



EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

OSNABRÜCK 12.-16. 9. 90

FILM · VIDEO
PERFORMANCE
MULTIMEDIA
INSTALLATION
AUSSTELLUNG



EUROPÄISCHES MEDIENKUNST FESTIVAL
EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL
FESTIVAL EUROPÉEN D'ART DES MÉDIAS
OSNABRÜCK 12. - 16. SEPTEMBER 1990

IMPRESSUM

Veranstalter:

Experimentalfilm Workshop e.V., Osnabrück
Film & Medienbüro Niedersachsen e.V., Osnabrück

Organisation:

Heiko Daxl, Eckhard Diesing, Karl Maier, Hermann Nöring, Alfred Rotert,
Ralf Sausmikat, Gunther Westrup

Büro:

Christel Ickert, Frauke Ufer

Festivalkommission:

Heiko Daxl, Eckhard Diesing, Hermann Nöring, Alfred Rotert, Ralf Sausmikat, Gunther Westrup

Programmkoordination:

Eckhard Diesing, Ralf Sausmikat, Gunther Westrup

Länderprogramme:

Heiko Daxl, Karl Maier, Alfred Rotert, Ralf Sausmikat

Installationen:

Heiko Daxl, Eckhard Diesing, Hermann Nöring, Alfred Rotert

Performances:

Eckhard Diesing, Alfred Rotert, Ralf Sausmikat

Vorträge, Seminare, Kolloquium:

Heiko Daxl, Karl Maier, Hermann Nöring, Alfred Rotert

Filmretrospektive:

Ralf Sausmikat

Videoretrospektive:

Heiko Daxl

Technik:

Hermann Nöring, Gunther Westrup

Katalogredaktion:

Eckhard Diesing

Fotoredaktion:

Ralf Sausmikat, Gunther Westrup

Anzeigen:

Karl Maier, Hermann Nöring, Angelika Schürmann

Presse und Öffentlichkeitsarbeit:

Marion Günter, Karl Maier, Hermann Nöring, Alfred Rotert

Lay-Out/Satz:

Dieter Lindemann, Ralf Sausmikat

Dekoration/Gestaltung:

Friedel Kantaut, Helle Jetzig

Übersetzung:

Armin Grass, Uschi Gröters, Karin Paladey, Brigitte Salagaray, Eliane Tézé

Plakat/Cover:

Wally Weiss

Druck:

Steinbacher Druck, Am Forsthaus 9, 4500 Osnabrück

ISBN: 3-926501-09-X

Medienkunst Festival

Hasestraße 71

Postfach 18 61

D-4500 Osnabrück

Förderer

Filmförderung Niedersachsen - Ministerium für
Wissenschaft und Kunst, Hannover
Niedersächsische Sparkassenstiftung
Auswärtiges Amt, Bonn
Stadt Osnabrück, Kulturamt

Filmförderung Nordrhein-Westfalen
Bundesanstalt für Arbeit, Nürnberg
Arbeitsamt Osnabrück
Japan Foundation, Tokio
Kuratorium junger deutscher Film

Dank für Unterstützung

Air Canada
British Council, Hamburg
British Council, London
Canada Council, Ottawa
External Affaires & International Trade Canada
Lagerhalle e.V., Osnabrück
Ministry of Culture & Communications, Ottawa
Japanisches Kulturinstitut, Köln

Haus der Jugend, Osnabrück
Government of Ontario, Toronto
Universität Osnabrück
Pro Helvetia, Zürich
Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en
Cultuur, Rijswijk
Norddeutscher Rundfunk, Hamburg
United States Information Services, Bonn

In Kooperation mit

Ars Electronica, Linz
A Space Gallery, Toronto
AV-Arkki, Helsinki
Banff Center for the Arts
Canadian Filmmakers Distribution Center, Toronto
Channel 4 ITV, London
Deutsches Filmmuseum, Frankfurt
Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden
Electronic Arts Intermix, New York
Ex Nihilo, Paris
Film and Video Umbrella, London
Flebbe Kinobetriebe, Hannover
Freunde der deutschen Kinemathek, Berlin
Gen Lock, Geneve
Goethe-Institut, München
Hallwalls Gallery, Buffalo
Infermental, Köln/Budapest
Institute of Contemporary Art, Boston
International Video-Colony, Ohrid
International Video Festival, Kuopio

Interrelated Arts Foundation, Massachussets
Jugoslovenski Aerotransport, Beograd/Düsseldorf
Kanadische Botschaft, Bonn
Kanal 4, Köln
Kijkhuis, Den Haag
Kobe Design University, Kobe
Kulturministerium, Helsinki
Limbo Tokyo / Budapest
London Film Makers Coop
London Video Arts
Magyar TV, Budapest
Media Art Workshop, Tokyo
New York Federation for the Arts, New York
TV-Skopje
Verkehrsverein der Stadt Osnabrück
Volkshochschule der Stadt Osnabrück
V-Tape, Toronto
VVK, Hannover
235 Media, Köln

Besonderen Dank für technische Unterstützung an

ITT Nokia, Bochum
ON POINT, Bielefeld
Apple GmbH, München
Kabelmetal, Osnabrück
Fuji Kine Film, Hamburg

GIO, Osnabrück
Computer Point, Osnabrück
Stadt- und Kreisbildstelle, Osnabrück
Universität, Osnabrück
Regiebetrieb Stadt Osnabrück

Grußwort

des Bundesministers des Auswärtigen,
Hans Dietrich Genscher

Das anerkannte und bedeutende europäische Festival auf dem Gebiet des Experimental- und Avantgardefilms blickt auf eine bereits zehnjährige Tradition zurück; zu diesem Jubiläum beglückwünsche ich Veranstalter und Teilnehmer. Das Europäische Medienkunst Festival leistet mit der Schau der kreativen Arbeiten in diesem Bereich einen bedeutenden deutschen Beitrag für die Weiterentwicklung der internationalen Zusammenarbeit.

Kunst und Kultur haben auch in Zeiten scharfer ideologischer Abgrenzung die Menschen über alle Grenzen hinweg erreicht. Schöpferische Arbeit hat dadurch den Weg zu friedlicher Kooperation in einem geeinten und freien Europa mitbereitet, dessen Vision heute erstmals in seiner Geschichte klare Konturen erhalten hat.

Ich freue mich ebenso darüber, daß Nordamerika und Japan bei dem Festival 1990 einbezogen sind. Europa tut gut daran, an seiner Tradition weltweiter Offenheit gerade jetzt festzuhalten und sie in tägliche Wirklichkeit umzusetzen.

Veranstaltern und Teilnehmern wünsche ich allen Erfolg.

Hans-Dietrich Genscher

Hans Dietrich Genscher
Bundesminister des Auswärtigen
der Bundesrepublik Deutschland

A Word of Greeting

by the Minister of Foreign Affairs,
Hans Dietrich Genscher

By now, the renowned and important European Festival in the field of experimental and avantgarde film looks back on a 10-year-tradition; I congratulate the organizers and the participants on this jubilee. Showing the creative work of this field, the European Media Art Festival provides a significant German contribution to the development of international co-operation.

Even in times of sharp ideological differences, art and culture reached people across all borders. So creative work helped pave the way towards a peaceful co-operation within a unified and free Europe, the vision of which has shown well-defined outlines for the first time in its history.

I am also very glad about the fact that North America and Japan have been included in the 1990 Festival. Europe is well advised to stick to its tradition of worldwide openness, and to convert it into daily reality.

I wish the organizers and participants every success.

Hans Dietrich Genscher
Minister of Foreign Affairs
of the Federal Republic of Germany

Grußwort

der Niedersächsischen Ministerin für Wissenschaft und Kunst, Helga Schuchardt

"Der Prophet gilt im eigenen Lande nichts" - so muß wohl die Vorgeschichte zum diesjährigen Europäischen Medienkunst Festival überschrieben werden. Obwohl das Festival in dieser Form erst im dritten Jahr stattfindet, hat sich dieses Medienereignis bereits einen internationalen Ruf erworben. Für seine vorbildliche Auseinandersetzung mit experimentellen Filmformen hat das Festival 1989 den "Preis der deutschen Filmkritik" erhalten. Damit hat die Jury der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten den Preis erstmals einem Veranstaltungskonzept verliehen, statt wie bisher einem Film.

Ungeachtet seiner großen Anerkennung in der Fachwelt stand die Realisierung des 3. Europäischen Medienkunst Festivals in Niedersachsen auf finanziell sehr wackligen Beinen.

Über die einzelnen Gründe hierfür will ich nicht spekulieren. Festzuhalten ist aber, daß es experimentelle, innovative Kunst bei der Kulturförderung ungleich schwerer hat als die tradierte und leicht zugängliche Kunst. Damit verfehlt Kulturförderung eines ihrer wesentlichen Ziele: Rahmenbedingungen zu schaffen, damit sich Neues entwickeln kann.

Das Europäische Medienkunst Festival bietet dem künstlerischen Experimentalfilm in Deutschland ein wichtiges Forum. Die vorgestellten Video- und Filmproduktionen geben Impulse im Bereich der Kunst ebenso wie für die Entwicklung der Medienlandschaft - wenn man diese nicht auf die kommerzielle beschränkt. Unsere durch Medien leicht zu manipulierende Gesellschaft braucht die kritische Auseinandersetzung mit dem audio-visuellen Medien, die Distanz schafft zu deren scheinbaren Realitäten. Die Filmschaffenden brauchen das Forum als Impulsgeber. Das Europäische Medienkunst Festival muß als eigenständiges Kulturangebot in Zukunft gesichert bleiben.

Ich danke den Veranstaltern, dem Internationalen Experimentalfilm Workshop e.V. und dem Film- und Medienbüro Niedersachsen für ihre Beharrlichkeit, die das Zustandekommen des Festivals möglich gemacht haben.

Helga Schuchardt

Niedersächs. Ministerin für Wissenschaft und Kunst

Welcome Adress

A Message of Greeting by the Ministry of Science and Art, State of Niedersachsen, Helga Schuchardt

Presumably, the title of this year's European Media Art Festival will have to be "A prophet is not without honour save in his own country". Although the media event takes place in this form for only the third time, it has already built up an international reputation. In 1989, the Festival was awarded the "Preis der deutschen Filmkritik" (Prize of the German Film Critics) because of its exemplary exposition of experimental film. In doing so, the jury formed by the working group of film journalists awarded this prize to an event's concept, instead of awarding it to a film, as they used to do.

Despite of the appreciation it received from the experts, the realization of the 3rd European Media Art Festival was very insecure in terms of money.

But I don't want to speculate about the particular reasons for this situation, though it is a fact that experimental innovative art faces by far more difficulties than handed down, easily accesible art. Thus support of culture misses one of its most important aims: to create a framework for having new things develop.

The European Media Art Festival will be an important forum of artistic experimental film in Germany. The video and film productions presented will give impulses to the field of art as well as to the development of media as a whole - provided it is not confined to the commercial part of it.

Our society, which can easily be manipulated by media, wants a critical assessment of audiovisual media, providing a distance to the realities it apparently offers. Filmmakers need the forum as a means of giving impulses. For the future, the European Media Art Festival will have to be secured as an independent cultural event.

I send my thanks to the organizers, the International Experimentalfilm Workshop e.V. and the Film- und Medienbüro Niedersachsen, for the perseverance they showed in making the realization of this Festival possible.

Helga Schuchardt

Minister of Science and Art, State of Niedersachsen

Vorwort

Das **3. Europäische Medienkunst Festival**, das sich aus dem *Internationalen Experimentalfilm Workshop* entwickelte, präsentiert in diesem Jahr aktuelle internationale Film- und Videokunstprogramme, Performances sowie eine umfangreiche Ausstellung skulpturaler Arbeiten und Videoinstallationen. Das 10jährige Jubiläum des Festivals ist Anlaß für einen umfassenden Rückblick auf die bundesdeutsche Experimentalfilm- und Videokunst-Produktion der 80er Jahre und bietet somit die Chance, Bekanntes wiederzusehen, vielleicht auch neu zu entdecken und zu bewerten und daraus Perspektiven für die 90er Jahre zu formulieren.

Das vorliegende Programm beinhaltet zahlreiche Uraufführungen, Sonder- und Informationsprogramme.

Ziel der Veranstaltung ist es, ein breites Spektrum visueller Artikulationsmittel, ihre Geschichte, ihren Wandel und ihre Zukunftsperspektiven zu vermitteln.

Der Anspruch des Festivals, "seismographisch" Entwicklungen und Tendenzen künstlerischer Medienarbeit aufzuzeigen und zur Diskussion zu stellen, ist sicherlich hoch angesetzt und provoziert die Frage, ob und wie dieser Anspruch eingelöst werden kann.

Die Auswahl, das Abwägen und die Zuordnung verschiedener Programme und Projekte stellt in jedem Jahr wieder eine spannende Gratwanderung dar, die auch mit der 10jährigen Erfahrung des Festivalteams nicht leichter geworden ist, insbesondere wenn finanzielle Schwierigkeiten hinzukommen, die die Realisierung wünschenswerter Projekte in Frage stellen.

Die vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten, wie sie der Experimentalfilm und die Videokunst bieten, entziehen sich einer eindeutigen

Beurteilung und stürzen die Auswahlkommission oftmals in kontroverse Debatten. Dabei kristallisieren sich Programme heraus, die die verschiedenen Positionen widerspiegeln und die Vielfalt der eingereichten Arbeiten dokumentieren.

Zehn Jahre Festival, das sind auch die vielen Filmemacher, Videokünstler, Referenten und Gäste des Festivals, die mit ihren Beiträgen und ihrer Kritik den Erfolg der Veranstaltung ermöglichten.

Ihre kontroversen Diskussionen und kreative Teilnahme bestimm(t)en die Qualität des Festivals und die von ihm ausgehenden Impulse.

Dies spiegelt auch die Anthologie des Kataloges wider, die Stellungnahmen und Essays eingeladener Autoren enthält. Mit kritischem Blick wird hier die Bedeutung von Film- und Videokunst im Kontext der Entwicklung der elektronischen Medien betrachtet und ihr Einfluß auf alle Bereiche der Gesellschaft von verschiedenen Standpunkten aus beleuchtet.

Hier ist besonders die Kulturpolitik gefordert, die oftmals eher nach Quantität als nach Qualität schaut und die visuelle Kunst gerne als *L'art pour l'art*, als Formspielerei und unpolitisches Kunstschaffen einordnet, über verbesserte Fördermöglichkeiten eine breitere Öffentlichkeit zu schaffen.

Vor diesem Hintergrund ist das Festival mit seinen vielfältigen Programmen ein Forum für die Präsentation experimenteller und innovativer Medienkunst und ein Podium, das die künstlerische Auseinandersetzung sucht und das informieren will.

Wir wünschen Ihnen/Euch und uns ein Festival, das neue Eindrücke vermittelt und dessen Ereignischarakter und Qualität weitere Perspektiven ermöglicht.

Die Veranstalter

Preface

The **3rd European Media Art Festival** which developed from the *International Experimental Film Workshop* will this time present current programmes of film- and video-art, performances and an extensive exhibition of sculptural works and video installations.

The 10th jubilee of the Festival occasioned a comprehensive retrospect on the West German production of experimental film- and video-art in the 80s, offering the chance of looking again on things already seen, to perhaps discover them again, and to re-assess them, which might lead to formulating perspectives for the 90s.

