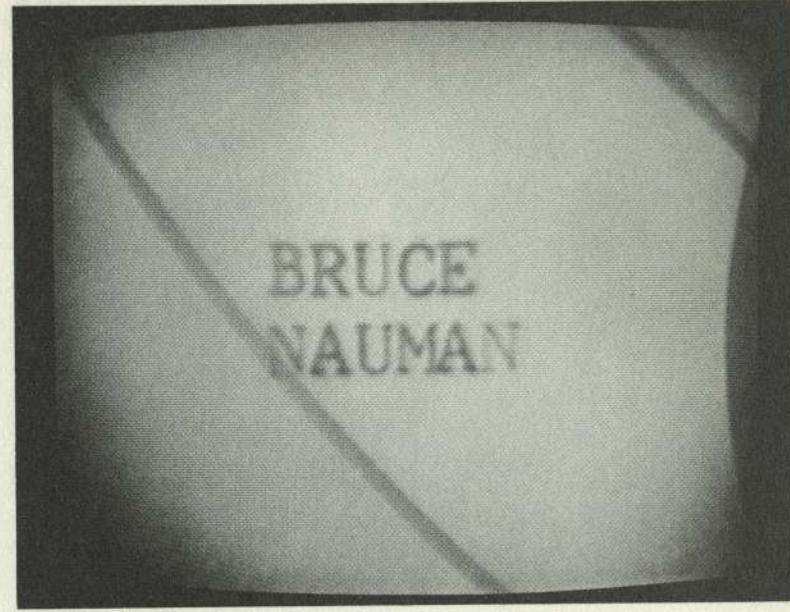
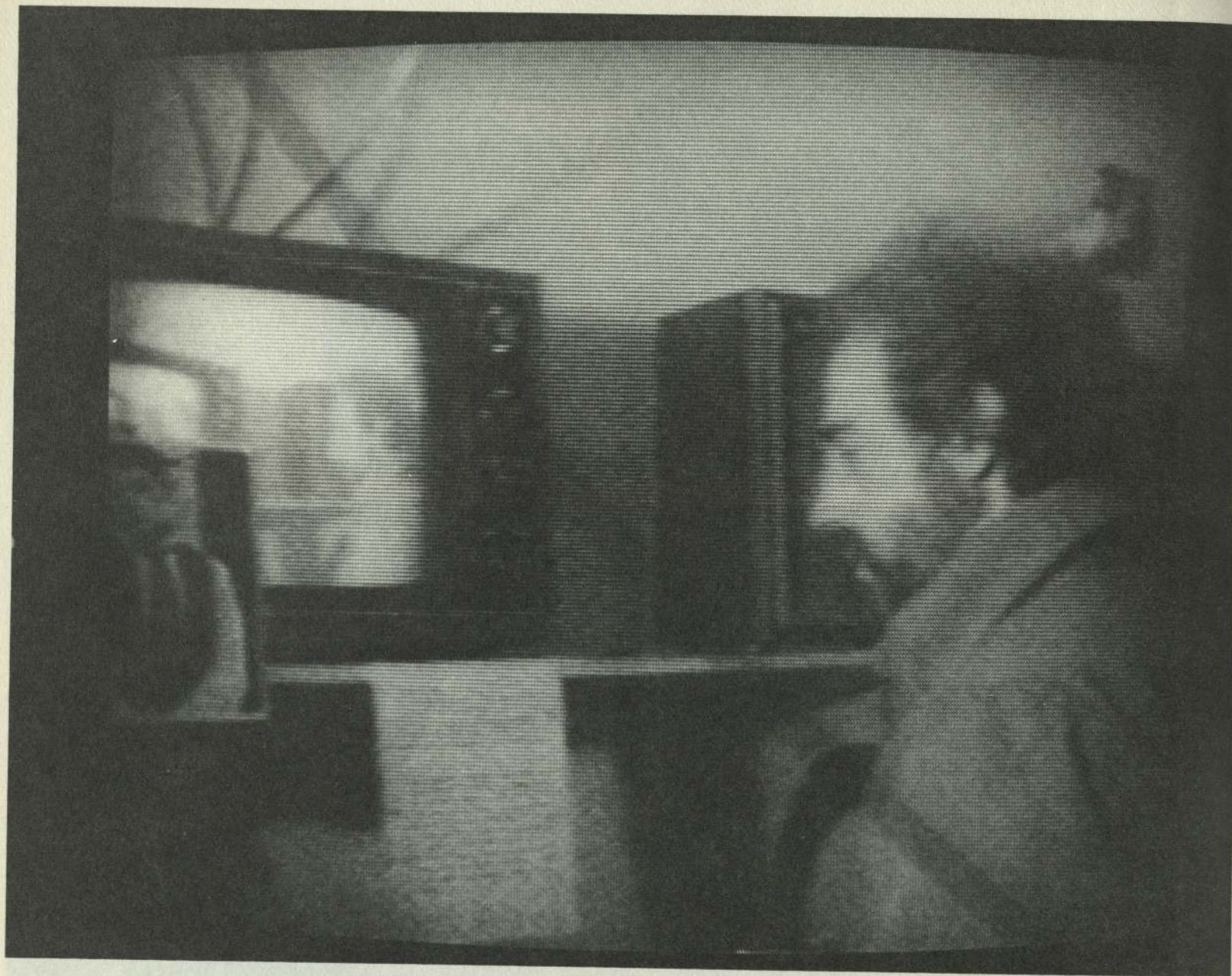


andy mann
four part tape, 1972
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 20 min



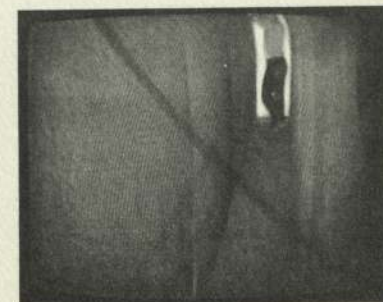
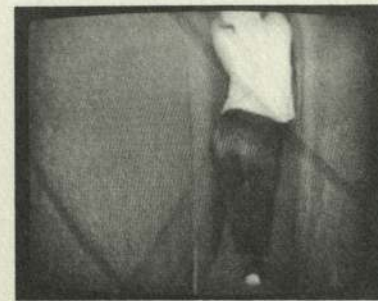
robert morris
exchange 1973,
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 34 min

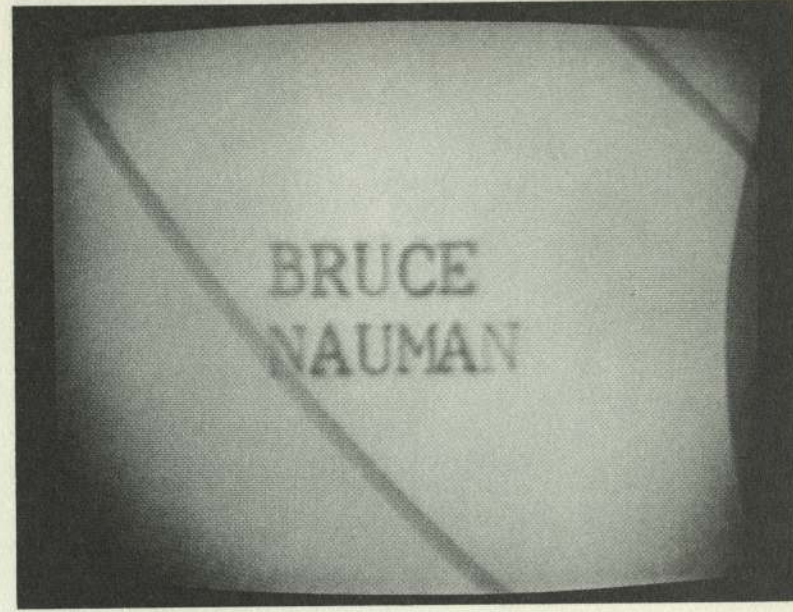
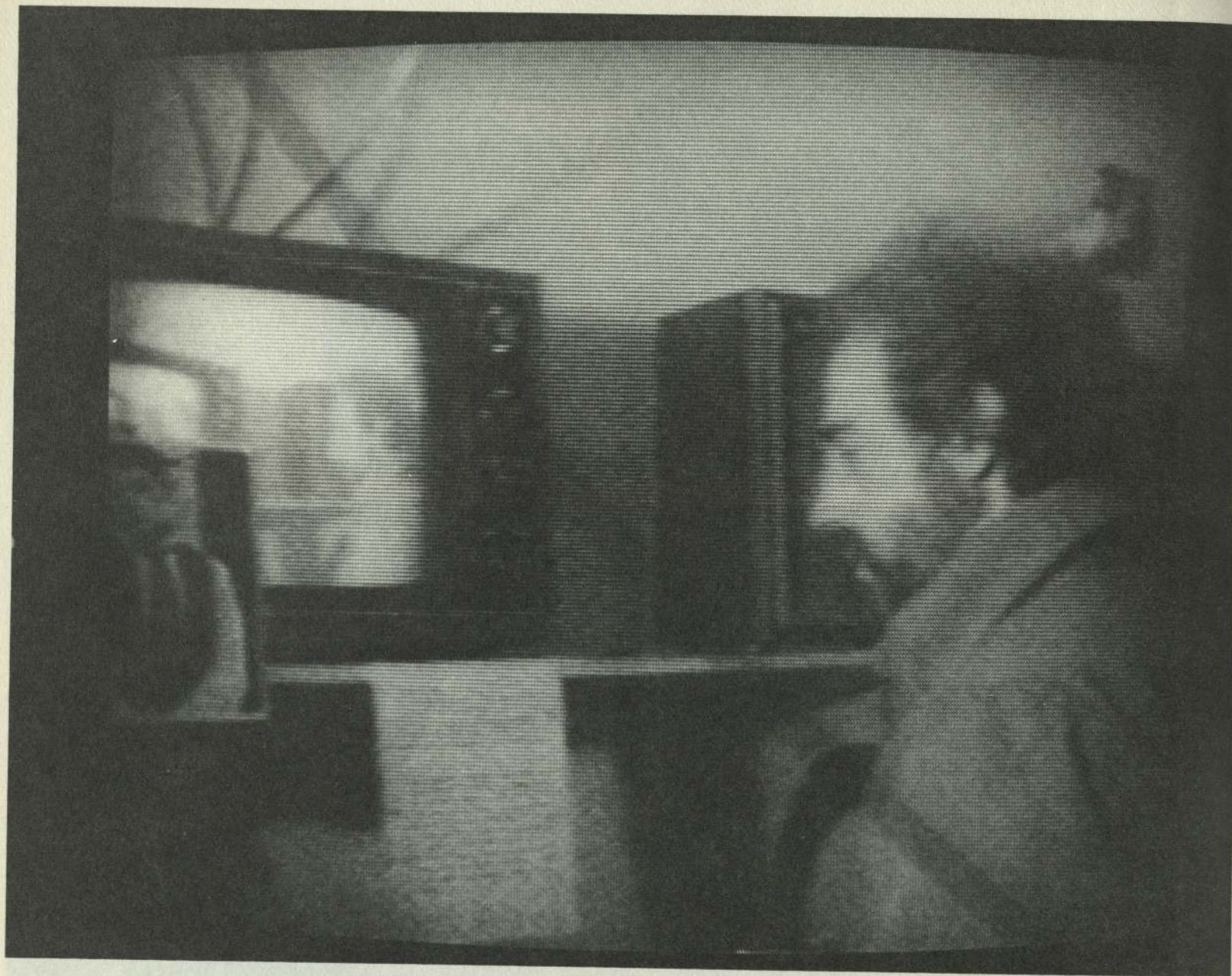