The programme presented here contains several premieres, special and information programmes.

This event aims at conveying a broad spectrum of visual means of articulation, their history, their change, and their perspectives for the future.

This Festival's claim - to "seismographically" show developments and tendencies of artistic media work and to discuss them - is, indeed, a very high one, provoking the question of it and how this claim can be honoured.

Every year, the selection, the consideration, and the assignment of several projects is an exciting tightrope walk, which has not become easier because of the Festival team's 10-year-experience, especially when financial difficulties arouse, jeopardizing the realization of desirable projects.

The selective commission often enter into controversial debates due to the manifold possibilities experimental film- and video-art offer, thus escaping from an unambiguous

evaluation. In doing so, programmes take shape, which reflect on the various positions, and which demonstrate the variety of the works submitted.

This Festival's 10-year-tradition will also comprise the numerous filmmakers, video artists, speakers and guests, all of whom made, by way of their contributions and comments, the success of this event possible.

Their controversial discussions and creative participation determine(d) the quality of the Festival and the impulses it gives.

This is reflected in the anthology of the catalogue which contains the viewpoints and essays of the authors invited. Here, a critical view is cast upon the significance of film- and video-art in the context of the development of electronic media, and their influence on all the fields of society is given a closer look from various angles.

This is, above all, a challenge to cultural policy - which often seeks quantity rather than quality, and which tends to classify visual art as *l'art pour l'art*, as some playing around with forms, and as an unpolitical creating of art - to create a broadened public awareness via improved means of promotion.

Given this background and with its multifarious programmes, the Festival is a forum of presentation of experimental and innovative media art, wanting to inform and looking for artistic exchange of views.

We wish you and us a festival that gives new impressions, with at the same time showing up further perspectives because of its character and quality as an event.

The organizers

Grüßwort / Welcome Address (Hans-Dietrich Genscher, Bundesaußenminister) _	4
Grüßwort / Welcome Adress (Helga Schuchardt, Ministerin für Wissenschaft und Kunst, Niedersachsen) _ _ _ _ _	5
Vorwort / Preface _ _ _ _ _	6
Film-Auswahlprogramm / Selected Films _ _ _ _ _	11
Filmprogramm 1 _ _ _ _ _	12
WATER AND POWER	
Filmprogramm 2 _ _ _ _ _	13
THE ORCHESTRA	
Filmprogramm 3 _ _ _ _ _	13
IN ROUGE / DIE ANWANDLUNG / AUS DER FERNE – THE MEMO BOOK / CLAW YOUR EYE / L'ARROSEUR ARROSÉ – BÄR	
Filmprogramm 4 _ _ _ _ _	15
RAGOUT / NATURTEILE / MERCY / MÖCHTE JEMAND EINEN KEKS? / JAPANISCH FÜR ANFÄNGER / WE'RE NOT A NUCLEAR FAMILY ANYMORE / I SHOULD SEE / AT ONE VIEW / NOBODY HAD INFORMED ME / O.T. (Retroflektion)	
Filmprogramm 5 _ _ _ _ _	19
PUEBLO	
Filmprogramm 6 _ _ _ _ _	20
DER BALKON / DOKUMENT '89 / LLAW / DAS EISKALTE AUGE	
Filmprogramm 7 _ _ _ _ _	21
HXΩ – NARZISS UND ECHO / NEUES AUS DEM REICH DER SINNE: "DER HEROSTRAT" / MAD COW DESEASE / SERPENT RIVER	
Filmprogramm 8 _ _ _ _ _	23
KITCHENER-BERLIN / "BRUT OU À FLEUR DE PEAU" / SANDAY / PFLANZEN	
Video-Auswahlprogramm / Selected Videos _ _ _ _ _	27
Videoprogramm 1 _ _ _ _ _	28
THE ELECTRIC V. – THE FOUR SEASONS VARIATIONS	
Videoprogramm 2 _ _ _ _ _	29
SECOND GENERATION, ONCE REMOVED / IN THIS SKIN / HALBERMENSCH	
Videoprogramm 3 _ _ _ _ _	30
HOME IS, WHERE REVOLUTION IS / ALLES WANDELT SICH / BILOCATION / MAOS BIBEL / COUNTERPART – HONG KONG SONG / LENINS FOD I DOREN	
Videoprogramm 4 _ _ _ _ _	32
DAS WESEN DER VERWANDLUNG / PURE SIN / BLOOD RISK	
Videoprogramm 5 _ _ _ _ _	34
SECRET EPISODES / LIKELY STORIES / LIVEWIRES / MATTSCHIEBE / WHITEWASH / SOLSTICE	
Videoprogramm 6 _ _ _ _ _	36
WINDOW FIGURE / WATERBOY / IF WITH THOSE EYES AND EARS / EVIDENTEMENTE UN ESPEJISMO / L'ÉTRANGETÉ / THE VOICE OF SILENCE	
Videoprogramm 7 _ _ _ _ _	38
ART MODERNA CHA CHA CHA / MICROWAVED HOT DOG / BLACK FOREST – BLUE DANUBE / FROZEN INK / NEO GEO: AN AMERICAN PURCHASE / ZUCKERHUT / MARILYN'S CONDENSED BEAR SOUP / LOCOMOTION	
Videoprogramm 8 _ _ _ _ _	41
RADIO IMAGE / RESOLUTION / IMAGES FROM "VIDEO ROAD" / FASTER MANCHESTER / KNIE- SPIEL III / LUCILLE BALL / UPSTAIRS / RAUCH- NÄCHTE / THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY / WIPE BOARD / BREATHING / RULES FOR KISSING / HAPPY ENDING / IT'S ALL IN THE TIME	
Videoprogramm 9 _ _ _ _ _	45
STUDIES / VOYELLES / ABAO / STAY JUST A MO- MENT / SONNENSEUCHE / VIDEO CREATURES	
Videoprogramm 10 _ _ _ _ _	47
DE BELAAGDE LANDEN / INTIFADA: SPEAKING FOR ONESELF	
Videoprogramm 11 _ _ _ _ _	48
SELBSTERREGUNG – EINE RHETORISCHE OPER / EL RING	
Länderprogramme / Foreign Programmes _ _ _ _ _	49
Finnland _ _ _ _ _	50
Alive From The Edge – New Video From Finland VIDEO XII-I, N:O III / SINKING HOLLYWOOD / CRICKET / LIFE WITHOUT ARTICLE / TRANSITIONS – SIIRTYMIÄ / SLAVES / THIS KIND OF PEOPLE / IMAGE OF DISEASE / STILLEBEN – MILENA'S JOURNEY / MY WAY / PLAYING DANDELION	
Großbritannien _ _ _ _ _	54
Britische Videokunst in den 90ern / British Video Art into the 90's _ _ _ _ _	54
HANGWAY TURNING / SWIMMER / DEGREES OF BLINDNESS / ARCHAOS / WORLD PEACE THROUGH FREE TRADE / NLV 1 (STRANGE ATTRACTOR) / THE AIRWAVE SPECTRUM HAS SOME DEFLECTIONS / HOTEL / AMERICAN MEDLEY	
Britische Filme – "State of the Art" / Films of Great Britain – "State of the Art" _ _ _ _ _	58
Programm 1 _ _ _ _ _	60
"O" / HOI-POLLOI / GRANNY'S IS / FADED WALLPAPER / IMAGINARY III	
Programm 2 _ _ _ _ _	61
INTERLUDE / K / UPSTAIRS INSIDE / EROS EROSION / SERMON	
Japan _ _ _ _ _	64
Japanese Media Art – Now _ _ _ _ _	64
Japan Video _ _ _ _ _	70
TOKYO SAMPLING / YOJI, WHAT'S WRONG WITH YOU? / FUSO (") / T.V. DRAMA / DE-SIGN VOL. 2 (5-7-5 HI-COOK) / ARCHITECTURE – A DAY IN A TERMINAL BUILDING / PLAYBACK: A DOCUMENTARY OF THE PERFORMANCE "PLEASURE LIFE"	

Inhaltsverzeichnis

Filmretrospektive Toshio Matsumoto	73	Kurzfilmprogramm 1980–1982	105
SHIKI SOKU ZE KU (HEART SUTRA) / ATMAN / ENIGMA / WHITE HOLE / KI: BREATHING / CONNECTION / SHIFT / SWAY / ENGRAM		MIRAGE (1980) / EASTMAN'S REISEN (1981) / KARL KELS / 1982 (1982) / TEIL 2 (1981) / DIE URSZENE (1981) / KOOL KILLER (1981) / NA GUT! SCHLACHTET ALLE GUMMIBÄRCHEN (1981) / ANNELIESE (1980) / THE GREAT STAGECOACH ROBBERY (1981) / DER SONNTAGSSPAZIERGANG (1982)	
UdSSR	75	Kurzfilmprogramm 1982–1983	107
Das sowjetische PARALLELE KINO / The Soviet PARALLEL CINEMA	76	BERLIN – ALAMO (1983) / AUSTAUSCH / EXCHANGE (1982) / BÖSE ZU SEIN IST AUCH EIN BEWEIS VON GEFÜHL (1983) / AMERICAN HOTEL (1982) / DIE WITWE UND DER GANGSTER (1982) / DREHARBEIT (1983)	
UdSSR-Film	78	Kurzfilmprogramm 1983–1984	109
TRAKTORA / JEMAND WAR HIER / BRUTALE KRANKHEIT DER MÄNNER / METASTASEN / POSTPOLITISCHES KINO		ENDLOS LAUF (1983) / FLIEGER DÜRFEN KEINE ANGST HABEN (1984) / DER MECHANISCHE SOZIALISMUS / CRAEX APART (1983) / MY LAST BLUES (1983)	
UdSSR-Video	79	Kurzfilmprogramm 1983–1985	110
VERRÜCKTER PRINZ FASSBINDER / FLÜGEL		L'HOMME MACHINE (1983) / PALME / MANN (1983) / GERDA (1984) / – 1 / 84 – (1984) / GERMAN RUNS (1984) / NEGATIVE MAN (1985) / ESST MEHR OBST (1984) / VISAVIS (1983) / STUMMFILM FÜR GEHÖRLOSE (1984) / ÜBER GODARD (1985) / A – B – CITY (1984)	
USA	80	Kurzfilmprogramm 1985–1986	112
U.S. Video Program	80	MORE JOY OF SEX (1984) / BUMP & BUMP (1986) / STADT IN FLAMMEN (1985) / EIN PLATZ AN DER SONNE (Seele brennt) (1985) / BERICHT AUS DIE SAND (1985) / ZWISCHENLANDUNG (1986) / S 1 (1985) / PERCUSSION MOVIE (1985) / REUTERSTRASSE (1986) / DIE ANPROBE – 1938 (1986) / EIN KLEINER SCHWEIZER FILM (1986)	
Part I: Video/ Dystopia	80	Kurzfilmprogramm 1986–1987	115
THE FEELING OF POWER : # 6769 / HOME(LESS) . IS WHERE THE HEART IS / WE, THE NORMAL / IN THE LAND OF THE ELEVATOR GIRLS / HOLE / MAJORCA – FANTASIA / LYING IN STATE		LULU (1986) / SCHÖNE STUNDEN (1986) / DAS INNERE DES GRANATAPFELS (1987) / ZITRUSFRÜCHTE 2 (1986) / NACHT OHNE MARS UND VENUS (1986) / KOPFZERBRRECHSTÜCK (1987) / IHR SOLLT ALLES WISSEN (1986) / LE DAUPHIN (1986)	
Part II: Women, Language and Power	83	Kurzfilmprogramm 1987	118
THE HOUSES THAT ARE LEFT (Part I) / THE BUS STOPS HERE (3 Case Studies)		DIE REISE ZUR SÜDSEE (1987) / STRAND GUT! (1987) / FASZINIERENDES PUPPENHAUS (1987) / BERLINER BLAU (1987) / DER GENERAL (1987) / EPILOG (1987)	
Frauen, Mythen und Sexualität / Women, Myths, and Sexuality	90	Kurzfilmprogramm 1987–1989	120
Programm 1	91	TRIPTYCHON STUDIE FÜR SELBSTBILD (1987) / TAKE COURAGE (1987) / PARFAIT D'AMOUR (1988) / BLINDMAN'S BALL (1988 – 89) / KRAUSE ODER EIN BESCHRIEBENER FILM IST WIE EIN ERZÄHLTES MITTAGESSEN (1989)	
ISLAND OF SYMMETRY / THE HEADHUNTERS OF BORNEO – A RECOLLECTION / PRAYER FLAGS / MEMORIES FROM THE DEPARTMENT OF AMNESIA / VOLCANO SAGA		Kurzfilmprogramm 1988–1989	122
Programm 2	93	DER NARRATIVE FILM (1989) / DER WUNDERBARE MANDARIN (1989) / HOLLYWOOD KILLED ME (1988) / KOPF MOTOR KOPF (1989) / BETWEEN (1989) / DER HAHN IST TOT (1988)	
TALES OF LOVE AND GLORY / A SPY IN THE HOUSE THAT RUTH BUILT / THIS IS NOT A VERY BLANK TAPE, DEAR... / EVIDENCE ACQUIRED WITHOUT CONSENT, PART 2			
Sonderprogramme / Special Programmes	95		
Internationale Video-Kolonie – Ohrid / International Video Colony – Ohrid	96		
Videoprogramm eingeführt von / introduced by Evgenija Dimitrieva (Kulturredaktion TV-Skopje)	97		
LICHNIDA / THIRST / PLEASE STOP / IN OHRID / SEVEN SEALS / NEOGEO / DAY / GEOGRAPHY			
Video-Vilag (Video-Welt/Video-World)	98		
Film-Retrospektive	99		
Every Picture Tells A Story – Zum Experimentalfilm der 80er Jahre in der BRD / von Ralf Sausmikat. West German Experimental Films of the Eighties / by Ralf Sausmikat	100		
Langfilmprogramm	102		
NORMALSATZ (1978 – 81) / ULI ISSES (1980–1982) / LOVE STINKS – BILDER DES TÄGLICHES WAHSINNS (1983) / EGOMANIA – INSEL OHNE HOFFNUNG (1987)			

Video-Retrospektive	126	Der Rorschach Test –	
(Fast) übersehene Bilder – Zur Video-Kunst der		Performance von Caspar Stracke	149
späten achtziger Jahre in der Bundesrepublik / von		Left Hand Right Hand	
Heiko Daxl. (Almost) Overlooked Imagery –		Performance-Band aus Derby/GB	150
Remarks on the Video Art of the Late 80's in the		Installationen / Installations	151
Federal Republic of Germany / by Heiko Daxl	126	Grenzgänger – Videoinstallation von Jakobine Engel	
Programm 1	130	nach einem Hörspiel von Jan Rys	152
DAS DURACELLBAND / COMMERCIAL I /		Space X3 – Videoinstallation von Jaap de Jonge	153
UNIVERSAL INPUT/OUTPUT / DE OCCULTA		Hadsch To Mekka – Installation von I. Wiga	
PHILOSOPHIE / PARTITUR / DIE DISTANZ		Schrammps jr.	154
ZWISCHEN MIR UND MEINEN VERLUSTEN		H.O.E.-TV – Holographische Installation von	
Programm 2	131	Thomas Lück & Vito Orazem	155
FRANKENSTEINS SCHEIDUNG / TV-TRILOGY /		Video Portraits – Videoinstallation von Marty St.	
ALLES BESTENS (Videolieder)		James & Anne Wilson	156
Programm 3	132	The Impersonalized Man / The Impersonalized	
THEORY OF COSMETICS / ROTORAMA /		Mouse Vol. 2 – Videoinstallation von Yoshinori	
AUFWÄRTS ZUM MOUNT EVEREST / ZYKLON /		Tsuda	158
THE KILLER / IRONLAND / KNOWLEDGE,		Non-Word Dictionary Performance – Installation von	
MORALITY		Masao Komura	159
AND DESTINY / 10 3/4 ZOLL / HOMMAGE A		Picture Plane – Rauminstallation von Naruaki Sasaki	160
SCHWITTERS (Wort-Video) / ISOBEL GAUDI /		Water Kitchen – Videoinstallation von Yo Nakajima	161
DER DRITTE MANN / FAIRY TALES (Drehmoment		Hair Salon TV – von Nancy Paterson	162
& Kunsttanz)		Very Nervous System – von David Rokeby	163
Programm 4	135	Jacob Wrestling with the Angel – von Doug Back	164
MEDIENPORNESIE / INSTANT COPIER		Digital Paintings – Work in Progress mit Holger Bär	
ANIMATION / ÖDIPALE GEOMETRIE /		und Michael Baudenbacher (IKON)	166
EISENKUSS / DAS WESENTLICHE / IMMERSION /		University TV	172
GROSZGEN / LUCK SMITH (SEINES GLÜCKES		Symposien, Diskussionen	175
SCHMIED) / KNIESPIEL / MUTTER VATER IST		Medienkunst und Fernsehen I	176
TOT / ZITIEREN		Medienkunst und Fernsehen II	176
Programm 5	137	Symposium Japanese Media Art - Now	176
DORNROSCHEN / DER HERZSCHLAG DES		Textanthologie / Anthology of Texts	177
ANUBIS / TOURISTINNEN / G.I.S.-WERBESPOTS		Osnabrücker Projektionen / Osnabrück Projections	
/ VIDEOLABYRINTH (DEMO) / DAS VIDEORAKEL:		(Dr. Michael Kötz)	183
HARTE ZEITEN / HARTE PFLICHTEN / HARTE		Transit Räume – Zur Bild-Produktion an	
HERZEN / I 8843 (Paradays)		deutsch-deutschen Nahtstellen in den Filmen von	
Trade Shows / Open Air	141	Hartmut Jahn und Peter Wensierski / Transit Areas	
Kali Film Trade Show	142	– On the Production of Images at East-West	
FINGERED / ES HAT MICH SEHR GEFREUT / UN		German Dividing Lines in Films by Hartmut Jahn	
CHANT D'AMOUR / SCHRUMPFQUARTETT /		and Peter Wensierski (Niclas Glück)	188
ENTRE DEUX MERS / CHERIE CHERIE / DIE		Die Mimesis des Blicks – Strategien der	
GEISTIGEN IMPULSE DER 90ER JAHRE		Repräsentation des Raums in Malerei, Film und	
WERDEN VON DEN FRAUEN AUSGEHEN /		Video. The Mimesis of the Look – Strategies for	
Dia-Performance von Annette Frick, 1990		Representing Space in Painting, Film and Video	
Words for the Dying, Sondervorführung der		(Peter Tscherkassky)	192
VVK-Galerie, Hannover (Open Air)	144	Video-Zeit / Video-Time (Nicoletta Torcelli)	198
Berlin – Die Sinfonie der Großstadt – Open Air am		Wenn Medusa lächelt / When Medusa Smiles	
Mittwoch, 12.9., 21.00 Uhr Innenhof Haus der		(Mireille Perron)	202
Jugend	145	Corporate Movement (Rainer Ganahl)	208
Performances	147	Register	213
Cinesoundteam – Musikprojekt München: Neue Musik		Autorenverzeichnis	217
Improvisation - Experimenteller Film	148		
LUMIGRAPH / KOMMUNIKATION / CRAEX APART			
/ GERDA / DE BRUG			



EUROPEAN
MEDIA ART FESTIVAL

12.-16.9.90 OSNABRÜCK

Filmauswahlprogramm
Selected Films

Filmprogramm 1

WATER AND POWER

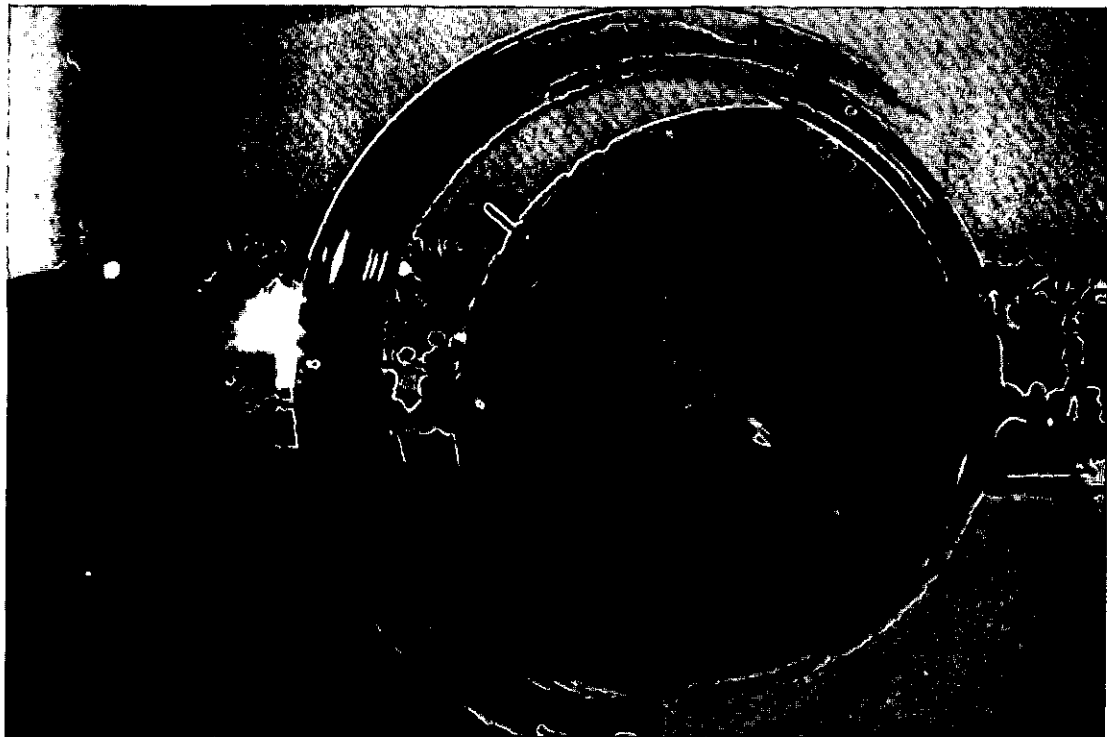
35 mm, 60:00, col., USA 1989. Regie, Kamera und Editing: Pat O'Neill. Darsteller: J. Loriman, B. Block, G. Lockwood u.a. Musik: J. Bergamo, G. Johnson, R. Lloyd, K. Festinger, V. Miller u.a.

WATER AND POWER ist über einen Zeitraum von mehreren Jahren entstanden, ohne Drehbuch, im Vertrauen auf das zufällige Zusammenspiel von Orten, Menschen und Situationen. Es ergab sich, daß der Film sehr viel mit Wasser – in all seinen Aggregatzuständen – und mit zyklischen Prozessen zu tun hat: die Planeten, die Gezeiten, die implizite Drehung der Kamera um ihre Achse und die sich wiederholenden, ballistischen Bewegungen der Darsteller. Während der Montage und mit jedem neuen Stück Material, das hinzukam, hat der Film seine eigene Gestalt gefunden. Insbesondere die Logik der Übergänge wurde immer spannender. Geschichte und Entwicklungen entstanden aus dem Material, die schriftlichen Texte tauchten auf, aus dem Ende wurde – mehrmals – der Anfang. Obwohl der Film keine eigentliche Handlung hat, bezeichnet O'Neill ihn als "gewissermaßen in Richtung des Narrativen gehend, ohne narrativ zu sein". Zum Teil ist er ein Porträt der Großstadt Los Angeles und der Kräfte, die sich bewegen – eine davon das Wasser. Er verschmilzt technisch bearbeitete Bilder aus der Natur – Seen und Himmel – mit Einstellungen der Großstadt, mit Szenen aus alten Hollywoodfilmen und bunten Computergrafiken.

Pat O'Neill: Geboren 1939 in Los Angeles. Filme seit 1963, u.a. EASYOUT (1971), DOWN WIND (1973), FOREGROUNDS (1978).

WATER AND POWER was made over the course of many years, without a script, trusting to the accidental cooperation of locations, people and situations. It turned out that the film had a great deal to do with water – in all its states – and with cyclical processes: the planets, the tides, the implicit rotation of the camera on its axis and the repeating, ballistic movements of the actors. During the editing and with each new piece of material that was added, the film found its own form. In particular, the logic of the transitions became increasingly exciting. Stories and developments grew out of the material, written texts appeared, the film's end repeatedly became a new beginning. Although the film has no real story line, O'Neill describes it as "in a way tending towards narrative without being narrative". In part it is a portrait of Los Angeles as metropolis and the powers which move the city – one of these, water. It fused technically reworked images of nature – lakes and sky – with shots of the city, with scenes from old Hollywood films and colourful computer graphics.

Pat O'Neill: Born in 1939 in Los Angeles. Films since 1963, i.e. EASYOUT (1971), DOWN WIND (1973), FOREGROUNDS (1978).



Filmprogramm 2

THE ORCHESTRA

35 mm, 60:00, col., USA 1990. Coproduktion von Ex Nihilo und Zbig Vision Ltd. in Zusammenarbeit mit Canal +, Channel 13/WNET und NHK. Produzent: Patrick Sobelman und Stuart Weiss. Coproduzent: Stuart Samuels. Vertrieb: Takis Veremis, Ellipse Int'l, Paris.

THE ORCHESTRA ist ein 60minütiges Programm, das aus sechs klassischen Musikvideos besteht. Die Produktion THE ORCHESTRA resultiert aus Experimenten, die der mit dem *Academy Award* ausgezeichnete Videokünstler Zbig Rybczynski mit neuen Videotechnologien des High Definition Television (HDTV) vorgenommen hat. Producteurs/Createurs/Associés: Ex Nihilo.

THE ORCHESTRA is an hour-long program of six classical music videos. It is the result of years of experimentation by Academy Award-winning video artist Zbig Rybczynski using a new palette of video techniques made possible only with the development of High Definition Television (HDTV). Producteurs/Createurs/Associés: Ex Nihilo.

Musik-Auswahl/Musical selections

Wolfgang Amadeus Mozart: Piano Concerto No. 21 (Second Movement). Frederic Chopin: Piano Sonata No. 2. Tomasio Albinoni: Adagio in G-Minor. Gioacchino Rossini: "The Thieving Magpie" Overture. Franz Schubert: Ave Maria. Maurice Ravel: Bolero.

Filmprogramm 3

IN ROUGE

Uraufführung

16 mm, 10:00, col., BRD Juli 1990. Regie, Kamera, Script und Editing: Klaus Telscher. Tonassistent: Volker Krem.

Für Chris... / For Chris...

Klaus Telscher: Geboren 1955, Filmmacher.

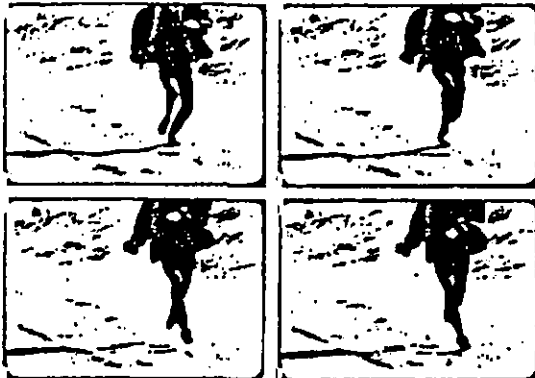
Klaus Telscher: Born in 1955, filmmaker.

jekten, wie z.B. einer Wasseroberfläche. Sie ermöglichen so einen filmischen Ablauf, der seinerseits zwischen Trickfilmallegorie und einer realitätsgebundeneren Real-filmhandlung liegt.

Stefan Canham: Geboren 1968 in Epsom/England, aufgewachsen in Lüdenscheid/BRD. Filmt seit 1984. Seit 1987 Filmstudium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

DIE ANWANDLUNG

16 mm, 11:30, b/w, Bundesrepublik 1989. Regie, Script, Editing und Ton: Stefan Canham. Kamera: Kay Gerber, Angela Jorzig, Ole Lütjens.



Die Figur des Films imaginiert in einer Phase der Untätigkeit Szenen, die ihren Geisteszustand charakterisieren: trist, aggressiv und hoffend auf einen kurzen Moment der Erlösung oder wenigstens Überraschung. Die Bilder, hergestellt durch Fotokopieren "real" gefilmter Einstellungen, sind zugleich abstrakter als fotografische Wiedergaben und realistischer als etwa gezeichnete Abläufe – letzteres vor allem durch die Bewegungen von Personen und Ob-

The main figure of the film imagines, during a phase of inactivity, scenes which characterise his mental state: melancholic, aggressive, hoping for a brief moment of relief or, at least, of surprise. The images, produced by photo-copying "real" filmed stills, are simultaneously more abstract than photographic reproductions and more realistic than, say, drawn scenes – the latter above all in the movement of people and objects, for example, the surface of the water. They allow a film that follows a road which lies between cartoon allegory and the more reality-bound action of a real film.

Stefan Canham: Born in 1968 in Epsom/GB, grown up at Lüdenscheid/Germany. Films since 1984. Studies film at HBK Hamburg since 1987.

AUS DER FERNE – THE MEMO BOOK

16 mm, 26:39, Farbe, BRD/USA/Portugal 1988/89. Buch, Regie, Kamera, Schnitt, Darsteller: Matthias Müller. Ton/Musik: Dirk Schaefer. Darsteller: Mike Gembus. Sprecher: David Wahnou, Owen O'Toole.

"AUS DER FERNE ist Müllers bisher persönlichster Film. Die Assoziationsketten kreisen um die eigene Vergänglichkeit und Verwundbarkeit, um Sexualität und Todesangst. Die filmische Collage setzt kunstvoll Gegensätze aneinander: Die Bilder wechseln zwischen Innen und Außen, Natur und Zivilisation. Romantisches Sehnen gerät



hier nicht zum Kitsch; es wird immer wieder konterkariert. Der vielschichtige, mehrsprachige Ton trägt dazu bei, und die verschachtelten, verschlungenen Bildwelten, die trotz ihrer Schönheit Beklemmung ausdrücken." Alexandra Jacobson, Neue Westfälische, Bielefeld 1989.