bruce nauman
lyp sync, 1969
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 60 min
s. bodylanguage/pfirsich 9, oct 1973

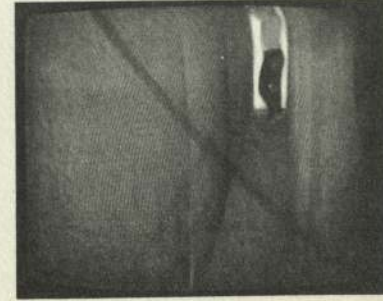
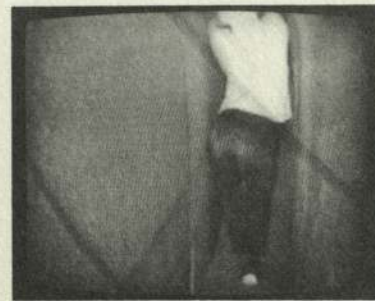
bruce nauman
walk with contraposto, 1969
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 60 min
s. bodylanguage/pfirsich 9, oct 1973

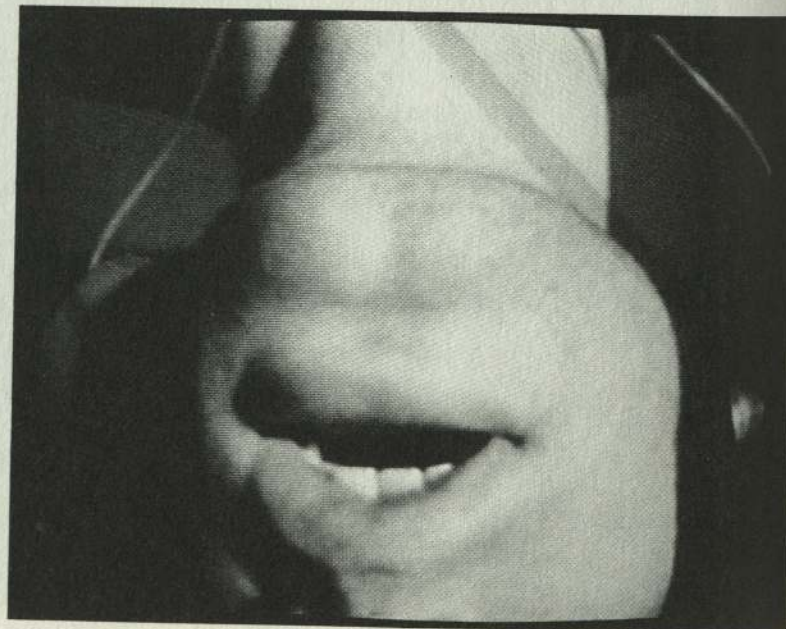
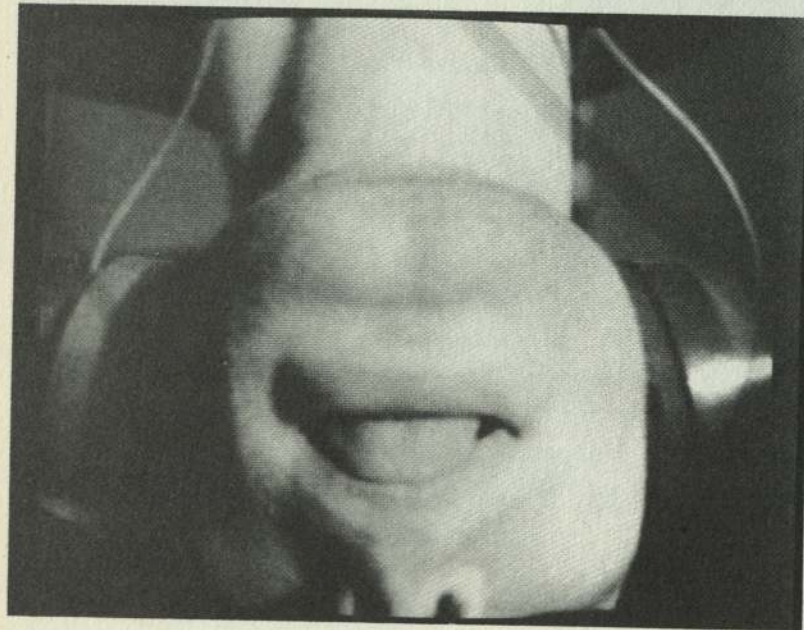
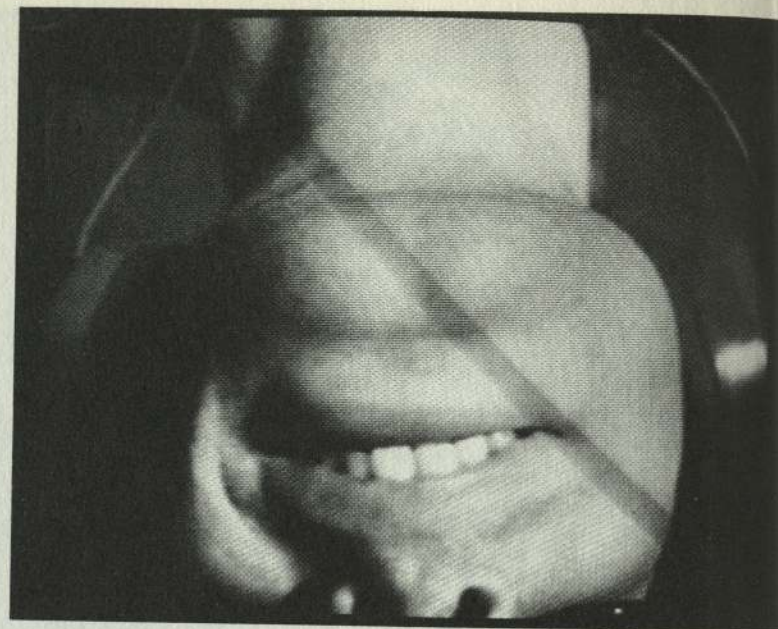
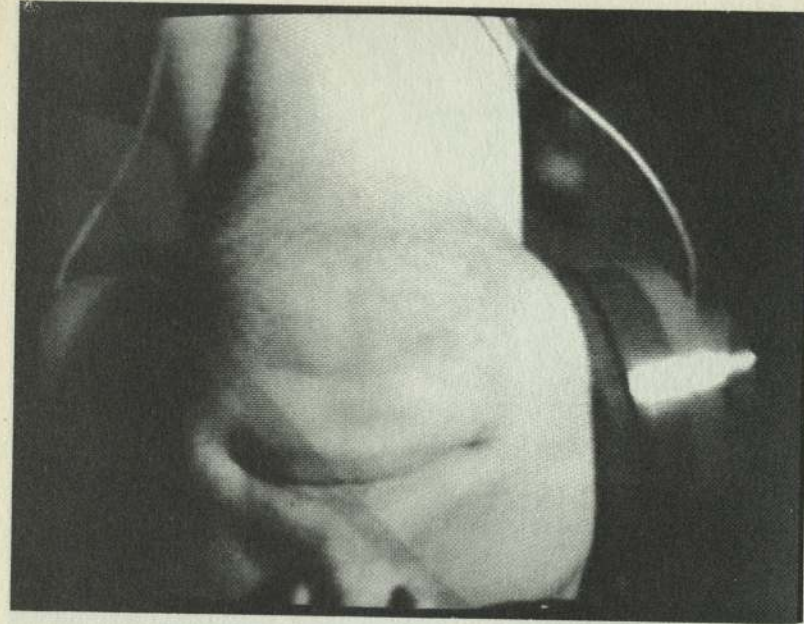