Matthias Müller: Geboren 1961, Filme seit 1980. Kunststudium in Bielefeld und Braunschweig (Filmklasse der HBK bei Gerhard Büttendener und Birgit und Wilhelm Hein). Gründungsmitglied der Filmemacher-Kooperative "Alte Kinder". Diverse Filmtourneen durch die Bundesrepublik, Kanada und die USA. Verschiedene Preise, u. a. den "American Federation of the Arts Experimental Film Award '89".

"Begun with the AIDS related death of a close friend, *AUS DER FERNE* is both eulogy and science fiction, closing hands with an indiscriminate contagion without succumbing to fatalism or despair. That the site of desire should be so resolutely joined to death – or that the passage of death should follow the lines of love – these are the paradoxes beneath which Müller refashions the bodies of film and maker. While the film is shot throughout while the passing of a friend, it belongs finally to the filmmaker himself, who returns obsessively to his own body to gauge the possibility of going on. Müller's virtuosic rephotography, editing and hand processing techniques are hurled into an erotic maelstrom, re-making the divisions of the World in a continual flux of inside and out, container and contained. Learned in the tradition of Eisenstein, Genet, Anger and Jarman, *AUS DER FERNE* seeks to re-make the male body, not in the service of higher ideals, but in a celebratory flow of communion and despair, mythos and logos. Its

elegantly drafted sites live before 'In the beginning was the Word...' and are no less meaningful for doing so. One of the great erotic works of German cinema (...)." Mike Hoolboom, "Independent Eye", Toronto 1989.

Matthias Müller: Born in 1961, Films since 1980. Studies Fine Arts and film in Bielefeld and Braunschweig (Filmclass of G. Büttendener and B. and W. Hein). Founding member of film makers coop "Alte Kinder". Filmtours in FRG, Canada and USA. "American Federation of the Arts Experimental Film Award '89".

CLAW YOUR EYE

16 mm, 6:00, b/w, USA 1989. Regie: James Carman.



I clawed out my eyes, so I could see.
You can't see eye disease.
I gave up my eyes, so I could see.

Der Film ist eine Beschwörung des siebten Sinns und des zweiten Gesichts. Er deutet an, daß wir die unsozialisierte Sicht, den sexuellen Trieb und den Todestrieb integrieren müssen, um die Verwandlung des Seins zu schaffen. Er deutet auch die Gefahren an, die für diejenigen bestehen, die diese Verwandlung des Seins nicht anrufen können.

James Carman: Geboren 1961 in Washington, D.C. Filmstudium an der San Francisco State University.

The film is a conjuration of the seventh sense and the second sight. It suggests we must integrate the non-socialized point of view, sexual desire and death instinct to create the transformation of being. It also suggests the dangers for those unable to call up this transformation of being.

James Carman: Born in 1961 in Washington, D.C. Studies film at San Francisco State University.

L'ARROSEUR ARROSÉ – BÄR

35 mm, 9:00, b/w, BRD 1989. Regie, Idee, Kamera: Ulrich Schwedes. Produktion: Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Darsteller: Adolphos Sowah, Jörn Staeger, Stefan Prehn.

Das Remake einer Filmburleske der Brüder Lumière ("Der begossene Gärtner"), bearbeitet mit Stilmitteln des absoluten Films: L'ARROSEUR ARROSÉ – BÄR ist ein Materialfilm mit streng synchroner Mehrfachprojektion. Eine echte Herausforderung für Parallelseher, die ihnen mehr-

fach vergönnt ist, denn: "Es gibt viele Möglichkeiten, die Bildteile zu kombinieren. Deshalb wird die Handlung dreimal wiederholt."



The remake of a cinema farce by the Lumière brothers ("The Watered Gardener") using the stylistic devices of absolute film: L'ARROSEUR ARROSÉ – BEAR is a material film with rigidly synchronised multiple projections. Areal challenge for "parallel viewers", granted to them several times, for "there are four different ways of combining the sections on the screen. That's why the action is repeated three times."

Filmprogramm 4

RAGOUT

Uraufführung

16 mm, 11:00, b/w und col., BRD 1990. Regie, Kamera, Script und Editing: Thomas Bartels und Martin Hansen. Farbe von Deborah Phillips.

Etwas entsteht. Es beginnt so langsam, daß ein normales Auge nichts bemerkt. Zwei Köche erkennen die Möglich-



keiten. Das Leben, das in den Dingen steckt, tritt hervor. Es gärt. In Büchern stehen die alten Rezepte. Man verwendet frische Zutaten. Feuer schüren, einheizen. Unter stetigem Rühren langsam aufkochen.

Es beginnt zu Brodeln. Hier noch eine Prise, dort ein Tröpfchen: Es schäumt, es sprudelt, spritzt und quillt, es blubbert, gurgelt, schwappt aus dem Topf und klatscht auf den Boden, dampft und zischt... Schnell: Die Tür auf und raus in die Welt mit dem bunten Gebräu!

Something emerges. It starts so slowly that it cannot be noticed by an ordinary eye. Two cooks recognize the possibilities. The life inherent to the things is coming out: It is fermenting. Books contain the old recipes. Use fresh ingredients. Poke the fire, heat up. Continuously stirring, slowly bring to the boil.

It starts to bubble. Another pinch here, a little drop there: it foames, it bubbles, sprays and pours, it fizzes, gurgles, sloshes from the pot and splashes on to the ground, steams and sizzles. Quickly: Open the door and out into the world with the colourful brew!

Film-Auswahlprogramm

NATURTEILE

8 mm, 7:00, col., BRD 1990. Regie, Kamera und Editing: Rainer Bellenbaum. Musik: Psychic TV.

"Die technische Kultur hat den Zugriff auf die motorischen Elemente immer weiter perfektioniert, ununterbrochen steigert sie unsere Abhängigkeit von den verschiedenen Steuerungssystemen, die diese Aufgabe übernommen haben (Geschwindigkeitsmesser, Armaturenbrett, Fernlenkung). Sie schafft immer neue Strecken und Richtungen und wendet so die Formel von Bacon – *nichts ist umfassender als die leeren Dinge...* – auf die Erde und die Natur (die menschliche Natur) an. Am Ende bringt sie Leere und Wüste nur deshalb hervor, weil allein das Nichts kontinuierlich und demnach leitfähig ist." (Paul Virilio)



"The esthetic culture has perfected the access to motor elements more and more, incessantly it increases our dependance on the various control systems that have taken over this task (tachometer, instrument panel, remote control). It creates more and more new routes and directions and thus applies Bacon's formula – *nothing is more comprehensive than the empty things...* – to the earth and nature (human nature). In the end it creates emptiness and desert only because nothingness is the only thing to be continuous and therefore conductive." (Paul Virilio)

MERCY

16 mm, 10:00, col., USA 1989. Regie/Autor, Kamera, Drehbuch, Schnitt: Abigail Child. Musik/Ton: Abigail Child with Shelley Hirsch (vocals).

MERCY, der letzte Teil des siebenteiligen IS THIS WHAT WE WERE BORN FOR?, ist enzyklopädische Vergänglichkeit, die die öffentliche Sicht technischer und romantischer Erfindung untersucht, indem sie die Spiele, die die Massenmedien mit unserer privaten Wahrnehmung spielen, sezziert.

Abigail Child: studierte Geschichte und Literatur am Radcliffe College und schloß ihr Studium 1970 mit dem Master of Fine Arts an der Yale University School of the Arts ab. Sie war Lehrerin und Dozentin für Filmemachen und Filmgeschichte am Henry Street Settlement House in New York, in West Virginia, an der State University of New York in Purchase und von 1980 bis 1985 an der New York



University School of the Arts. Seitdem war sie Gastprofessorin am Massachusetts College of Art und The Art Institute of San Francisco. Zur Zeit unterrichtet sie an der School of Visual Arts in Manhattan.

MERCY, the last part of the 7-part IS THIS WHAT YOU WERE BORN FOR?, is encyclopedic ephemera, exploring public visions of technological and romantic invention, dissecting the games mass media plays with our private perceptions.

Abigail Child: studied History & Literature at Radcliffe College and graduated with a Master of Fine Arts in 1970 from Yale University School of the Arts. She has been an instructor and lecturer in filmmaking and film history at the Henry Street Settlement House in New York, in West Virginia, at the State University of New York at Purchase and from 1980 to 1985 at New York University School of the Arts. Since then she has been a visiting Professor at The Massachusetts College of Art and The Art Institute of San Francisco. She is currently teaching at the School of Visual Arts in Manhattan.

MÖCHTE JEMAND EINEN KEKS?

8 mm, 4:00, b/w, BRD 1990. Regie, Kamera, Drehbuch und Schnitt: Hanna Nordholt. Darsteller und Musik: H. Nordholt, Fritz Steingrobe.

Im Westen nichts Neues.
All quiet on the Western front.



JAPANISCH FÜR ANFÄNGER

16 mm, 7:30, col., BRD Februar 1990. Regie/Autor, Kamera, Drehbuch, Schnitt: Birgit Antoni. Musik/Ton: Hari Hoffmann.

Hund, Fisch, Glocke, Möhre und alle Kombinationsformen mit japanischen Untertiteln.

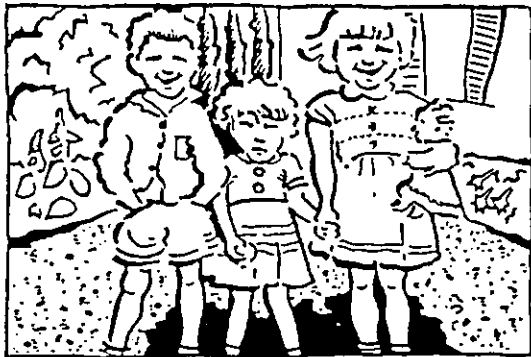
Birgit Antoni: Geboren 1956, 1977-84 Kunstakademie Düsseldorf, 1983 Meisterschülerin, 1987 Chargesheimer Stipendium, 1990 Förderpreis Kulturkreis im BDI. Seit 1980 Trickfilme, u.a. DIE GANG und ESST MEHR OBST. Ausstellungen mit Bildern und Filmen.

Dog, fish, bell, carrot and all kinds of combination with Japanese subtitles.

Birgit Antoni: Born in 1956, 1977-84 Kunstakademie Düsseldorf, 1983 student in a master class, 1987 Chargesheimer scholarship, 1990 Kulturkreis im BDI Award, since 1980 trick films, e.g. DIE GANG and ESST MEHR OBST. Exhibitions of pictures and films.

WE'RE NOT A NUCLEAR FAMILY ANYMORE

16 mm, 4:15, col., Großbritannien 1990. Regie, Autor: Kayla Parker.



Toni, Betti & Mo (Ages 6)

Eine Animations-Autobiographie über die Kindheit, die eine griffige und einheitliche Technik des Malens auf Film benutzt. Das Material wurde von Kindern, Familienmitgliedern und Freunden gefilmt.

Die erzielten intensiven lebendigen Bilder sind in Beziehung zu der Stimme meiner Mutter gesetzt, die Fragmente der Familienmythologie aus dem letzten Vierteljahrhundert in einem Sommerferienort in Erinnerung bringt: meine drei Phantasiefreunde, die "von den Sternen kamen", und die Zeiten, in denen wir im Garten wanderten und Schnecken aßen.

Kayla Parker: Lebt in Plymouth. Nach ihrem Studienabschluss im Jahre 1985 schloß sie sich der South Wales Women's Filmgroup und dem Chapter Film Workshop an und begann, 16 mm-Animationsfilme zu machen. Sie wurde vom Television South West beauftragt, animierte Titel-

sequenzen für deren Kunstprogramm OUT OF THE BOX zu produzieren. Anfang 1989 beendete sie ihren populären psychedelischen Film LOOKS FAMILIAR.

An animated autobiography about childhood which uses a distinctive and unique technique of painting on film, with footage shot by children, members of the family, and friends.

The intended intensive vivid images interact with the voice of my mother, as she remembers fragments of family mythology from a quarter of a century ago in a summerset village: my three imaginary friends who "came down from the stars", and the times we walked down the garden and ate snales.

Kayla Parker: Lives in Plymouth. After graduating in 1985 she joined the South Wales Women's Filmgroup and Chapter Film Workshop, and began making 16 mm animation films. She was commissioned by Television South West to produce animated title sequences for their arts programme OUT OF THE BOX. Early in 1989 she completed the popular psychedelic film LOOKS FAMILIAR.

I SHOULD SEE

16 mm, 2:00, Niederlande 1990. Realisation: Paul de Nooijer, Menno de Nooijer.

Eine Reflexion über die Unterschiede zwischen Film und Fotografie.

Paul de Nooijer: Macht Filme seit 1972. Gleichzeitig bekannt als Fotograf, reflektiert er in seinen Fotografien und Filmen die illusionäre Natur des fotografischen Bildes. Seit er als Student des holländischen Experimental-Filmemachers Frans Zwartjes begann, mit Film zu arbeiten, hat er mehr als 25 Kurzfilme realisiert.

Explanation about the difference between film and photography.

Paul de Nooijer: Films since 1972. Well-known as a photographer his works reflects the illusionary nature of photographic images. Student with Frans Zwartjes. Realization of more than 25 short-films.



Film-Auswahlprogramm

AT ONE VIEW

16 mm, 7:00, Farbe, Niederlande 1989. Realisation: Paul de Nooijer. Kamera: Menno de Nooijer. Musik: Harald Sparnaay.

Paul de Nooijers neuester Film, den er zusammen mit seinem Sohn Menno realisierte. Auch dieser Film ist ein Kommentar über die Natur von Fotografie und Film. Der von de Nooijer gesprochene Kommentar besteht aus Zitaten verschiedener Fotografen. Die sich in ihrer Aussage zum Teil widersprechenden Texte reflektieren die ver-gängliche, illusionäre und individuelle Natur von Fotogra-fie und Film.

Paul de Nooijer: Macht Filme seit 1972. Gleichzeitig be-kannt als Fotograf, reflektiert er in seinen Fotografien und Filmen die illusionäre Natur des fotografischen Bildes. Seit er als Student des holländischen Experimental-Filmema-chers Frans Zwartjes begann, mit Film zu arbeiten, hat er mehr als 25 Kurzfilme realisiert.

This is Paul de Nooijers' latest film. This film is again a comment on the nature of photography and film. The soundtrack read by the Nooijer consists of quotes by a diversity of photographers. This text is sometimes contra-dictory in message, reflecting the transient, illusory and personal nature of photography and film. This film was made with his son Menno.

Paul de Nooijer: Films since 1972. Well-known as a pho-tographer his works reflects the illusionary nature of pho-tographic images. Student with Frans Zwartjes. Realiza-tion of more than 25 short-films.

NOBODY HAD INFORMED ME

16 mm, 4:00, Niederlande 1989. Realisation: Paul de Nooijer. Kamera: Menno de Nooijer.

Eine Darlegung des Fotografen Paul de Nooijer. De Nooijer verwendet eine Vielzahl von Animations- und Trick-techniken (Pixillation, Stoptrick, Objektanimation) und schafft so eine farbenfrohe und theatralische Welt der Illusion, selbst wiederum direktes Produkt der illusionären Natur von Fotografie und Film.

Paul de Nooijer: Macht Filme seit 1972. Gleichzeitig be-kannt als Fotograf, reflektiert er in seinen Fotografien und Filmen die illusionäre Natur des fotografischen Bildes. Seit er als Student des holländischen Experimental-Filmema-chers Frans Zwartjes begann, mit Film zu arbeiten, hat er mehr als 25 Kurzfilme realisiert.