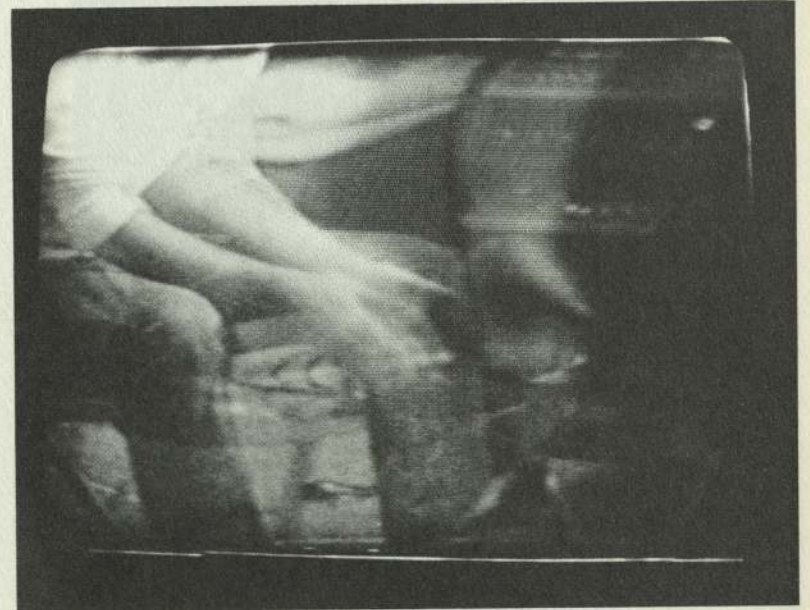
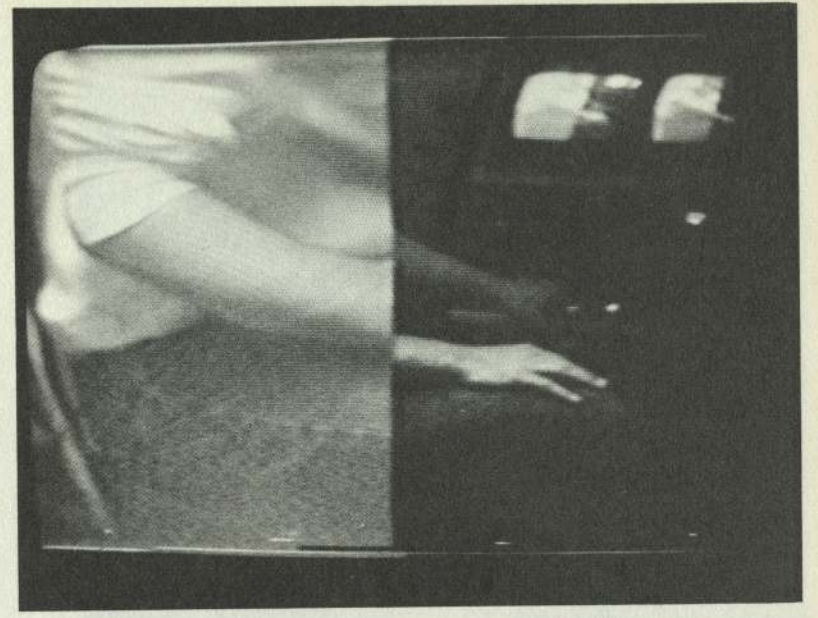
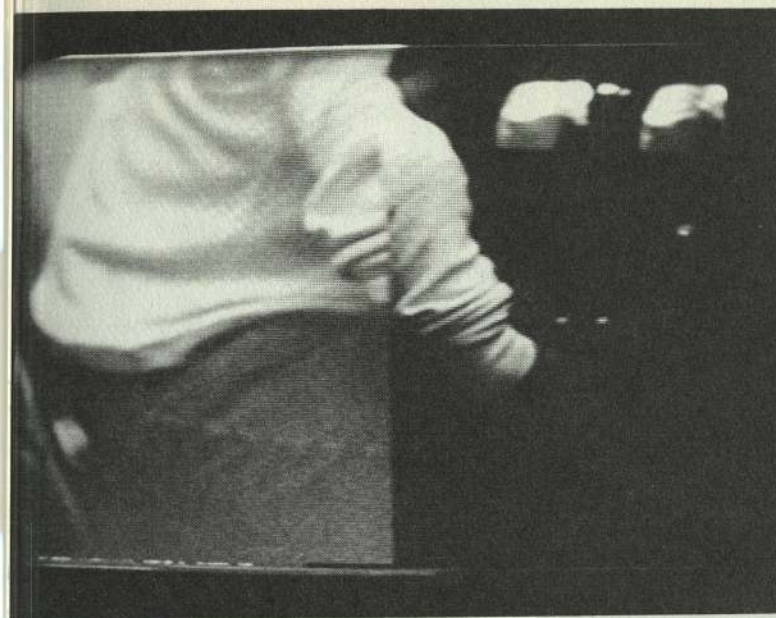
bruce nauman
lyp sync, 1969
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 60 min
s. bodylanguage/pfirsich 9, oct 1973

bruce nauman
walk with contraposto, 1969
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 60 min
s. bodylanguage/pfirsich 9, oct 1973





bruce nauman
 lyp sync, 1969
 black/white, sony-cassette 3/4 inch
 sound, 60 min
 s. bodylanguage/pfirsich 9, oct 1973

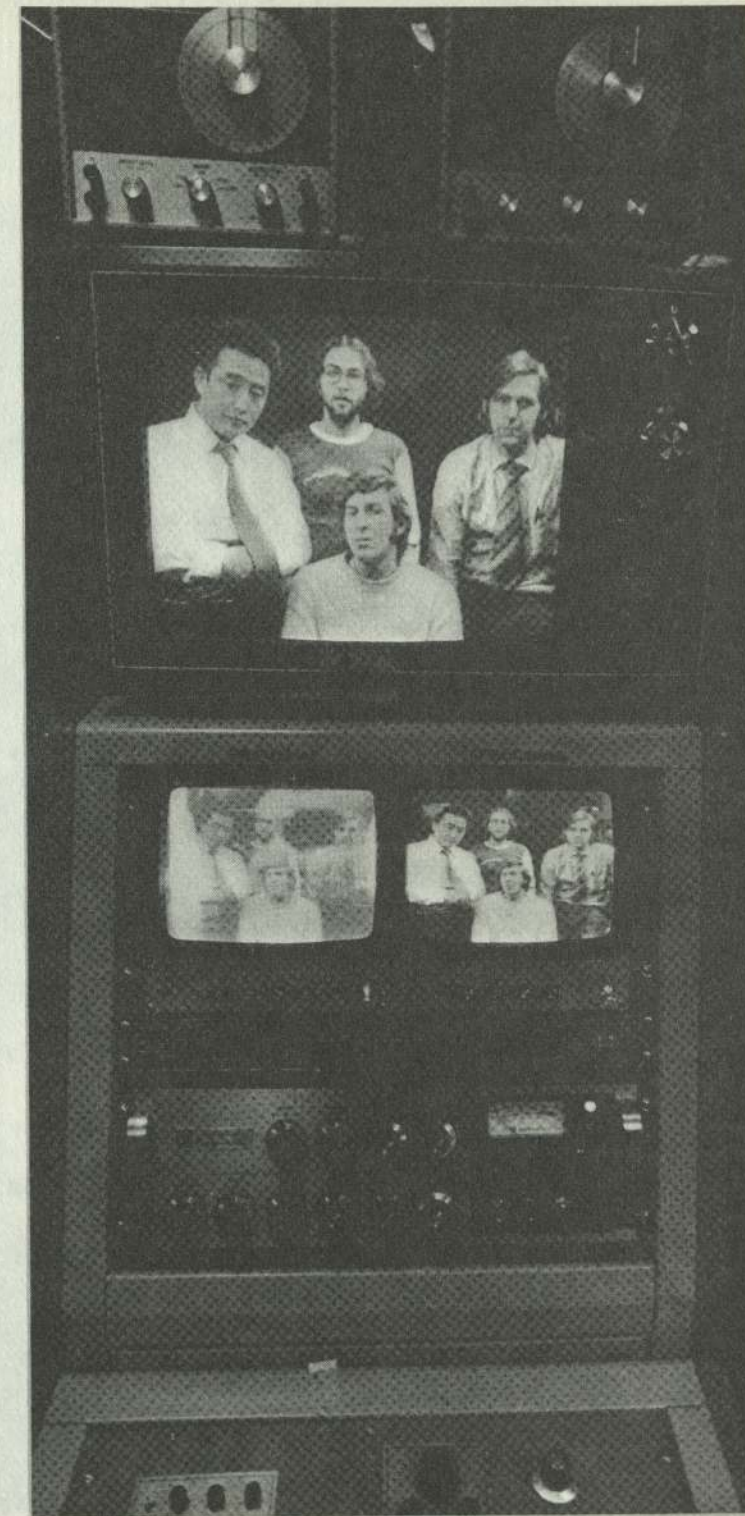


bruce nauman
 studio one and two, 1970
 black/white, sony-cassette 3/4 inch
 30 min



nam june paik
selected works, 1970-73
color, sony-cassette 3/4 inch
sound, 60 min

- 1
ludwig van beethoven
piano concerto no. 4 in G, op. 58
music from the third movement
boston symphony orchestra
- 2
selling of new york, 1972
wnet-tv/lab
(in collaboration with ed emshwiller)
- 3
global groove, 1973
wnet-tv/lab
(in collaboration with john godfrey)
starring charlotte moorman
- 4
electronic opera no. 2, 1970
wgbh boston, video variations
(in collaboration with fred barzyk)



David Loxton (seated), director of the WNET Television Laboratory, with (left) Nam June Paik, inventor of the videosynthesizer, and engineers Bob Diamond and John Godfrey.

EVERSON MUSEUM OF ART, SYRACUSE, NEW YORK

NAM JUNE PAIK

PAIK-ABE VIDEO SYNTHESIZER WITH CHARLOTTE MOORMAN



JANUARY 18-23, 1972
12AM TO 5PM

If it's happening in Syracuse,
it's probably happening at the
Everson Museum.



Galeria Bonino, Ltd.

7 west 57th street

New York

Director

New York, N.Y. 10019
tel. Plaza 2-9556
Cable: Abonino N.Y.

Buenos Aires
Rio de Janeiro
Rome

Alfredo Bonino

GALERIA BONINO

in collaboration with Intermedia Institute

presents

PAIK-ABE Video Synthesizer with Charlotte Moorman
opening November 23 from 5 to 8 P. M.

(Artists will be at gallery during 1 - 5 P. M.)

Nam June Paik

Charlotte Moorman

Nov. 23 through Dec. 11

Video art is highly visible in the art scene and futurists are forecasting the emergence of Cable TV and Video Cassettes as a major social asset. This artistic and social situation is a triumph for Nam June Paik who has prophesied, conceptualized and relentlessly strived to establish TV as an artistic medium for no less than a decade. Art in America and Newsweek called him "Pioneer" of this medium and Radical Software called him "The George Washington of underground video." We would like to quote proudly Nam June Paik's statement in his 1965 Bonino catalogue which showed Videotape as an art object for the first time in the world.

"Cathode ray tube (TV screen) will replace canvas ..."

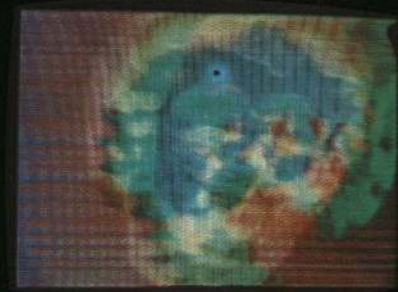
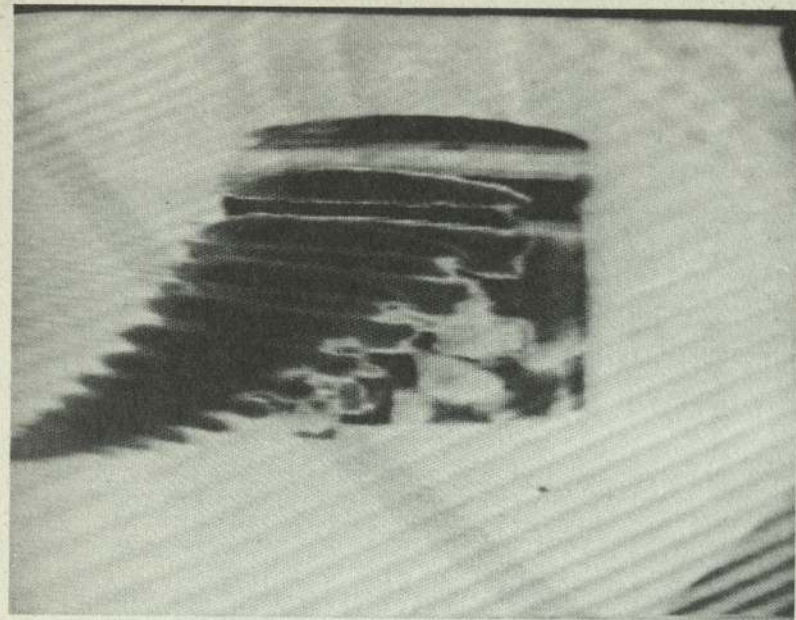
The success of Mr. Paik's second one-man show at Bonino (1968) brought him invitations from the Museum of Modern Art in New York, The Institute of Contemporary Art in London, and Kunstverein, Cologne, Germany. He then moved into the midst of Public Television System and gained recognition and esteem of hard-boiled professionals while working also as consultant to burgeoning underground video groups. In the coming show celebrated cellist Charlotte Moorman and brilliant artist-engineer Shuya Abe, the technical director of the California Institute of the Arts (mixed media lab) join Mr. Paik as equal partners.

- 1) PAIK-ABE Video Synthesizer (sponsored by WGBH-TV, Boston and Community TV production Center at Binghamton, N. Y.)

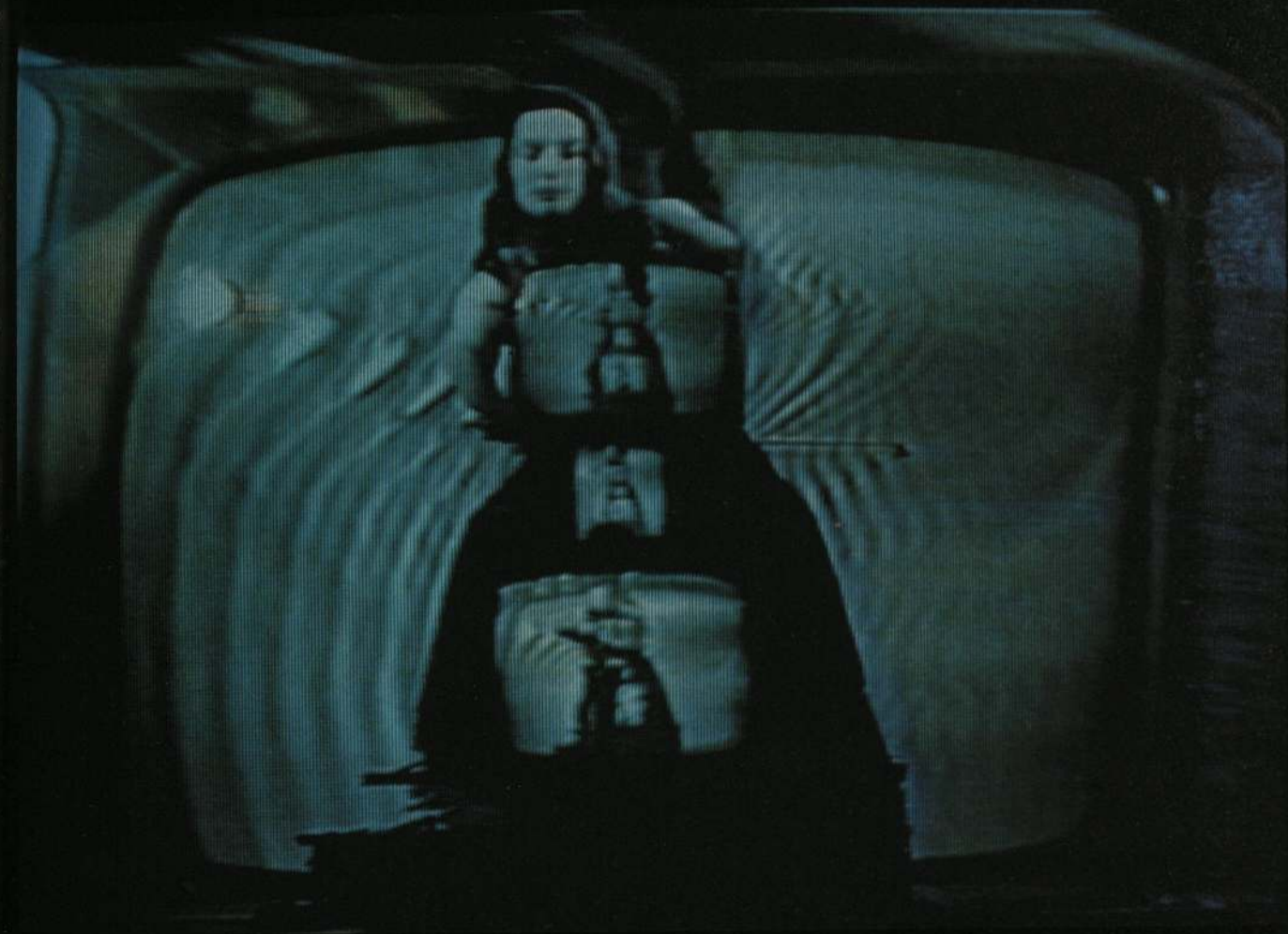
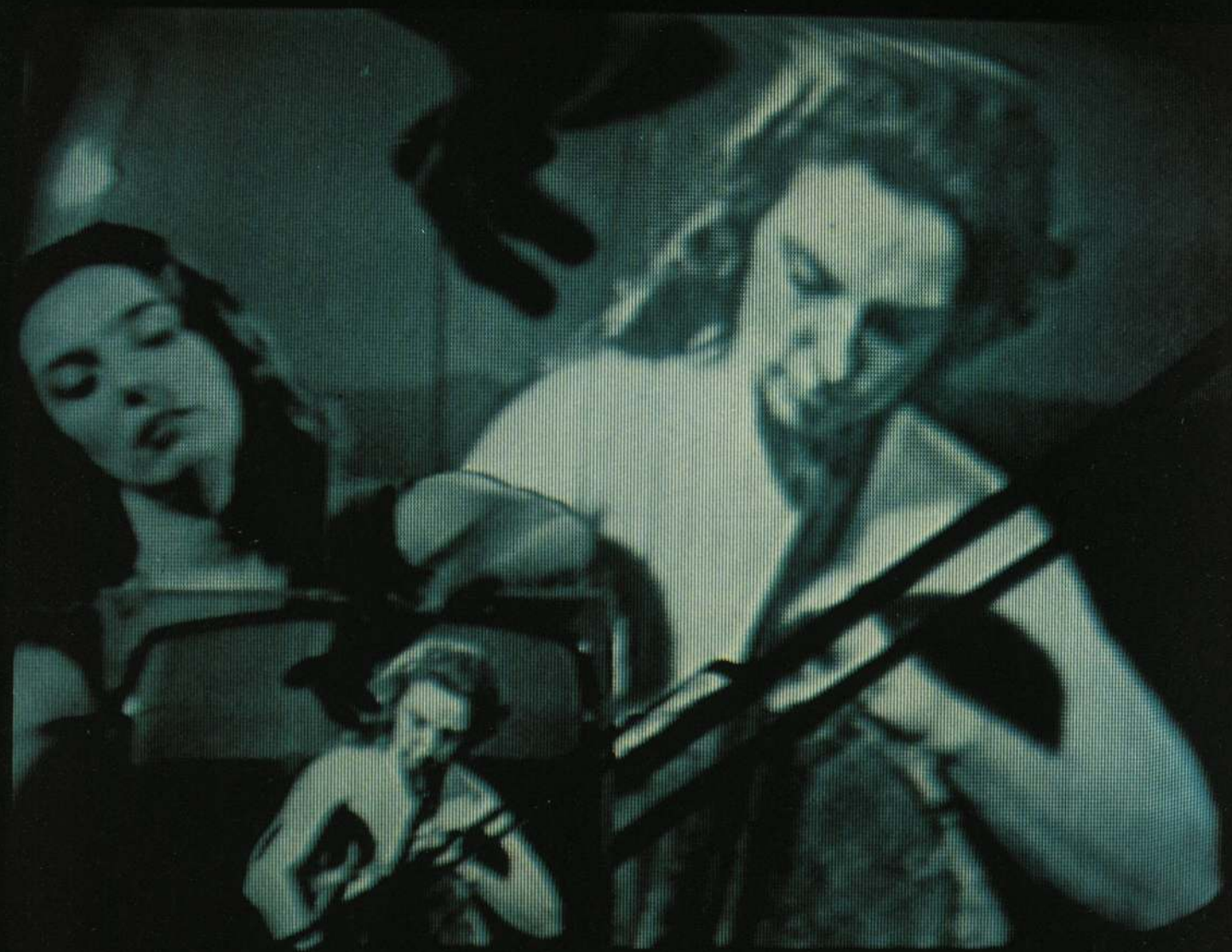
a full fledged industrial machine which greatly increases the potentials of electronic painting on the color picture tube while reducing the color TV production cost by 30%. After two years of research by Shuya Abe the synthesizer meets the complicated broadcasting standards of the FCC.