A statement by photographer Paul de Nooijer. De Nooijer uses a variety of animation and live action techniques (pixillation, stop action, object animation) in creating a colorful and theatrical world of illusions which directly results from the illusion-producing nature of both photo-graphy and filmmaking.

Paul de Nooijer: Films since 1972. Well-known as a pho-tographer his works reflects the illusionary nature of pho-tographic images. Student with Frans Zwartjes. Realiza-tion of more than 25 short-films.

O.T. (Retroflektion)

16 mm, 9:00, BRD Januar 1990. Regie, Kamera und Editing: Karola Schlegelmilch. Darsteller: Sonja Schlegelmilch.

Beim Versuch eines Porträts wurde die Art und Weise, in der ich den Menschen in immer kleiner werdenden Aus-schnitten und Gesten suchte, so wichtig, daß der Film dieses Suchen (Sezieren) ebenso beschreibt wie die Frau, um die es geht. Es entstand ein Gebilde aus der Wechselbeziehung zwischen der porträtierten Frau und der Kamera (mir), zwischen Haltsuche und des sich durch die Kamera beschienen zu fühlen; dem deutlichen Wollen, in eine Ansicht eindringen zu können, auf den Grund zu kommen; dem Filmmaterial selbst, das durch seine auf sich abgebildete Anwesenheit dem Zuschauer *keine* Mög-lichkeit gibt, sich zu verlieren, eher durch die Wachheit das Bild der Frau nicht abgeschlossen wird, sich nicht verhärtet. Retroflektion bedeutet: in sich selbst verschlos-sen zu sein, sich selbst zu reflektieren, Autismus.

Karola Schlegelmilch: Geboren 1964. Seit 1986 Studium der freien Kunst, Fotografie und Film an der HDK Berlin.



In trying to make a portrait the way I was looking for the person in sections and gestures becoming smaller and smaller became so important that the film describes this search (dissection) als well as the woman in question. A creation developed from: the interrelation between the woman portrayed and the camera (myself), between look-ing for a support and feeling glanced at by the camera; the clear wish to go into a view, to come to the ground; the film material itself that, because of its presence pictures in itself does *not* give the viewer any possibility to loose himself; the image of the woman is more likely not con-cluded, does not become firm because of the alertness of the film. Retroflektion means: being locked in ones own self, reflecting oneself, autism.

Karola Schlegelmilch: Born in 1964. Since 1986 studies of free art, photography and film at HDK Berlin.

Filmprogramm 5

PUEBLO

16 mm, 80:00, col., Österreich 1989. Regie und Buch: Marc Adrian. Kamera: Marc Adrian, Moucle Blackout. Musik: Originalaufnahmen, Peter Ruzsicska. Darsteller: Tassilo Blittersdorff, Rolf Schwendter, Ernst Schmidt jun., Nina Hanson, C. Tonto Miller, Nino Cochise, John Running Tree, Shekasina u.v.a.m.

Pueblo ist ein Film der Finsternis, jener Finsternis, in der sich der Abendländer gegenwärtig befindet, in welcher der weiße zivilisierte Mensch versucht, einen ideologischen Weg, eine existenzielle Heimat zu finden, eine Form, sich wieder zu entdecken und eine Identität zu erreichen, welche es ihm gestattet, als Mensch und Individuum sich zu bewahren gegenüber der erdrückenden Gewalt des Staates. In diesem Film wird die Problematik an der optischen Präsentation einiger Lebens- und Verhaltensweisen von Indianern des amerikanischen Südwestens aufgezeigt.

Marc Adrian: Geboren 1930 in Wien. 1948–54 Ausbildung an der Wiener Akademie der bildenden Künste. 1948 erste plastische Arbeiten. Ausstellungen seit 1949. 1952–54 Studienreisen nach Mailand und Paris. 1957–58 Gasthörer der Filmhochschule IDHEC (Paris). Beschäftigt sich seit 1954 mit Kinetik, Rhythmus-Interferenzen und optischen Strukturproblemen. Seit 1957 Filmarbeit, seit 1960 Arbeit mit semantischen Infra- und Metastrukturen. Ab 1965 Studium der Wahrnehmungspsychologie an der Wiener Universität. 1967 Beginn der Experimente mit optischen und sprachlichen Dispersionen. Theodor-Körner-Preis 1967. 1969–73 Professor für Malerei und ästhetische Theorie an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg. 1971–72 Vortragsreisen an amerikanischen Universitäten. Seit 1973 freischaffend in Wien. 1976 Jah-

respreis der bildenden Kunst der Zentralsparkasse Wien. Seit 1980 Mitarbeiter am Center for advanced visual studies des Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, USA. Lehrt und arbeitet in Österreich, der BRD und den USA.

PUEBLO is a film of darkness, that kind of darkness the western man is in at the moment, where the white civilised man tries to find an ideological way, an existential home, a way of rediscovering himself and to reach an identity that allows him to keep himself as a human being and an individual facing the overwhelming power of the state. This film shows the problem by the visual presentation of some ways of life and behaviour of Indians in the South West of America.

Marc Adrian: Born in 1930 in Vienna. 1948–54 education at the Vienna Academy of fine arts. 1948 first sculpture work, exhibitions since 1949. 1952–54 study trips to Milan and Paris. 1957–58 visiting student at film academy IDHEC (Paris). Since 1954 occupation with cinetics, rhythm interferences and visual structural problems. Film work since 1957, since 1960 work with semantic infra- and meta structures. Since 1965 studies of the psychology of perception at Vienna University. Started experimenting with visual and linguistic dispersions in 1967. 1967 Theodor-Körner-Award. 1969–73 Professor of painting and esthetic theories at the Hochschule für bildende Künste, Hamburg. 1971–72 lecturing tours at American universities. Since 1973 freelance in Vienna. 1976 yearly award for the fine arts of the Vienna Central Savings Bank. Since 1980 working at the Center for advanced visual studies of the Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, USA. Teaches and works in Austria, West Germany and the USA.



Filmprogramm 6

DER BALKON

16 mm, 20:00, col., BRD September 1989. Regie, Kamera, Script und Editing: Thomas Lauks. Musik/Ton: Gerd Haase. Darsteller: Katherina Dietrich, Annette Schmidbauer.

DER BALKON ist ein konkreter und ein fiktiver Ort. Konkret als eine Machtposition über einer Straße, fiktiv als ein Übersichtspunkt. Zwei stolze Frauen bewohnen den Balkon. Da der faschistische Machthaber des Staates auf dem Boulevard darunter eine Parade abhalten will, läßt er alle Häuser räumen. Der Balkon soll in der Nacht von Soldaten besetzt werden. Es gelingt den Frauen jedoch, den Balkon zu verteidigen. Der Film skizziert die Bedrohung, die Ängste und den Kampf um die Freiheit.



Thomas Lauks: Geboren 1962 in Bielefeld. Seit 1985 Student im Fachbereich Fotografie/Film/Video an der Fachhochschule Bielefeld bei Prof. G. Jäger und Prof. K.M. Holzhäuser. Mitglied der Filmgruppe "Alte Kinder" seit 1986.

The BALKON is both a fictive and a concrete location. Concrete it is meant as a strategic position high above a boulevard, fictive it is meant as a point of intellectual overlook.

Two women living on the BALKON. Because the fascist dictator, governing the state, wants to make a parade underneath the BALKON he orders to evacuate all houses around. In the night soldiers are ordered to occupy the BALKON. The two women, however manage to defend their BALKON.

The film is about the threads, the fear, and the fight for their personal freedom.

Thomas Lauks: Born in 1962 in Bielefeld/Germany. Studies photography, film and video at the University of Bielefeld since 1985. Member of the filmgroup "Alte Kinder" since 1986.

DOKUMENT '89

8 mm, 21:35, col., DDR 1989. Regie, Kamera, Drehbuch und Schnitt: Jungnickel. Musik/Ton: He said.

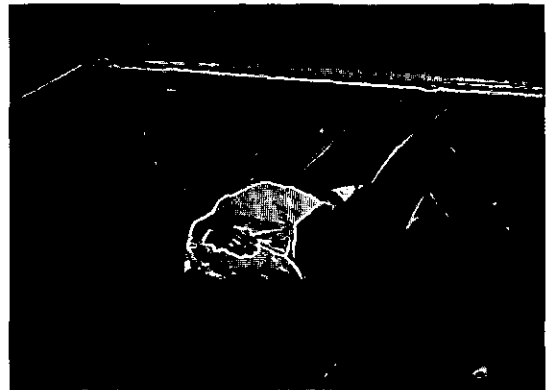


Die Symptome eines ereignisreichen Jahres, welche zum Teil nicht mehr gesehen werden wollten.

The symptoms of an eventful year, which partly wouldn't be seen any more.

LLAW

16 mm, 9:00, col., BRD Januar 1990. Regie, Kamera, Script und Editing: Penelope Buitenhuis. Musik: Michael Beckmann, Paul Dickenson. Darsteller: Frank Mahr, Ines Berthel, Michael Beckmann.



Als abstraktes Tagebuch konzipiert, kombiniert der Film Archivierte, Dokumentarisches und metaphorische Bilder rund um die Geschehnisse an der Mauer.

Penelope Buitenhuis: Geboren 1959 in Toronto. Studium von Film und Kunstgeschichte in Vancouver und an der Sorbonne, Paris. 1984 Abschluß an der Simon Fraser Universität. Unabhängige Filmmacherin in Vancouver und West-Berlin seit 1984.

The film was conceived as an abstract diary combining archive footage, documentary material and metaphorical images all connected to the event surrounding the wall.

Penelope Buitenhuis: Born in Toronto in 1959. Studied film and art history in Vancouver and at the Sorbonne in Paris. In 1984 she graduated from the Simon Fraser University and now works as an independent filmmaker in both Vancouver and since 1984, in West Berlin.

DAS EISKALTE AUGE

16 mm, 14:00, b/w und col., BRD November 1989. Regie: Heiner Mühlbrock. Script: Oliver Held. Editing: H. Mühlbrock / O. Held.

Das Berliner Kongreßzentrum (ICC) ist eines der vielen Großprojekte heutiger Städteplanung; "Riesenmaschinen", die in das Stadtbild eingelassen wurden. Es ist ein Ort, an dem viele Interessen einander begegnen. Eine Videoüberwachungsanlage kontrolliert diese Vorgänge mit ca. 40 Kameras in verschiedenen Innen- und angrenzenden Außenräumen. Das ICC wird zum riesigen Filmstudio, indem eine permanente Bilderproduktion läuft. Es gibt keinen Kameramann,

es gibt keinen Regisseur,
es gibt kein Drehbuch,
es gibt keine Schauspieler,
es gibt keine Geschichte?

Die Überwachungsanlage betrachtet, was im ICC geschieht. Wir schalten uns ein.

DAS EISKALTE AUGE hält die stummen Bilder der Überwachungsanlage fest und konfrontiert sie mit Dialog-, Musik- und Geräuschzitate aus einschlägigen Genrefilmen. So entsteht eine Collage zwischen Trivialität und Story, zwischen Alltag und Unterhaltungsindustrie und macht deren Schablonen sichtbar.

The Berlin Congress Centre (ICC) is one of the many large-scale projects of today's town planning; "giant machines" put into the cityscape. It is a place, where many interests meet each other. A video observation system controls these events with appr. 40 cameras in various indoor and adjoining outdoor spaces. The ICC becomes a huge film studio permanently producing pictures.

There is no cameraman,
there is no director,
there is no script,
there are no actors,
there is no story?

The observation system watches what happens in the ICC. We join.

DAS EISKALTE AUGE records the dumb pictures of the observation system and confronts them with dialogue, music and sound quotations from appropriate genre films. Thus a collage derives between triviality and story, between every day life and entertainment industry and shows the patterns of these.

Filmprogramm 7

HXΩ – NARZISS UND ECHO

16 mm, 14:00, b/w, BRD 1989. Regie, Script und Editing: Michael Bryntrup. Kamera: Uwe Bohrer. Musik: Steven Brown, Nicolas Klau. Darsteller: Tima die Göttliche, Helge Musial, Petra Krause, Lina Androwna u.a.

Ein Rätselfilm ist die besondere Form des Unterhaltungsfilms, bei dem der Inhalt aus dem formalen Gefüge des Films erraten werden muß. (Michael Bryntrup)

Michael Bryntrup: Geboren 1959 in Münster/Westfalen. Studium der Philosophie und Kunstgeschichte 1980-82 in Freiburg und Rom, ab 1982 in Berlin. Seit 1987 an der HBK Braunschweig, Filmklasse Prof. Büttendender.

This film puzzle is a special kind of entertainment film whereby the film's content must be deduced from the film's formal structure. (Michael Bryntrup)

Michael Bryntrup: Born in 1959 in Münster/Westphalia. Studied philosophy and art history from 1980-82 in Freiburg and Rome, from 1982 in Berlin. Has attended Professor Büttendender's film class at the College of Fine Art in Braunschweig since 1987.



NEUES AUS DEM REICH DER SINNE: "DER HEROSTRAT"

16 mm, 20:00, b/w, BRD 1989. Regie, Script und Editin: Michael Heinrich. Kamera: Uli Fischer, Johannes Hebedanz. Ton: Volker Zeigermann. Darsteller: Nick Schofield.

Ein amerikanischer Präsidentenattentäter ist auf der Suche nach Beweisen für seine Unschuld. Hierbei entdeckt er schließlich Ungeheuerliches. (Beginn einer Reihe von vier Filmen, die sich auf unterschiedliche Weise mit jeweils einem der Sinnesorgane auseinandersetzen.)

Michael Heinrich: Geboren 1955 in Duisburg. Seit 1982 Studium an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg, Bereich Film.



An assassin of an American President seeks evidence to prove his innocence. He finally meets with monstrous findings. The first of a series of four films, each dealing with one of the sense organs in various ways.

Michael Heinrich: Born in 1955 in Duisburg. Studies at HBK Hamburg (film section) since 1982.

MAD COW DESEASE

Uraufführung

16 mm, 6:00, b/w & Col., BRD 1990. Regie, Script, Editing und Ton: Anja Telscher. Kamera: A. Telscher, B. Vogelsang. Produktion: Republic Films.



Die "Quarantäne", die alle Schlachthöfe aus unserem Blickfeld verbannt, ist – laut – Bataille ein Symptom unserer Unfähigkeit, unsere eigene Widerlichkeit zu ertragen.

Anja Telscher: Geboren am 2.5.1964 in Osnabrück. 1985-1990 Studium in der Filmklasse Bremen, Hochschule für Künste.

According to Bataille, the "quarantine" that bans all the slaughter-houses from our sight is a symptom of our incapability to stand our own repulsiveness.

Anja Telscher: Born in 1964 in Osnabrück. 1985-1990 student in the film class of Hochschule der Künste in Bremen, Germany.

SERPENT RIVER

16 mm, 30:00, col., Großbritannien/Kanada 1989. Regie, Kamera, Script und Editing: Sandra Lahire. Darsteller: Diane Guillemette, Dr. Rosalie Bertell.

Ein komplexes Gewebe dokumentarischer Erzählstränge berichtet von den gefährlichen Lebensbedingungen der Einwohner der Serpent River Gemeinde in Ontario.