- 2) Liberation of TV from TV box is the theme of a video environment which Mr. Paik created for the liberated cellist, Miss Moorman. (TV eye glasses, TV cello, TV bows and TV bra) 20 TV screens (mini to maxi) beam the hot performance of a legendary female pop singer. This portion guarantees a 50% share for woman in this whole exhibit.
- 3) 57th Street Video Gazette is a daily video news coverage of what is happening on this colorful street in collaboration with the Alternative Media Center of New York University.

- 4) Excerpt from Paik's production for WGBH-TV during the past three years.

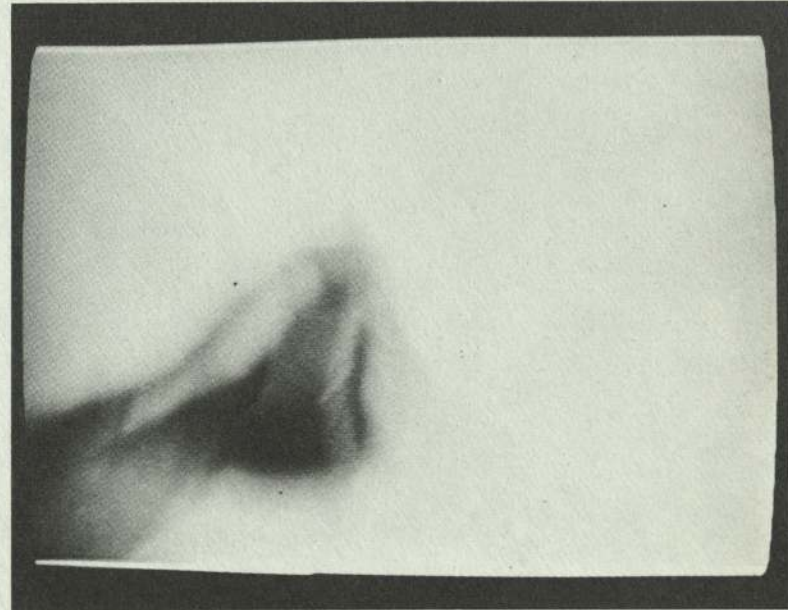
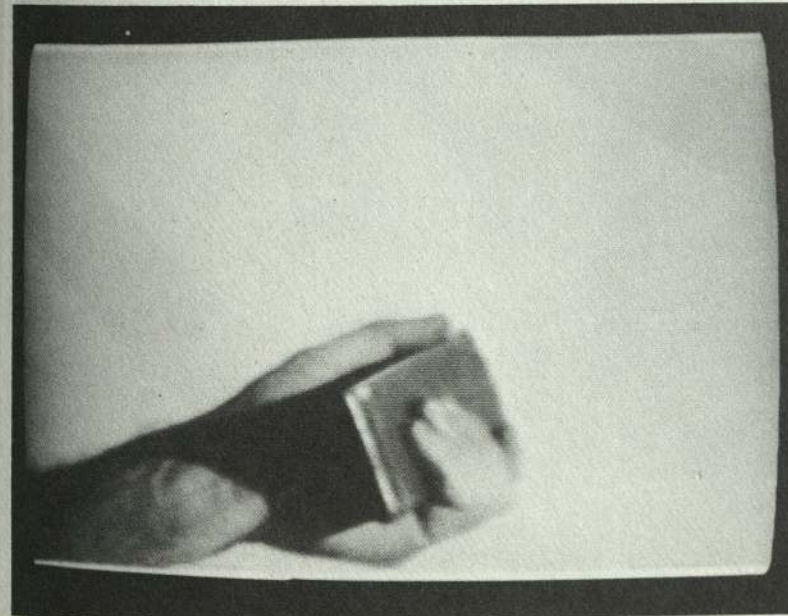






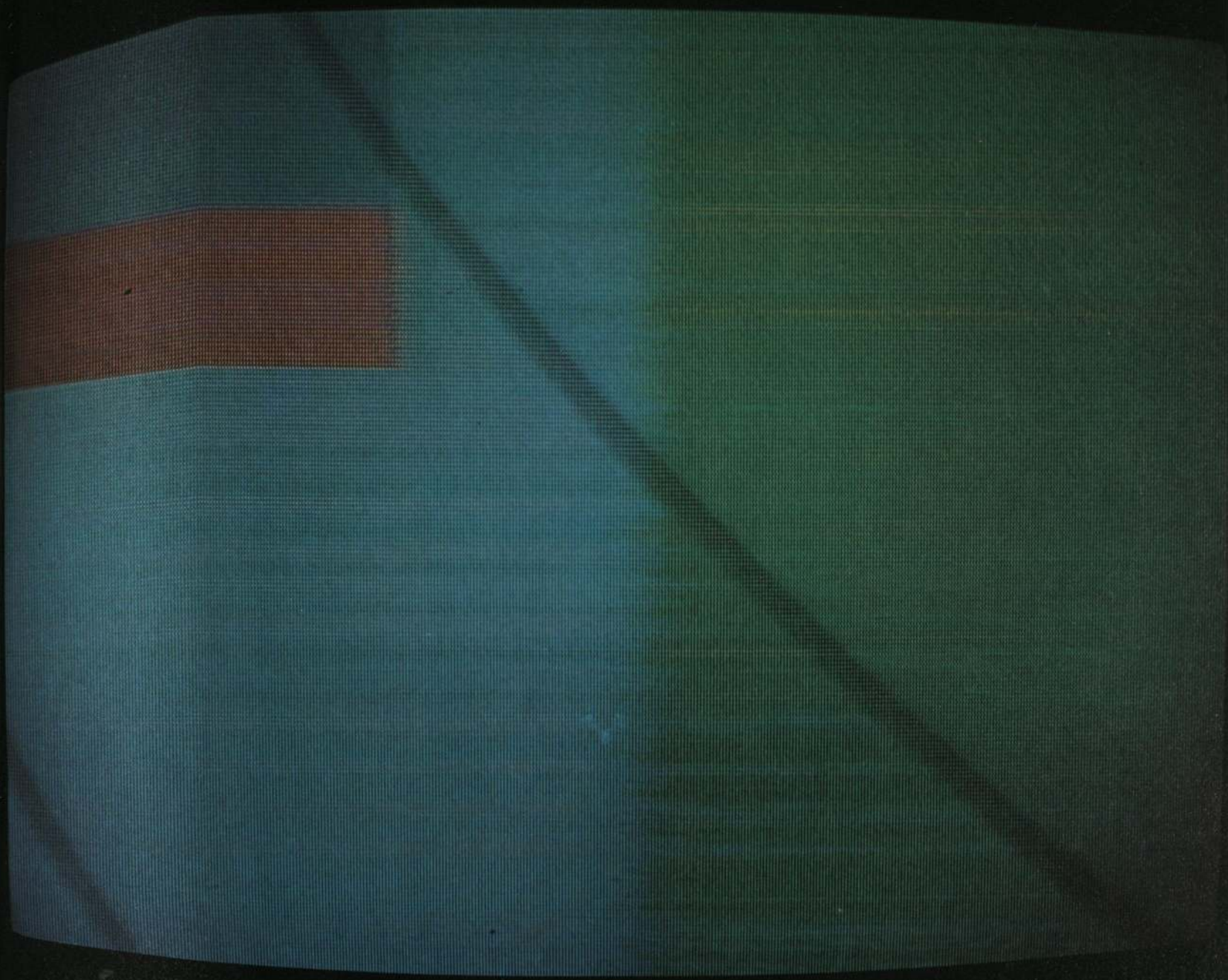


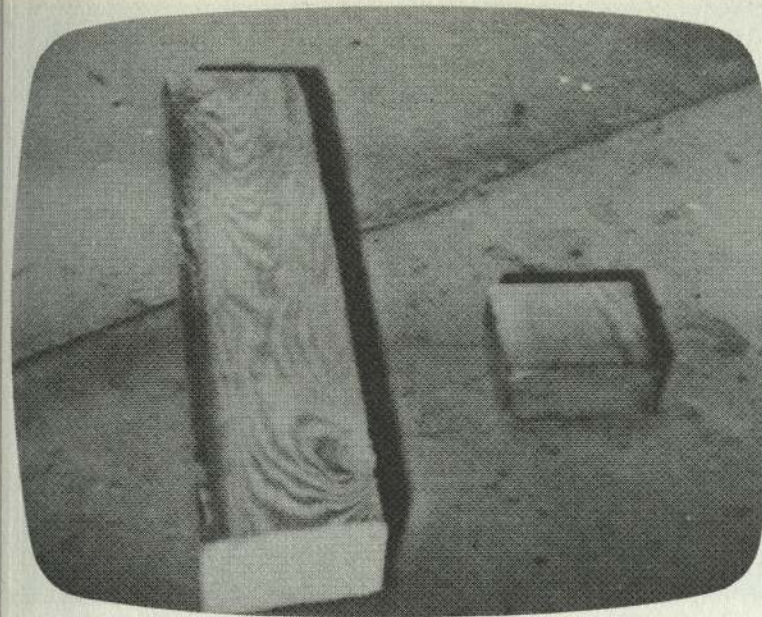
RICHARD
SERRA



*richard serra
surprise attack, 1973
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 2 min*

keith sonnier
color wipe, 1973
color, sony-cassette 3/4 inch
sound, 30 min





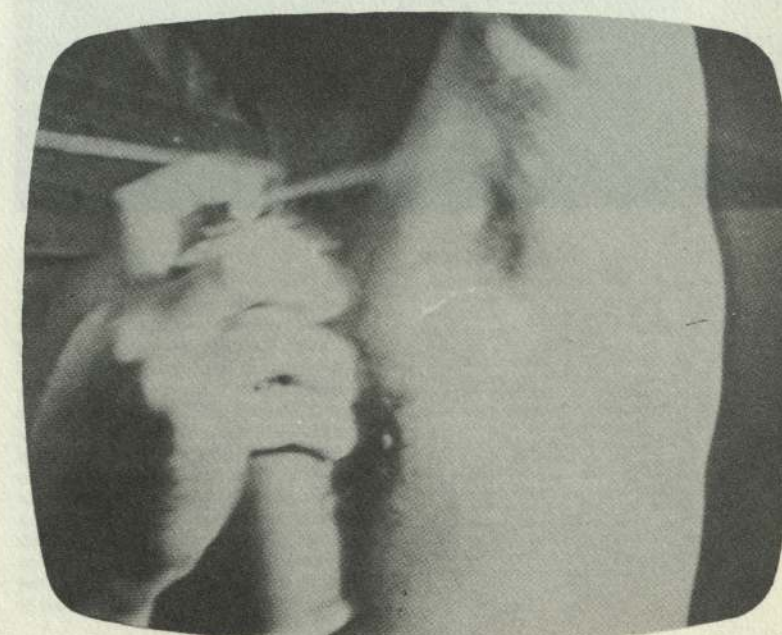
PECK & CHUCK
I wanted to find out/how much wood/a woodpecker could peck/compared to that of a/... to how much wood a woodchuck could chuck and it turns out that/a woodpecker can peck as much/wood as a woodchuck can chuck/relative to their own/size.

SPECHT & MURMEL
Ich wollte herausfinden / wieviel Holz / ein Waldspecht spechten kann / verglichen mit dem eines / ...mit der Menge Holz, die ein Waldmurmeltier murmel kann, und jetzt kommt es heraus, daß / ein Waldspecht ebensoviel Holz spechten kann / wie ein Waldmurmeltier murmel kann / proportional zu ihrer jeweiligen / Größe :

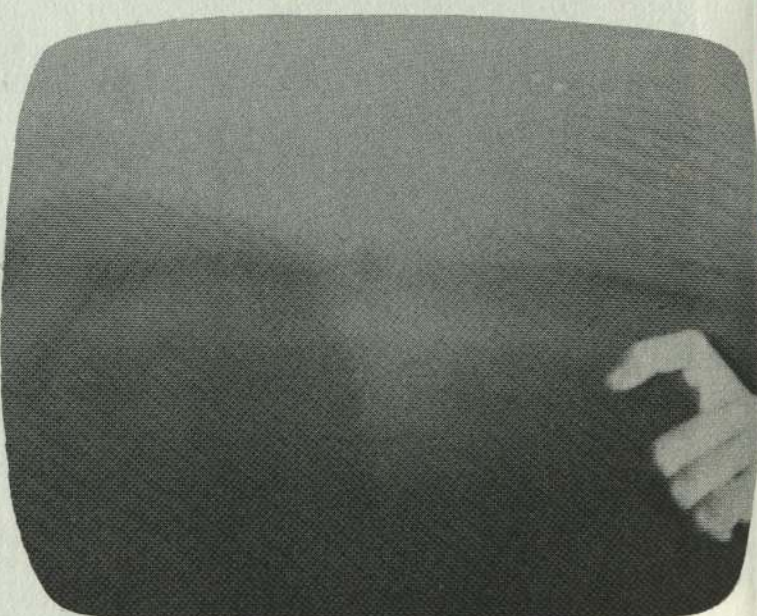
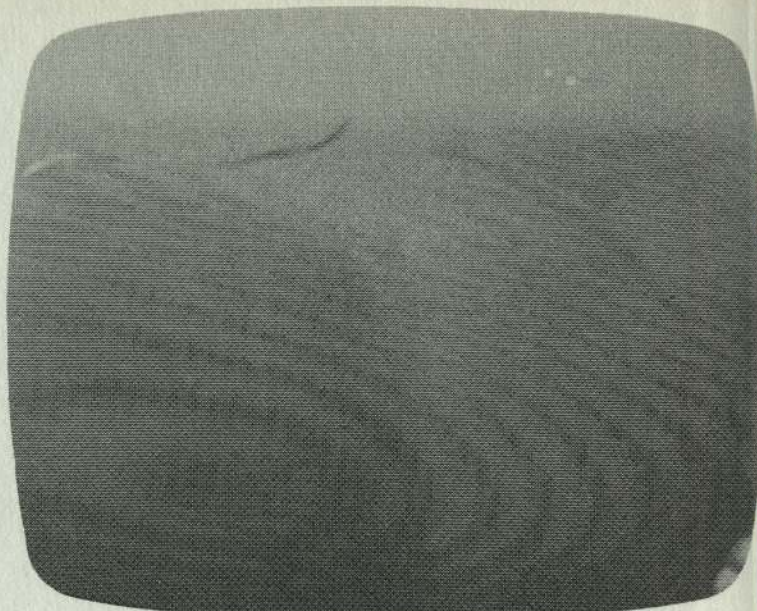
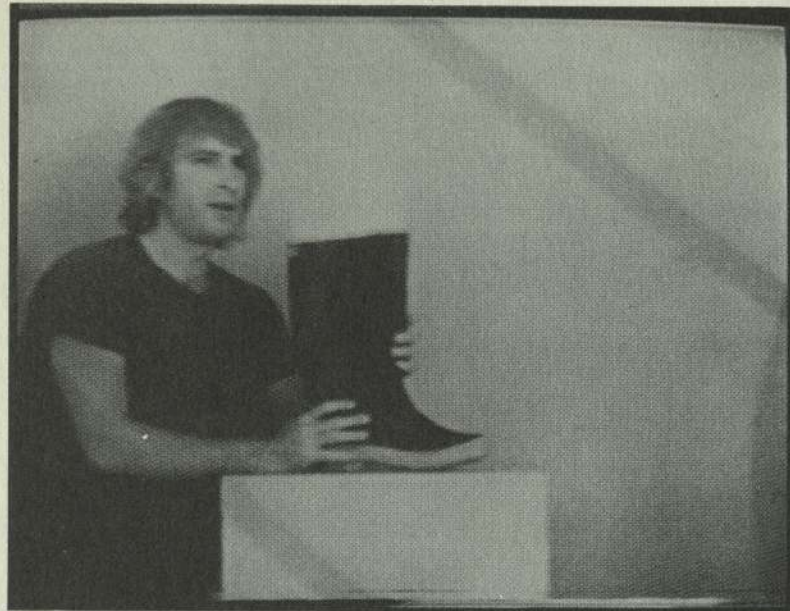
William Wegman

DEODORANT
Of all the deodorants, this is the one that I enjoy using the most. It feels real nice going on, and smells good, and keeps me dry all day. I don't have to worry about it cutting out at clutch moments. All the other ones are just, oh, they just never seem to hold up under pressure for me. I can put this on once during the day, and for the rest of the day I'm fine. I'm all set up; I don't have to worry about, you know, social nervousness or anything. It's just ... It keeps me feeling good and fresh. I love the smell. I don't think there's any deodorant that comes close to this one.

Von allen Deodorants ist es dieses, das ich am liebsten benütze. Beim Auftragen fühlt es sich echt freundlich an, und es riecht gut, und es hält mich den ganzen Tag trocken. Ich brauche nicht zu befürchten, daß es mich in bedrängten Augenblicken im Stich läßt. Alle anderen sind nur, na ja, sie scheinen sich einfach unter Druck nie zu bewähren bei mir. Dieses da kann ich einmal während des Tages auftragen, und den Rest des Tages bin ich in Ordnung. Ich bin ganz gerüstet; ich brauche dann keine Nervosität in Gesellschaft zu fürchten, wissen Sie, oder sonst etwas. Es ist einfach.... Es gibt mir einfach ein gutes und frisches Gefühl. Ich liebe den Geruch. Ich glaube nicht, daß irgendein anderes Deodorant diesem hier das Wasser reichen kann.