Sie leben im Schatten des Rio-Tinto Uranbergwerks und tragen ebenso wie die Landschaft die Narben ihrer Einbeziehung in diese Industrie.

Diane, eine Bergarbeiterin und Dr. Rosaly Bertell, eine Radiologin, beschreiben den Uranabbau und die weitreichende Verseuchungswirkung.

Ihr sachlicher Erzählstil unterstreicht die unkonventionellen und aussagekräftigen Bilder des Films und vermittelt eine eindringliche Warnung.

Sandra Lahire: Geboren in Kanada. Arbeitet seit den frühen achtziger Jahren als Filmemacherin in England. Studium an der St. Martin's School of Art, London, und am Royal College of Art.

A complex interweaving of documentary streams evokes the hazardous existence of the Serpent-River community in Ontario, which lives in the shadow of the Rio-Tinto uranium mine.

People, the landscape and natural resources bear the scars of their involvement with this industry.

Diane, a woman miner, and Dr. Rosaly Bertell, a radiation expert, describe the mining process and the far-reaching effects of contamination.

Their matter-of-fact narration lends emphasis to the film's unconventional and evocative images, and issues a chilling warning.

Sandra Lahire: Born in Canada. Since the early 80ies she works as a filmmaker in Great Britain. Studied at St. Martin's School of Art, London, and at Royal College of Art.

Filmprogramm 8

KITCHENER-BERLIN

Part 1 – A Measured Dance (17:00), Part 2 – Veiled Flight (17:00)
16 mm, col., Kanada 1990. Regie/Kamera: Philip Hoffman, Colleen
Graham. Sound Composition/Production: Randy Smith (Part 1),
Patrick Butler (Part 2). Editing: Philip Hoffman, Marian McMahon.



KITCHENER-BERLIN ist der letzte Film eines Zyklus' von sieben Filmen, die zwischen 1978 und 1990 entstanden sind. Die Filme verbindet die Erforschung des autobiographischen Subjekts in Beziehung zu Geschichte und Erinnerung. Die deutsch-kanadische Stadt Kitchener (vor dem ersten Weltkrieg hieß sie Berlin) ist meine Geburtsstadt. Die Geschichte dieser Stadt war der Ausgangspunkt meiner Befragung des Erbes und der Suche nach kultureller und persönlicher Identität. Zum größten Teil ein lyrisches Gewebe aus mehreren Filmfäden, stellt KITCHENER-BERLIN Bilder der Vergangenheit und Gegenwart aus Deutschland und Kitchener neben- und übereinander und bewegt sich von einer Interpretation äußerer Realitäten (in Teil 1) auf eine innere Sicht einer kollektiven und persönlichen Psyche (in Teil 2) zu. Dieser spätere Teil beschäftigt sich mit Film selbst und der Rolle des Künstlers bei der Entdeckung der Geschichten und Geheimnisse des Subjekts.

Philip Hoffman: Sein Interesse fürs Filmemachen begann schon sehr früh, als er sich als Junge mit Fotografie beschäftigte. In seiner Rolle als halboffizieller Dokumentar des Familienlebens faszinierten Hoffman Fragen nach der Realität in der Fotografie und später im Film. Nach dem formellen Abschluß seiner Ausbildung u.a. mit dem Diplom in Medienkunst am Sheridan College und in englischer Literatur an der Wilfrid Laurier University arbeitete Hoffman an seinen Filmen und lehrte Film und Fotografie an der Medienkunst Fakultät des Sheridan College.

KITCHENER-BERLIN is the final film of a cycle of seven films made between 1978 and 1990. The films combine to explore the autobiographical subject in relation to history and memory. Kitchener, the German-Canadian city (formerly called Berlin before WW1), is the place of my birth. The history of this city was the starting point for my questioning of heritage, and search for a cultural and

personal identity. Largely a lyrical interweaving of several cinematic threads, KITCHENER-BERLIN juxtaposes and superimposes images past and current, of Germany and Kitchener, and travels from an interpretation of external realities (in Part 1), towards an internal view of a collective and personal psyche (in Part 2). This later portion deals with film itself and the role of the artist in revealing the stories and secrets of the subject.

Philip Hoffman: His filmmaking interests began years ago with his boyhood involvement with photography. As the semi-official historian of family life, Hoffman became intrigued by questions of reality in photography and later in cinema. After completing his formal education, including a diploma in Media Arts from Sheridan College and in English Literature from Wilfrid Laurier University, Hoffman began working on his films, and teaching film and photography in the Media Arts Department, at Sheridan College.

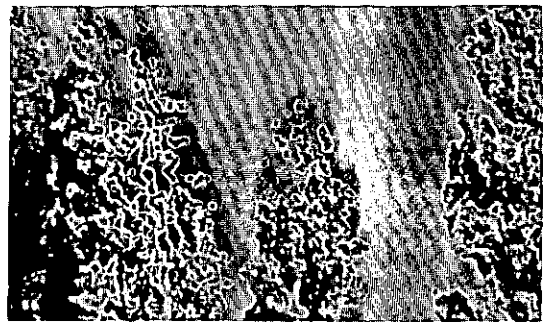
“BRUT OU À FLEUR DE PEAU”

Uraufführung

16 mm, 15:00, col., von Stephan Sachs, BRD 1990

Auch am Wochenende Fortbestand der feuchtwarmen Witterung. Ab Sonntagnachmittag aufkommende Quellbewölkung mit vereinzelt Wärmegewittern. Der Wind weht schwach aus südwestlicher Richtung; nur in Gewiternähe böig auffrischend.

Stephan Sachs: Geboren 1958. Ecole des Beaux Arts de Nantes, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Meisterschüler. Lehrauftrag an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf (für Film). Filme u.a.: Fa(h)r (weit), Satourne, Die Insel (mit J.F. Guiton), Soria Moria Slott, Le Dauphin, Paramount, brut ou à fleur de peau.



Also during the weekend continuance of the humid weather. From Sunday afternoon arising clouds with some thunderstorms here and there. The wind blows lightly from Southwest; in the near of thunderstorms the wind can freshen up gustily.

Stephan Sachs: Born in 1958. Ecole des Beaux Arts de Nantes, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, student in a master class. Teacher for film at Staatliche Kunstakademie Düsseldorf.

Film-Auswahlprogramm

SANDAY

16 mm, 16:00, col., Großbritannien, August 1989. Regie, Kamera, Editing und Ton: Nick Collins.

SANDAY ist ein Film in vier Teilen, aufgenommen an vier Tagen an vier Orten auf der Insel Sanday (einer der Orkney Inseln). Ich benutzte neben anderen Methoden eine Art "Performance mit der Kamera" in der Absicht, die Wahrnehmung und das Erfahren einer Reihe miteinander verbundener geistiger/emotionaler Zustände, ihrer individuellen Natur und der Natur der Sequenz, die sie bilden, zu ermöglichen.

Nick Collins: Geboren 1953. Lehrbeauftragter an der Falmouth Schule für Kunst und Design. Mitglied des London Filmmakers' Coop Workshop.



SANDAY is a film in four sections, shot in four days at four places on the island of Sanday (one of the Orkney islands). Using a kind of "performance with camera" among other methods, my intention has been to make possible the perception and experiencing of a series of linked mental/emotional states, of their individual natures, and of the nature of the sequence they form.

Nick Collins: Born in 1953. Teacher at Falmouth School of Art and Design. Member of London Filmmakers' Coop Workshop.

PFLANZEN

16 mm, 5:00, col., BRD Juni 1989. Regie, Kamera und Editing: Karola Schlegelmilch.

Nach der kurzen naturalistischen Darstellung einer Zimmerpflanze wechselt der Film in Motive, die mit pflanzlichen Eigenschaften engverwoben, aber sich durch diese nicht beschreiben lassen. Sie wirken wie Innenbilder, keine Momentaufnahmen, sondern Metapher für (zeitloses) Pulsieren und Wachsen. Unterbrochen und verdeutlicht werden die pflanzenähnlichen Motive von Zahlenreihen,

die in ihrer naturwissenschaftlichen Abstraktheit doch ein ähnliches Phänomen wiedergeben.

Deutliche Kratzer und Arbeitsspuren deuten die Nähe dieser Arbeit zu mir an. Bilderwelten zu schaffen, die mich in sich ziehen, bei denen nicht zu entscheiden ist, ob das Dargestellte sich um einen Innenraum handelt, wie die Farbigkeit vermuten läßt, oder um eine Art Weltbild, wegen der Ungebrochenheit der Motive – diese Art zu arbeiten beschäftigte mich schon einige Jahre, wobei ich auch Malerei und Fotografie anwandte. Film schien mit jedoch wegen seiner Immaterialität und Traumhaftigkeit das idealste Medium zu sein.

Karola Schlegelmilch: Geboren 1964. Seit 1986 Studium der freien Kunst, Fotografie und Film an der HDK in Berlin.

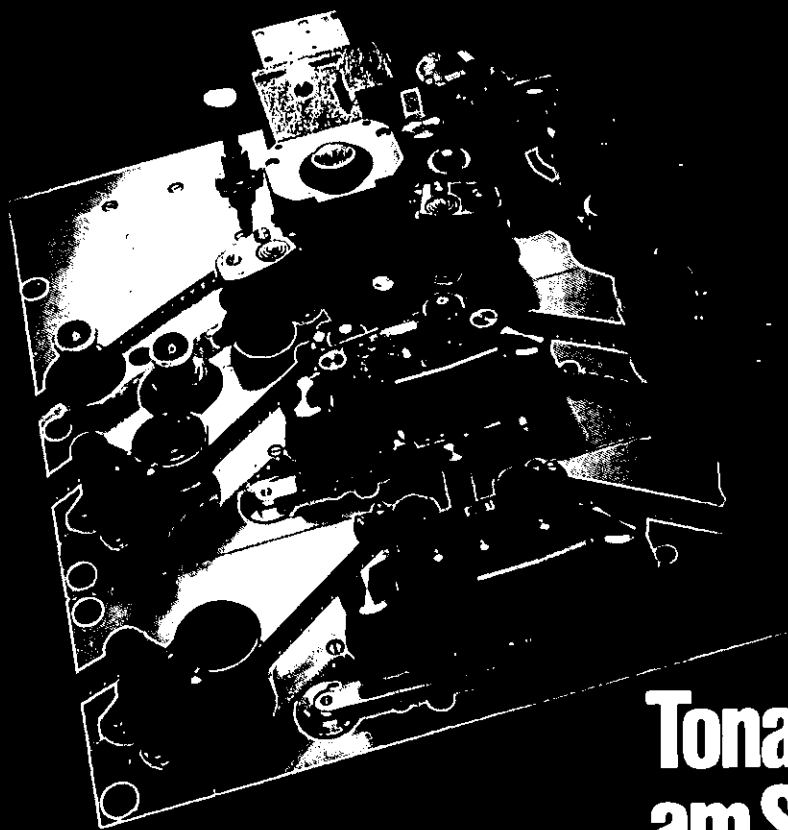
After a short naturalistic presentation of a house plant the film changes to motives closely woven with vegetable features, but not to be described by these. They seem to be internal images, not momentary takings, but a metaphor of (timeless) pulsation and growth. The plantlike motives are interrupted and clarified by sequences of numbers yet reflecting a similar phenomenon in their scientific abstraction. Plainly visible scratches and traces of the working process indicate the closeness of this work to myself.

To create worlds of imagery that take myself in, that do not let decide whether the depicted is an inner room as the colouring suggests, or some sort of a view of life, because of the motives being unbroken – I have already been occupied with this kind of working for several years, also using painting and photography. However, to me film seemed to be the ideal medium because of its being immaterial and dreamlike.

Karola Schlegelmilch: Born in 1964. Since 1986 studies of free art, photography and film at HDK Berlin.



NEU
ST 7901
von Steenbeck



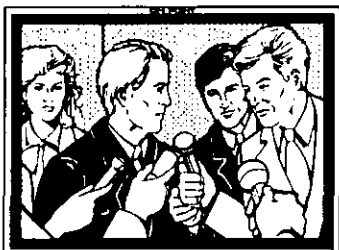
**Tonaufnahmen
am Schneidetisch**

STEENBECK[®]

W. Steenbeck & Co. (GmbH & Co.)
Film - Sound - Video

Hammer Steindamm 27/29 · D-2000 Hamburg 76

on Point



- Messen
- Seminare
- Werbeveranstaltungen
- Produktvorstellungen
- Demonstrationen



Alles sehen durch Großbildtechnik

Die Großbildtechnik bietet die Möglichkeit allen Teilnehmern Ihrer Veranstaltung gleichzeitig und gleichwertig Ton und Bild von Life-Aufnahmen, EDV-Daten, Dias und Videos zu vermitteln.

Unsere Großbildschirme sind tageslichttauglich, leicht zu transportieren und bieten eine hohe Bildqualität.

Nutzen auch Sie diese repräsentative Darstellungsmöglichkeit und mieten Sie einen unserer Großbildschirme.

**On Point · Jöllenbecker Straße 185
4800 Bielefeld 1 · ☎ 05 21 / 88 90 80**



EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

12.-16. 9. 90 OSNABRÜCK

**Videoauswahlprogramm
Selected Videos**

Videoprogramm 1

THE ELECTRIC V. – THE FOUR SEASONS VARIATIONS

U-matic, 91:17, col., BRD/Großbritannien 1990. Regie, Kamera, Script: Thomas Wilbrandt. Produktion: Th. Wilbrandt / Thamos Productions. Musik: Philharmonia Orchestra nach Antonio Vivaldi.

Visualisierung von Musik bedeutet für mich, niemals die Entfaltung der individuellen Fantasie über Gebühr zu limitieren, durch zu eindeutige Bildsprache den Interpretations-Spielraum einzugrenzen. Auch die inhaltliche Programmatik der Jahreszeiten-Musik bedeutet nicht mehr als ein loses Gerüst, ein Spielfeld ohne starre Linien. Genau wie die Musik und zusammen mit ihr soll das Bild Auslöser immer neuer, aus dem Moment des Betrachtens und Erlebens heraus entstehender Assoziationen sein. Die Bühne für das imaginäre Drama ist im Kopf. Viele verschiedene Geschichten werden erzählt, Gefühle transportiert. Alles ist im Fluß. Freiraum wird – wenn auch kalkuliert – geschaffen. Das Ziel: aus der Fusion von Musik und Bild eine neue Ganzheit entstehen zu lassen. Es ist ein Traum vom audio-visuellen Kunstwerk, von der Harmonie der Wahrnehmungsebenen.

Die experimentelle, intensive wie langwierige Beschäftigung mit den Möglichkeiten modernster Post-Production-Technologien, der Animation, dem Spiel mit Farben und Formen, führte für mich resultatativ zur Ästhetik einer ungewöhnlichen Bildsprache. Es war ein aufregender Gang zu neuen Ufern. (Thomas Wilbrandt)

Thomas Wildbrandt: Geboren 1952 in Bielefeld. Begann mit vier Jahren mit dem Klavierunterricht. In den späten 1960ern beschloß er, Dirigent zu werden und nahm am Unterricht von Bruno Maderna am Salzburger Mozarteum teil. Danach studierte er bei Franca Ferrara am Konservatorium von Santa Cecilia, Rom, und bei Hans Swarowsky in Wien. Neben dem Studium zum Dirigenten und Komponisten studierte er Philosophie und Film. 1984 konzentrierte er seine Arbeit auf Vivaldis Vier Jahreszeiten. The

Elektric V. wurde mit dem Philharmonia Orchestra aufgenommen. Der Film der Vier Jahreszeiten Variationen wurde von Thomas zwischen 1987 und 1989 geschrieben, er selbst war auch Regisseur und Produzent. Es war die erste Verwirklichung eines audio-visuellen Projektes dieses Ausmaßes.