*william wegman
selected works, 1972
black/white, sony-cassette 3/4 inch
sound, 30 min*

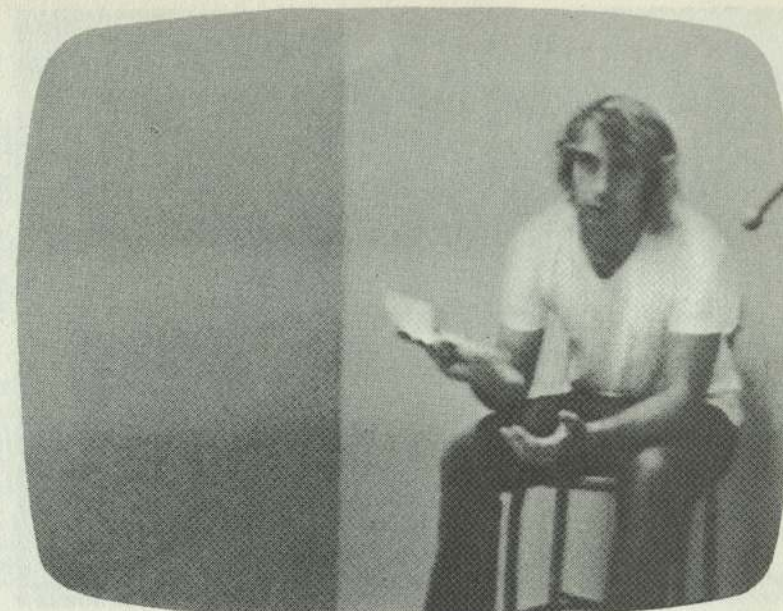


CROOKED FINGER CROOKED STICK

-Neat stick!
 -Boy, is it crooked!
 -Oh, that's nothing. You ought to see my finger.
 -Wow! Neat finger! Boy, is that crooked!
 -Oh, that's nothing. You ought to see my stick.
 -Wow, is that neat! Boy, it's really crooked.
 -That's nothing. You ought to see my finger.
 -Wow, that's even neater! Boy, is that crooked!
 -Oh, that's nothing. You ought to see my stick.
 -Oh wow! Is that ever crooked!

KRUMMER FINGER KRUMMER STECKEN

-Dufter Stecken!
 -Mann, ist der krumm!
 -Oh, das ist gar nichts. Du solltest meinen Finger sehen.
 -Ah! Dufter Finger! Mann, ist der erst krumm!
 -Oh, das ist gar nichts. Du solltest meinen Stecken sehen.
 -Au Backe, ist der dufter! Mann, der ist wirklich krumm.
 -Das ist gar nichts. Du solltest meinen Finger sehen.
 -He, der ist ja noch dufter! Mann, ist der vielleicht krumm!
 -Oh, das ist gar nichts. Du solltest meinen Stecken sehen.
 -Herrje! Ist der aber echt krumm!

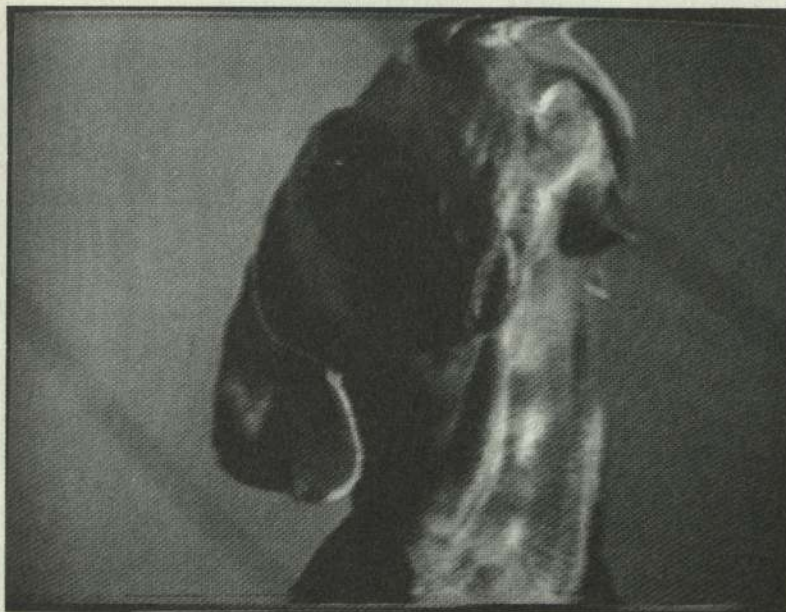


EMPEROR AND DISH

You see, I knew that the emperor was going to be coming down that particular street that day because there was a parade, and so I positioned myself on a corner, and had this piece of broken dish in my hand and started crying. I was bawling my eyes out. And sure enough, the emperor came over to me and he said, Sonny, what's the matter? And I said, I saved all my money and bought this dish for my mother, and I just dropped it and it broke on the street. And as he reached in his bag he said, reached down, he said, That's okay, Sonny, here's a new dish, you give this to your mommy. And I was really grateful and everything, but actually I just found this piece of broken dish on the side of the street, so I got a dish for nothing.

KAISER UND SCHÜSSEL

Wissen Sie, ich wußte, daß der Kaiser an dem Tag genau diese Straße herunterkommen würde, weil es eine Parade gab, und so stellte ich mich an einer Ecke auf mit so einer zerbrochenen Schüssel in der Hand und fing an zu weinen, ich heulte wie ein Schloßhund. Und tatsächlich, der Kaiser kam herüber zu mir und er sagte: Was ist los, Kleiner? Und ich sagte: Ich hab' mein ganzes Geld gespart und diese Schüssel für meine Mutter gekauft und jetzt hab' ich sie fallen lassen und sie ist auf der Straße zerbrochen. Und als er in den Sack griff, hinunterlangte, sagte er: Ist schon in Ordnung, Kleiner, hier ist eine neue Schüssel, die gibst du deiner Mama. Und ich war wirklich dankbar und all das, aber eigentlich hatte ich diese zerbrochene Schüssel nur am Straßenrand gefunden, und so bekam ich eine Schüssel für nichts.



(for my dog,

Man Ray)

Man Ray, do you want to do something? Do you want to go out? Where do you want to go? To the park? Or do you want to go to the beach? Or, do you want to see Gayle? Where's Gayle? Or Man Ray do you want to see Judy? Or how about Teddy? Man Ray, do you want to see Teddy? Or do you want to stay there? Or do you want to come here? Man Ray. Man Ray. Stay. Do you want to go to see Gayle? D'you want to go to see Teddy? Do you want to go see Judy? Do you want to go see Gayle? Do you want to go see Ralph? Who's Ralph? I don't know. Do you want to see Gayle? How about Gary? Man Ray, do you want to go see Gary? Or, we could do that, or we could... Man Ray, do you want to go to the beach? What about just for a bike ride? Do you want to go for a bike ride? Why don't we go? Let's go. But first, stay there. I don't know. Maybe we should, well, we could, Man Ray, we could, Man Ray, we could uh, Man Ray now, we could. If you don't want to, we don't have to now. Man Ray, do you want to? Only if you want to. Are you sure you want to, Man Ray? Why not? Why don't we go there? We could...

MAN RAY, möchtest du etwas tun? Möchtest du ausgehen? Wohin möchtest du gehen? Zum Park? Oder möchtest du zum Strand? Oder möchtest du Gayle besuchen? Wo ist Gayle? Oder, Man Ray, möchtest du Judy besuchen? Oder wie wär's mit Teddy? Man Ray, möchtest du Teddy sehen? Oder möchtest du da bleiben? Oder möchtest du hierher kommen? Man Ray. Man Ray. Bleib. Möchtest du Gayle besuchen gehen? Möchtest du Ralph besuchen gehen? Wer ist Ralph? Ich weiß es nicht. Möchtest du Gayle sehen? Wie wär's mit Gary? Man Ray, möchtest du Gary besuchen gehen? Oder wir könnten das tun, oder wir könnten... Man Ray, möchtest du zum Strand gehen? Oder wie wär's nur mit Radfahren? Möchtest du eine Fahrradfahrt machen? Warum nicht? Gehen wir. Zuerst aber, bleib da. Ich weiß nicht. Vielleicht sollten wir, nun, wir könnten, Man Ray, wir könnten, Man Ray, wir könnten äh, Man Ray also, wir könnten. Man Ray, möchtest du? Nur wenn du willst. Willst du wirklich, Man Ray? Warum nicht? Warum gehen wir nicht dorthin? Wir könnten....



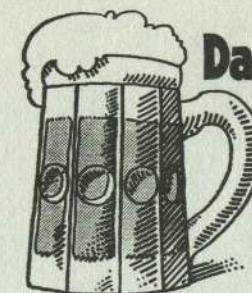
-kako
adatak od on
u izložbenim
prirode. Mn
komad priro
liniju kroz
karti i r
novog
danas
No n
učin!

moći ni
mjesta
joj je
a napokon
ajednice
dickih društ
a razli...

SAMSTAG, 29. SEPTEMBER 1973

BEILAGE

KLEINE ZEITUNG — SEITE 15



Das große Rate- und Gewinnspiel der Steirischen Brauereien

Unsere Steirischen Bier-Mädchen wollen nicht länger kopflos sein. Drei kopflose aber keineswegs reizlose Mädchen haben uns seit einem Jahr Appetit gemacht — auf Bier — auf Steirisches Bier natürlich. Als Steirische Bier-Mädchen sind sie mittlerweile bestens bekannt und haben allseits guten Eindruck gemacht. Touristen haben Sie bis nach Amerika verschleppt — die Plakate. Wer aber wohl die drei Steirischen Bier-Mädchen wirklich sind — das blieb bisher geheim. Manche meinen zwar „eine Frau ohne Kopf ist eh 'g'scheiter“, doch die meisten wollen wissen, ob sich die Mädchen auch mit Kopf sehen lassen können. Oh ja — das können sie.

Raten Sie mit — Gewinnen Sie mit!

Welches Mädchen war auf welchem Plakat? 3 Plakate gab's — eins im Sommer vorigen Jahres und zwei heuer. Ja, da hilft nur raten. So wird's gemacht:

- Mitspielkarte ausschneiden
- das richtige Mädchen unter jedem Plakat ankreuzen
- bekannte Steirische Biere aufschreiben
- Mitspielkarte am besten auf eine Postkarte (S 1,50) kleben — und beide Daumen drücken
- adressieren an: Steirisches Bier-Gewinnspiel Postfach 1050 8020 Graz

— Einsendeschluß ist der 10. Oktober 1973.