Visualizing music for me means never to limit individual fantasy or to cut down the space for different interpretation. The program in its contents of the Seasons-music stands for not more than a loose guideline, for a playing field without a fixed frontier. As well as and together with the music, a sequence of pictures should be the creator of different feelings and stories, in the moment of watching, again and again. The drama starts in the head. And there are many different heads. Everything is floating. There is plenty of space to breathe, even when calculated. The goal: To fuse music and picture into a kind of a new entireness. It is a passionate dream about a well balanced audio-visual piece of art, about the harmony of different levels of perception.

The intense experimental occupation with the possibilities of modernst postproduction-technology over a long period of time, with animation, with the play with form and colour, has lead myself to the result of a kind of unusual visual language. Exploring these new horizons, for me it was an exciting challenge. (Thomas Wilbrandt)

Thomas Wildbrandt: Born in 1952 in Bielefeld/Germany. Began studying the piano at the age of four. It was in the late 1960s that he became intent on being a conductor and attended masterclasses given by Bruno Maderna at the Salzburg Mozarteum. He then went on to study with Franco Ferrara at the Conservatoire of Santa Cecilia, Rome and Hans Swarowsky in Vienna. Besides studying conducting and composition he also studied philosophy and film. In 1984 his work based on Vivaldi's Four Seasons, The Electric V. was recorded with the Philharmonia Orchestra. The Four Seasons Variations film was written, directed and produced by Thomas between 1987 and 1989. It was the first realisation of an audio visual project on such a scale.



Videoprogramm 2

SECOND GENERATION, ONCE REMOVED

U-matic, 19:00, col., Kanada 1990. Regie, Script und Editing: Gita Saxena. Kamera: C. Clanzia, J. Kieth. Musik/Ton: G. Saxena, U. Zedle.



Eine Identitätserforschung einer Frau gemischter Herkunft, die in Kanada aufwuchs. **SECOND GENERATION, ONCE REMOVED** erforscht die Bedeutung kultureller Ablösung und Heimatlosigkeit jenseits konventioneller Identitätsdefinitionen, die auf Herkunft beruhen. Das Video enthält einen mehrschichtigen Sound Track mit Gedichten und experimentellen Improvisationen. Zeitlupenaufnahmen sind gespickt mit Zitaten aus dem klassischen hinduistischen "Ramayana"-Text. Der Ansatz ist zeitweise spielerisch, macht aber an anderen Stellen die Frustration deutlich, ein Leben ständig wechselnder Widersprüche und Verwirrung zu führen.

An exploration of identity in the context of being a mixed heritage woman, having grown up in Canada. **SECOND GENERATION, ONCE REMOVED** explores the sense of cultural displacement and homelessness, having fallen outside of conventional definitions of identity based on heritage. It involves a multi-layer sound track with poetry and experimental improvisations. Slow motion images are interspersed with quotes from the classic Hindu text "Ramayana". At times the approach is playful, and other times it reveals the frustration of living a lifestyle of constantly changing contradictions and confusion.

IN THIS SKIN

U-matic, 26:30, col., Frankreich/USA Mai 1989. Regie, Script, Editing und Ton: Evelyne Renault. Kamera: Evelyne Renault, D. Matorin, J. Brill.

In dieser Haus...

... Haut der Erde, atmende Haut, zerfallende Haut, Traumgewebe

... eine Folge visueller Gedichte, die verlorene Erinnerungen persönlicher Geschichte hervorrufen
... eine Arbeit über Verdrängung, physische und geistige, von vertrauten Szenerien
in dieser Haut

... die Schichten abschälen, die ersticken und blind machen, die vergessene Stimme herauslassen

*Evelyne Renault: Französische Videomacherin, die die letzten drei Jahre als Fulbright Stipendiatin in den Vereinigten Staaten verbracht hat. Sie erhielt auch das Lavoisier Forschungsstipendium des französischen Außenministeriums. Sie besuchte die École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris und erlangte ihren M.F.A. (Master of Fine Arts) in Video am California Institute of the Arts. Ihre letzte Arbeit, **IN THIS SKIN**, entstand während ihres Aufenthaltes in Kalifornien und reflektiert die persönliche Suche der Autorin innerhalb der amerikanischen Landschaft.*



In this skin

... skin of the earth, breathing skin, decaying skin, texture of dreams

... a suite of visual poems recalling lost memories of personal history

... a work on displacement, physical and mental, from familiar sceneries

in this skin

... peeling away the layers that stifle and blind releasing the forgotten voice.

*Evelyne Renault: She is a French videomaker who has spent the last three years in the United States as a Fulbright scholar. She is also a recipient of the Lavoisier Fellowship administered by the French Ministry of Foreign Affairs. She attended the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris and earned her M.F.A. in video at the California Institute of the Arts. Her latest work, **IN THIS SKIN**, was produced during her residency in California and is reflective of the authors personal quest within the American landscape.*

HALBERMENSCH

VHS, 17:08, b/w, Dänemark Juni 1990. Regie/Autor, Kamera, Drehbuch, Schnitt: John Tranholm Jensen. Darsteller: Maria Jensen, Tina Steensbjerre, B. Nystrom. Musik/Ton: Kell Tranholm Jensen.



Eine absurde Geschichte, ein kurzes böses Märchen über den Fall der Berliner Mauer. Ich habe im Laufe der Geschichte bewußt alle Farben aus den Bildern zurückgenommen, um die Geschichte aus der Sicht der Hauptperson zu erzählen: nämlich, daß sie an einem "Weltcomic"

(einer Weltlüge) teilnimmt. Gegen ihren Tod durchlebt die Hauptperson einige ihrer Kindheitserfahrungen noch einmal und wird genau am Ende wiedergeboren – aber leider hat sich auch der Comic weiterentwickelt, und die Menschen fordern, was sie in Der Freien Welt verlangen!!

J.T Jensen: 1961 in Kopenhagen geboren. Ich habe in vielen verschiedenen Berufen gearbeitet und eine dreijährige praktische Ausbildung bei Den Danske Filmindustri abgeschlossen. Ich war Beleuchtungsassistent bei zahlreichen Video-, 16 mm- und 35 mm-Produktionen.

An absurd story, a short evil fairy-tale about the fall of the Berlin Wall. I have deliberately withdrawn all the colours from the pictures in the course of the story in order to tell the story from the leading character's point of view: Namely that she is taking part in a "Weltcomic" (a world-lie). Against her own death the leading character relives some of the experiences from her childhood and is exactly at the end reborn – but alas! the comic is also in progress and people want what they are asking for in The Free World!!!

John Tranholm Jensen: Born in 1961 in Copenhagen. I have had a lot of different jobs and have finished a 3 year practical education in Den Danske Filmindustri. I have assisted on lighting on a number of productions, on video, 16 mm and 35 mm.

Videoprogramm 3

HOME IS, WHERE REVOLUTION IS

U-matic, 5:00, col., USA 1990. Regie, Kamera und Script: Paul Garrin.

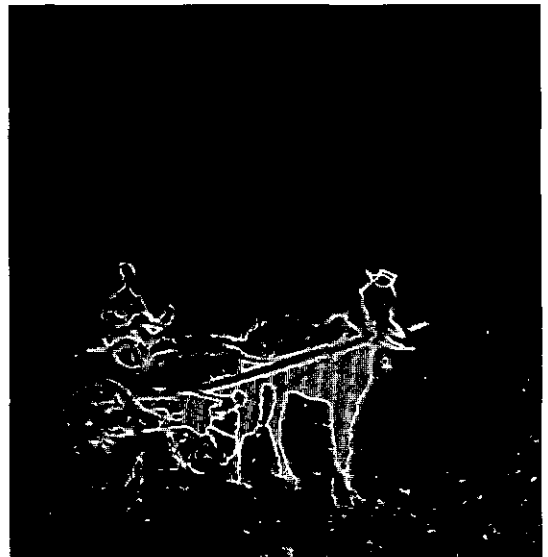
*What happened, happened. And you
Can't pour out the water anymore,
Which you have poured into your wine, but
Everything changes. You can start
All over with the last breath.
Bert Brecht*

ALLES WANDELT SICH

U-matic, 7:45, col., BRD 1990. Regie: Egon Bunne. Realisation: LLurex Video. Kamera: Joachim Lütticke, Matthias Schubert. Schnitt: Egon Bunne. Musik: "Musique pour les soupers du roi Ubu" von Bernd Alois Zimmermann. Text: Auszüge aus "Drei Reiseberichte" von Wolfgang Neuss.

Alles wandelt sich. Neu beginnen
Kannst du mit dem letzten Atemzug.
Aber was geschehen, ist geschehen. Und das Wasser
Das du in den Wein gossest, kannst du
Nicht mehr herausschütten.
Was geschehen, ist geschehen. Das Wasser
Das du in den Wein gossest, kannst du
Nicht mehr herausschütten, aber
Alles wandelt sich. Neu beginnen
Kannst du mit dem letzten Atemzug.
Bert Brecht

Everything changes. You can start
All over with the last breath.
But what happened, happened. And you
Can't pour out the water anymore,
Which you have poured into your wine.



BILOCATION

U-matic, 14:00, col., Jugoslawien 1990. Regie/Autor: Grzinic Marina, Smid Aina. Kamera: Lupinc Andrej. Darsteller: Reboj Mateja, Stefe Milan. Drehbuch: Grzinic/Smid. Schnitt: Cuckon Zlatjan.

Bilocation ist ein Begriff, der Dislocation/Verwirrung bedeutet – ein Körper an zwei verschiedenen Orten (Bilocation ist ein Begriff für transzendente und geistige Existenz). Das Projekt BILOCATION ist eine sowohl politische als auch künstlerische Sicht der jüngsten Ereignisse/Vorfälle in Kosovo in Jugoslawien.

Marina Grzinic: 1958 geboren. Graduiert in Soziologie an der Universität Ljubljana. Beschäftigt sich seit 1982 mit Video. Arbeitet als freischaffende Kunstkritikerin und -theoretikerin.

Aina Smid: 1957 geboren. Graduiert in Kunstgeschichte an der Universität Ljubljana. Beschäftigt sich seit 1982 mit Video.



Bilocation is a term which means a dislocation – one body in two different places (BILOCATION is a term for transcendental and spiritual existence). The project BILOCATION is a political and artistic view on the recent events/incidents in Kosovo/Yugoslavia.

Marina Grzinic: Born in 1958. Graduated in sociology at the University of Ljubljana. Occupation with video since 1982. Works as free-lance art critic and theoretic.

Aina Smid: Born in 1957. Graduated in history of art at the University of Ljubljana. Occupation with video since 1982.

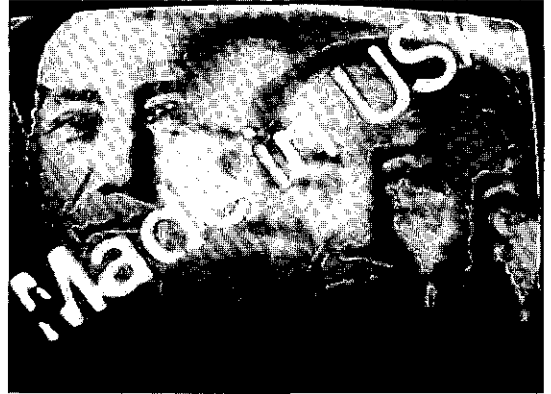
MAOS BIBEL

U-matic, 8:20, col., BRD 1990. Regie, Script und Editing: Antal Lux. Ton: Helga M. Novak.

Maos Anweisungen und die Gedanken des roten Führers wurden kritisch beobachtet und visuell sarkastisch kommentiert. Unsinnige Sätze wurden betont und in Fragmenten zu einer neuen visuellen Einheit zusammengefügt. Die Vorlage bildete ein Hörspiel von Helga M. Novak.

Antal Lux: Geboren 1935 in Budapest/Ungarn. Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. 1988 Stipendium des Kunstfonds Bonn.

Mao's instructions and the thoughts of the red leader were critically observed and subjected to sarcastic visual com-



mentary. Non-sensical propositions were emphasized and the fragments joined together into a new visual unity. A radio play by Helga M. Novak served as basis.

Antal Lux: Born in 1935 in Budapest/Hungary. Studied at Academy of Fine Arts in Stuttgart. 1988 grant of Kunstfonds Bonn.

COUNTERPART – HONG KONG SONG

U-matic, 13:00, col., BRD Februar 1990. Regie, Kamera, Script und Editing: Hartmut Jahn.

In einer visuell-musikalischen Impression aus dem Kongkong des Jahres 1990 werden hier in der Montage mit historischem Filmmaterial Facetten der Stadt beschrieben. Noch sind es sieben Jahre bis zur Aufgabe des politischen Status, und es ist fraglich, welche kulturelle Orientierung die Stadt nehmen wird. Die bisherige Geschichte Hongkongs war schon immer – neben der anarchischen Organisation durch den Dollar – geprägt von der Mischung chinesischer und westlicher, zumeist imperialer Kultur.

Das Video geht aus von der Form der cantonesischen Sprache und Oper und ihren Besonderheiten, die vor allem in der Phonetik liegen und deren verschiedene Tonhöhen für westlichen Ohren schwer zu unterscheiden



sind. Die historischen Bilder kommentieren den musikalischen Ausdruck: chinesische Einwohner in Pose zur Kamera – britische Militärangehörige in privater Pose – japanische Siegesposen.

Hartmut Jahn: Geboren 1955 in Hannover, lebt in Berlin. Seit 1976 Filme und Videotapes im dokumentarischen und experimentellen Bereich, seit Mitte der achtziger Jahre multimediale Installationen und Aufführungen, seit 1982 Fernsehspiele und Feature für ZDF und ARD. 1974–80 Studium der Kunstpädagogik und Erwachsenenbildung in Hannover und Berlin, Diplom. 1981–83 Lehrauftrag an der Hochschule der Künste Berlin im Fachbereich Ästhetische Erziehung. 1983 Mitbegründer des CONFU BAJA VIDEO Studios in Berlin. 1987/88 Lehrauftrag an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin für elektronische Bildbearbeitung.

Facets of the city are described in a visually musical impression of 1990 Hongkong in a montage with historical film material. There are still seven years to the abandoning of the political status, and the question is which cultural orientation will the city take. The previous history of Hongkong has – apart from the anarchic organisation by the dollar – always been coined by the mixture of Chinese and Western, mostly imperial culture.

The video starts out from the Cantonese language and opera and their peculiarities mainly based on phonetics, and the various pitches of which are hard to distinguish for Western ears. The historical pictures comment on the musical expression: Chinese inhabitants posing to the camera – British military members in private poses – Japanese poses of victory.