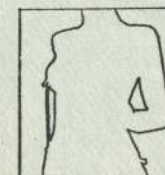
Der Spaß lohnt sich, 201 Chancen sind im Spiel — das ist viel. Es geht um **500 Kisten Steirisches Bier**

**1. Preis 100 Kisten Steirisches Bier
weitere 200 Preise zu je 2 Kisten Steirisches Bier.**

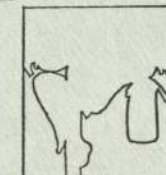
Teilnahmebedingungen:

1. Teilnahmekarten einsenden kann jeder sooft er will, ausgenommen sind die Mitarbeiter der Steirischen Brauereien.
2. Alle richtigen Einsendungen nehmen an der Verlosung teil, nicht frankierte Einsendungen scheiden aus.
3. Die Gewinner werden unter Ausschluss des Rechtsweges ermittelt und schriftlich verständigt.
4. Über die Verlosung kann kein Schriftverkehr geführt werden.

Mitspielkarte



☐ elisabeth
☐ marina
☐ barbara



☐ elisabeth
☐ marina
☐ barbara



☐ elisabeth
☐ marina
☐ barbara

Welche Steirischen Biere kennen Sie: _____



Kanal 13

Der amerikanische Video-Underground

Das Thema der heurigen TRIGON-Ausstellung ist den „Audiovisuellen Botschaften“ gewidmet. Als Organisator dieser Ausstellung ist vom verantwortlichen TRIGON-Leiter, Prof. Dr. Wilfried Skreiner, das Mitglied der Kunstproduzentengruppe pool, Horst Gerhard Haberl, bestellt worden. H. G. Haberl hat kürzlich die USA besucht, um den amerikanischen „Video-Underground“ zu erforschen. Seine Eindrücke aus den USA, gekoppelt mit einer Information für „TRIGON 73“, schildert er in dem folgenden Bericht.

Ein Flügelschlag jener bekannten „Schwalbe, die noch keinen Sommer macht“, ist für Österreich TRIGON 73 im „Steirischen Herbst“ mit dem Thema „Audiovisuelle Botschaften“. TRIGON 73 tritt damit als David wider den Goliath der amerikanischen Hochblüte der japanischen Fernsehtechnik an. Dieser Umstand bewahrt aber vor einem europäischen Aufguss einer weitgehend abgeschlossenen Entwicklung der Videotechnik. TRIGON 73 beschränkt sich auf die Idee der Einbeziehung der Videomaschine in die Konzepte der eingeladenen Künstler aus Italien, Jugoslawien und Österreich und dokumentiert in einem eigenen Beitrag amerikanische Video-Produktionen.

Ich war mit Richard Kriesche für zehn Tage im sogenannten Underground von New York City und folgte den Spuren des im Februar 1972 von der Rockefeller Foundation und dem New York State Council on the Arts installierten TV-Labors „Kanal 13“ (Television Laboratory at WNET/13). Die Zielsetzung dieses nicht-kommerziellen TV-Labors ist „die Erforschung unentdeckter Gebiete in den Bereichen der Video-Technik und der Video-Kunst“.

Rockefeller sponserte dieses neue Unternehmen im ersten Jahr mit 150.000 Dollar (etwa 3 Millionen Schilling) und das New York State Council on the Arts stellte 69.000 Dollar (etwa 1,4 Millionen Schilling) zur Verfügung. Das PBS (Public Broadcast Service), ein offizielles Regierungsunternehmen mit Sitz in Washington, vereinigt heute die experimentellen TV-Stationen, das Mekka des experimentellen TV in den Staaten: WGBH Boston; die Erfinder einer neuen TV-Bildtechnik, genannt „Videospace“, KQED San Francisco und WNET/13 in New York.

Feedback (Rückkopplung, Rückwirkung) heißt die Zauberformel, unter der Videoproduktionen heute zu verstehen sind. Der Bildschirm wird zum Spiegel und ermöglicht eine ständige Kontrolle der Wirk-

Kunst kommen aus dem Fernen Osten: Der Südkoreaner Nam June Paik und der Japaner Shuya Abe arbeiteten zehn Jahre lang an der Entwicklung einer elektronischen Videomaschine, dem „Video-Synthesizer“. Paik wünscht sich eine hochkulturelle Entwicklung des Fernsehens: „Wenn ich ein Gemälde von Picasso neben eine Videoproduktion von mir stelle, dann sieht der Betrachter mein Kunstwerk und nicht den Picasso. Meine Arbeit ermöglicht die aktive Einbeziehung des Publikums.“ Paik versteht seinen Synthesizer als Medium einer zunehmenden Ausweitung des „Do-it-yourself-Fernsehens“.

Ein weiterer Underground-Vater ist der jetzt 30jährige Eric Siegel, der ein ähnliches Gerät entwickelt hat, das, zum Unterschied vom Paik-Abe-System ohne TV-Kameras, nur über den Bildschirm funktioniert.

Nam June Paik ist ein Einzelgänger. Rudi Stern, der Mitbegründer der ersten New Yorker experimentellen Video-Produzenten-Gruppe, etablierte sich im Herbst 1969 unter dem Gruppennamen „Global Village“ im sogenannten SO-HO (south of Huston Street), dem Künstlerviertel von Manhattan. Er und ein gewisser John Reilly haben die Video-Kunst, das elektronische Kaleidoskop, längst hinter sich und produzieren gegenwärtig mit ihrer Gruppe Familienplanungskonzepte im Auftrag der Regierung von Bangla Desh.

Feedback (Rückkopplung, Rückwirkung) heißt die Zauberformel, unter der Videoproduktionen heute zu verstehen sind. Der Bildschirm wird zum Spiegel und ermöglicht eine ständige Kontrolle der Wirk-

Die Väter der technischen Video-

Bitte blättern Sie um



Kanal 13

Der amerikanische Video-Underground

Joan Jonas, Linke Seite/Rechte Seite, Videotape



Video-Anlage des TV-Labor/WNET 13 in New York City

Schluß von Seite 15

lichkeit. Dieses Feedback-Potential der Video-Maschine beeinflusst immer mehr die gruppenspezifischen Erziehungsprozesse, wie Verhütung von Drogenmißbrauch oder psychotherapeutische Prozesse.

Kommunikation (zwischenmenschliche Beziehungen) im öffentlichen Interesse, Homosexualität und Frauenbewegungen, Umweltverschmutzung und daraus resultierende Bürgerinitiativen sind Themen, die auch andere Gruppen wie die Survival Arts Media eines Howard Gutstadt und Steve Fuller zum Inhalt ihrer Produktionen machen. Viele dieser Gruppen, die durch diverse Publikationen in Europa bekannt waren, haben sich inzwischen wieder aufgelöst.

Die Experimente gehen aber weiter: der Italo-Amerikaner Frank Cavestani realisierte 1972 für „Kanal 13“ sein Projekt „Body Music“ (Körpermusik). Die Körper beziehungsweise die Bewegungen von Tänzern wirken als optische Signale auf ein Audio(Ton)-System ein, das diese über Lautsprecher vertont wieder zu neuen Bild-Signalen werden läßt. Die Tänzer produzieren durch ihre Bewegungen optische und akustische Bilder und Töne.

Kunst machen die großen New Yorker Galerien, in „downtown“ am West Broadway, im „Village“ der Künstler. Sonnabend und Castelli besitzen gut organisierte Videotheken ihrer Vertrags-Künstler. Sonnabend vertritt neben Acconci die Avantgarde John Baldessari, William Wegman, Trisha Brown, die Galerie Leo Castelli, Namen wie Andy Mann, Richard Landry, Joan Jonas, Hermine Freed, Lynda Benglis, Bruce Nauman, Robert Morris, Richard Serra, Keith Sonnier etc. Video-Kunst meint hier zum Großteil Aufzeichnungen von stattgehabten „Performances“ (Aufführungen) der genannten Künstler. Videobänder und -kassetten übernehmen die Funktion von „Multiples“ und sichern so den Konsum

dieser Art von Kunst und eröffnen gleichzeitig auch den Verkauf von Körperkunst und Happenings. Nur wenige dieser Künstler verwenden die Video-Maschine als Ausdrucksmittel einer künstlerischen Konzeption.

Und dann gibt es noch den „Open Channel“ (Offener Kanal), das „Public Service“-Kabelfernsehen. Dazu Global-Village-Chef Rudi Stern: „In theory it's perfect!“ Mit der einen Hand betreiben die beiden New Yorker Fernsehgesellschaften „Sterling-Manhattan“ und „Teleprompter“ ihre kommerziellen Kanäle, mit dem linken kleinen Finger die C- und D-Kabel-Kanäle

als „offene Kanäle“, die ohne Auswahl alles senden, was sie bekommen. Jedermann hat die Möglichkeit seine Porno-, Kunst- oder sonstigen TV-Produktionen einzusenden. Sie werden sicher ausgestrahlt. Der „Open Channel“ hat so den „Underground“ liquidiert. Der offene Kanal ist die „weiße Weste“ des kommerziellen Fernsehens, unter anderem auch deshalb, weil nicht-kommerziell. In der Theorie zweifellos perfekt, in der Praxis aber haben zum Beispiel die Bewohner von Greenwich Village, dem früher erwähnten SO-HO, aus angeblich technischen Gründen bis dato keine Chance, ein C- und D-

Kabel zu bekommen. Die Bewohner der Park Avenue im Zentrum Manhattans haben sie, aber sie interessieren sich nicht dafür. Sie sind für Rugby.

Der Rockefeller-Stipendiat Nam June Paik bleibt optimistisch und zieht Parallelen zur Kunst: „Die Kunstgeschichte von Giotto bis Courbet war eine Entwicklungsgeschichte der Malerei, der exakten Wiedergabe von Dingen. Seit Monet versuchen die Künstler, die Umwelt persönlicher zu gestalten. Fernsehen heute entspricht der Kunstentwicklung Giotto-Courbet; meine neue Video-Maschine ist der zweite Schritt.“



Nam June Paiks Klavierkonzert von L. v. Beethoven, Videotape