Hartmut Jahn: Born in 1955 in Hanover, lives in Berlin. Since 1976 films and videotapes in the documentary and experimental fields, since the mid-eighties multi-medial installations and performances, since 1982 TV-plays and feature for ZDF and ARD. 1981–83 he gave lectures at the Hochschule der Künste Berlin in the field of Esthetic Education. 1987/88 he gave lectures at the Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin on electronic editing.

LENINS FOD I DOREN

U-matic, 13:00, col., Dänemark 1989. Regie, Kamera, Script, Editing und Ton: Niels Lomholt.

Drei bedeutende Personen der Geschichte erscheinen in "Lenins Fuß in der Türe". Sie sind vor langer Zeit ins Bewußtsein als Wahrzeichen für Gedanken und Taten jenseits ihrer Existenz eingetreten. Lenin, Martin Luther King und Hendrix haben ihre Plätze in Zeit und Raum der Geschichte eingenommen. Ihre Existenz ist durch ihre Erscheinung, durch Gesten, Haltungen und Kleidung belegbar. Die Personen stehen als Denkmäler in der Zeit, gehüllt in ein Zuschauerbewußtsein, das ihnen zum Leben verholten hat.



Three important figures are taken from History in "Lenin's Foot in the Door". The figures long ago entered the consciousness as landmarks for thoughts and acts beyond their existence. Lenin, Luther King, Hendrix have entered their places in the time and space of history. Their existence is well documented as appearance, gesture, attitudes, dress. The figures stand as monuments in time, wrapped in the audience consciousness which brought them alive.

Videoprogramm 4

DAS WESEN DER VERWANDLUNG

U-matic, 8:00, col., BRD 1990. Regie: Monika Funke Stern, Hanno Baethe. Kamera und Editing: Hanno Baethe. Darsteller: Monika Funke Stern. Musik: Sandra Kadyrov.

Der Frosch und die Prinzessin: und der berühmte Prinz, der im Frosch verborgen nach dem Zauberwort sucht, das ihn erlöst. Und der sucht und sucht... Sind es Gedächtnislücken? Ist die Suche so zauberhaft? Oder ist der Frosch so zauberhaft, daß die Prinzessin möchte, daß er immerzu ein Frosch bleibt, suchend und immer weiter suchend...

Monika Funke Stern: Film/Videomacherin, Professorin für F/Vilm in Düsseldorf.



Video-Auswahlprogramm

The frog and the princess; the famous prince, disguised as the frog, is searching for the magic word that frees him. And he keeps searching and searching... Is it a blackout? Is the search thus magical? Or is the frog thus magical to keep the princess wishing he'll be a frog forever, searching and searching everlasting...

Monika Funke Stern: Film- und Videomaker, professor for film in Düsseldorf.

PURE SIN

U-matic, 30:00, col., Kanada 1990. Regie und Script: Tanya Mars. Kamera und Editing: Almerinda Travassos und Margaret Moores. Musik: Dusty McCarthy. Darsteller: Tanya Mars, Ferue Downey, Alex Fallis, David Findlay, David McIwraith, Peter Oliver, Andrew Paterson, Angelo Pedovi, Clive Robertson u.a.



PURE SIN ist der zweite Teil von Tanya Mars Trilogie WOMAN & POWER (FRAUEN & MACHT), in der sie die vielgesichtige Beziehung von Frauen zur Macht untersucht: physische, psychologische, politische und sexuelle Macht. In dieser zeitgenössischen Rekonstruktion klassischer Schöpfungsmythen findet man Mae West (als Lilith, als Pandora, als Gott(in?) im Garten Eden, in der Leere des Kosmos und in Hollywood. Umgeben von ihrem Gefolge männlicher Kohorten (die kosmische Teilchen, Bäume, Helden, Zeus und Adam spielen) bahnt Mae sich ihren Weg von einem Mythos zum nächsten auf der Suche nach der Wahrheit, indem sie ihre eigene, besondere Art von Macht ausübt. Diese sehr vielschichtige nicht-lineare Filmerzählung ist reich ausgestattet mit Witz, Humor und scharfsinniger politischer Beobachtung.

Tanya Mars: Ist Feministin, Video- und Performance-Künstlerin und lebt in Shelburne, Nova Scotia. Mars' Arbeiten sind häufig kontrovers in ihrem Versuch, mit politischen Problemen auf humorvolle und oftmals empörende Weise umzugehen. Ihr wichtigstes künstlerisches Anliegen ist es, eine spektakuläre feministische Bildersymbolik zu entwickeln, die die Frau in den Mittelpunkt der Erzählung stellt. Seit 1974 arbeitet Tanya Mars unabhängig und in Zusammenarbeit mit anderen in Kanada. Außerdem ist sie aktiv in nicht-kommerziellen, von Künstlern geleiteten (Dienstleistungs-)Organisationen als Galerie-Direktorin,

Mitglied, Vorstandsmitglied und Herausgeberin der Zeitschrift Parallelogramme.

PURE SIN ist die zweite Teil von Tanya Mars Women & Power trilogie in which she investigates women's multifaceted relationship to power: physical, psychological, political and sexual. In this contemporary reconstruction of classical creation myths you will find Mae West as Lilith, as Pandora, as God in the Garden of Eden, in the Cosmic Void and in Hollywood. Surrounded by her entourage of male cohorts (who play cosmic particles, trees, heroes, Zeus, and Adam) Mae wends her way through myth after myth seeking the truth as she wields her own particular brand of power. This richly-layered non-linear narrative is replete with wit humour and astute political observations.

Tanya Mars: is a feminist, video and performance artist living in Shelburne, Nova Scotia. Mars work is often controversial in its attempt to deal with political issues in a humorous and oftentimes outrageous manner. Her main artistic concern is the development of spectacular feminist imagery that places the woman at the centre of the narrative. Tanya Mars has worked independently and collaboratively in Canada since 1974. She has also been active in non-profit artist-run service organizations in the capacity of gallery director, member, member on the board, and editor of Parallelogramme magazine.

BLOOD RISK

U-matic, 22:00, col., Kanada 1989. Regie, Kamera, Script und Editing: Michael Balsler und Andy Fabo. Darsteller: J. Clarke, D. MacLean, W. Boone, B. Greenway, A.J. Paterson, G. Laubman, K. O'Byrne und C. Samuel. Ton und Musik: Bruce Cummer.

Spiegel und Doppelgänger und durch Schlüssellöcher gucken; Gemälde und Panik und Gestehen in Teestuben; dies sind einige Lieblingsmotive aus BLOOD RISK. Zwei Schwule, ein Liebespaar, sind Doppelagenten und versuchen, sich ihre Weg durch eine Virenlandschaft zu bahnen, die mit sozialem Sprengstoff gepflastert ist. Wie in Jean Cocteau's "The Blood of a Poet / Das Blut eines Dichters" fällt der Künstler durch einen Spiegel in ein seltsames Hotel. Er findet sich jedoch nicht in einem urigen Gasthaus surrealer Träumereien wieder, sondern in einer böswilligen Herberge hyperrealer Ängstlichkeit



voller sozialer Kontrolle des Körpers. Hier wird er Zeuge der alpträumhaften Verwirklichung des postmodernen Verschwindens des Körpers, den der Text ersetzt. Geläutert durch das Trauma kehrt er mit neu begründeter Wut und Überzeugung in den Alltag zurück.

Michael Balsler, Andy Fabo: Während der letzten drei Jahre arbeiteten Michael Balsler und Andy Fabo an drei Videobändern zusammen, von denen die ersten beiden "Survival of the Delirious" (1988) und "Pogo Stick Prono Romp" (1987) sind. Balsler bringt in diese Zusammenarbeit mehr als 10 Jahre Film- und Videoerfahrung ein, während Fabo aus einem 15jährigen Hintergrund mit den traditionelleren Medien Zeichnung und Malerei schöpfen kann.

Mirrors and dopplegangers and spying through keyholes; paintings and panic and confessing in tearrooms; these are

a few of BLOOD RISKS favorite motifs. Two gay men, lovers, are double agents as they attempt to make their way through a viral landscape mined with social explosives. Mimicing Jean Cocteau's "The Blood of a Poet", the quaint hospice of surreal reverie, but in a malevolent hostelry of hyper-real anxiety, rife with social control of the body. Here he witnesses the nightmarish materialization of the postmodern disappearance of the body replaced by the text. Cleansed by the trauma he returns to everyday life with new found anger and conviction.

Michael Balsler, Andy Fabo: Over the past 3 years, Michael Balsler and Andy Fabo have collaborated on three videotapes, the previous ones being "Survival of the Delirious" (1988) and "Pogo Stick Porno Romp" (1987). Balsler brings to this collaboration more than 10 years of film and video experience while Fabo draws on a 15 year background in the more traditional media of drawing and painting.

Videoprogramm 5

SECRET EPISODES

U-matic, 2:31, col., Kanada 1989. Regie/Autor, Kamera, Darsteller, Drehbuch, Schnitt, Musik/Ton: Kavin Bruce Hogg.

Geheimnisse werden gelüftet. Das Video ist ein Medium, das viel zu lange geheim gehalten wurde. Video wird als Metapher des Mediums enthüllt als Geheimnis.

Kevin Bruce Hogg: Multidisziplinärer Künstler, Musiker, Maler, Bildhauer; Technischer Direktor und Editor beim Media Arts Centre Inc. Guelph, ON, Kanada. 1980 Ehren-B.A. der Universität Guelph.



Secrets being revealed the video is a medium kept secret far too long. Revealing video as medium metaphor as a secret.

Kevin Bruce Hogg: Multidisciplinary artist, musician, painter, sculptor, technical director and editor video at Media Arts Centre inc. Guelph ON. Honors B.A. 1980 university of Guelph.

LIKELY STORIES

U-matic, 15:00, col., Kanada 1990. Regie, Kamera, Script und Editing: Robert Hamilton.

LIKELY STORIES ist eine simulierte Fernseh-Show zum Thema Umweltbewusstsein.

LIKELY STORIES is a simulated television show about environmentalism.

LIVEWIRES

U-matic, 9:45, col., Kanada 1990. Regie, Editing und Sound: Paula Fairfield. Kamera: Kim Desko. Darsteller: Claire de Auer.

LIVEWIRES ist eine Medienarbeit, die Film, Video und Ton in einer technologischen Allegorie über Darstellung und Manipulation in den Medien verbindet. Die Arbeit benutzt die Analogie einer Rundfunkversion von Platons Höhlengleichnis, durch eine flüchtige Verbindung von Wasser und Elektrizität beschrieben. LIVEWIRES untersucht die Position der Betrachterin in bezug auf Medienkonstrukte. Durch die Konstruktion einer subjektiven Hörperspektive fungiert die Betrachterin mit LIVEWIRES auf dem Bildschirm als Gegenpart.

Paula Fairfield: Sie arbeitete bei zahlreichen Film- und Videoproduktionen als Bild- und Toncutterin/-produzentin.

LIVEWIRES is a mediawork combining film, video and sound in a technological allegory about representation and manipulation in the media. The work utilizes the analogy of a broadcast-media version of Plato's Cave, delineated by the volatile combination of water and electricity. LIVEWIRES explores the position of the female viewer in relation to media constructs. This positioning aligns the viewer with LIVEWIRES on-screen counterpart through the use of a subjective audio perspective.

Paula Fairfield: She has worked as a picture and sound editor on numerous film and video productions.

MATTSCHIEBE

U-matic, 5:00, col., BRD Dezember 1989. Regie, Script und Editing: Christoph Doering. Kamera: Stefan Schwiert. Darsteller: Ralf Buron. Musik: Gabi Twist, Ralf Buron.

Der Monitor nicht als platte Projektionsfläche von Bildideen, sondern genutzt in seinen konkreten, räumlichen Ausmaßen und sichtbaren Begrenzungen. Aber was passiert, wenn es den Bildern in ihren Kästen und Röhren zu eng wird?

Christoph Doering: Lebt und arbeitet in Berlin (West).

For once the screen is not just a projection surface for visual ideas but is used in its concrete measures as a sprace and in its limitations. But what happens when the images feel imprisoned in their cages and tubes?

Christoph Doering: Lives and works in Berlin (West).

WHITEWASH

U-matic, 15:07, col. USA 1989. Regie: Jan Peacock. Produktion: The Artist's Television Workshop, The Banit Centre for the Arts.

"Man kann sich alles vorstellen ... erfindet aber nichts." In WHITEWASH werden zwei Themen verbunden durch Vermischen und Neuordnen der Konventionen von Fernsehrichtenstruktur und inländischer Werbung. Das eine Thema ist die Art und Weise, in der Fernsehkonventionen aufgenommen und erinnert werden, wie sie Erfahrung formen und die Identitätsbildung beeinflussen. In der Person einer Nachrichtenmoderatorin wird uns ein Compendium von Fernsehverhalten und -gesten präsentiert, die sich auf Schritt und Tritt überlagern mit dem Verlauf ihres eigenen Versuchs, Zeichen ihres inneren Selbst aufzuzeichnen.

Das zweite Thema zweifelt an der Autorität, die aus diesen Konventionen Macht überträgt. WHITEWASH stellt die Annahme infrage, den geläufigen Formen der Fernsehrichtenstruktur und der Werbung, die zum Beweis für den Erfolg ihrer Produkte geschaffen wurde, seien Informationen eigen. WHITEWASH stellt das Fernsehen als eine Welt von Erscheinungen dar, deren Vertrautheit in uns "den Schlaf der Mittäterschaft" hervorruft, jenen halb-bewußten Zustand, in dem wir Ideologien in uns aufnehmen.

"You can imagine everything ... you invent nothing." - In WHITEWASH, two themes are fused together through a disordering and reordering of the conventions of the T.V. news format and domestically sited T.V. commercials. One of these themes is the way in which T.V. conventions are collected and remembered, framing experience and affecting the formation of identity. In the character of a female news anchor, we are presented with a compendium of television behaviors and gestures which, at every turn interfere with her own process of attempting to write the character of her inner self.

The second theme questions the authority conferring power of these conventions. WHITEWASH challenges the assumption that information is inherent in the familiar forms of the T.V. news format and in commercials which

are constructed to prove the success of their products. WHITEWASH presents television as a world of appearances whose familiarity induces in us "the sleep of complicity", the semi-conscious state in which we absorb ideologies.

SOLSTICE

U-matic, 15:00, col., Niederlande Dezember 1989. Regie, Kamera, Script und Editing: Elsa Stansfield, Madelon Hooykaas. Musik: Francis-Marie Uitti.

SOLSTICE kann man definieren als "der Punkt ihres Kreises, wenn die Sonne still zu stehen scheint". Sol: Sonne. Sticium, Statum: Stillstand. Verursachen: den längsten Tag (Mitsommer) 22. Juni, den kürzesten Tag (Mitwinter) 22. Dezember.

Das Videoband SOLSTICE basiert auf dem visuellen Zusammenspiel von Licht und Dunkelheit / Bild und Ton. Die geheimnisvollen Pfade der elektronischen Bilder sind wie die Bewegungen des Lichts, das nur scheinbar stillsteht. In dem Band wird Bezug genommen auf "S", den ersten Buchstaben, der im Dezember 1910 von Marconi mittels drahtloser Telegrafie über den Atlantik gesendet wurde.

Der Ton wurde speziell für das Band komponiert und bedient sich ähnlicher elektrischer Prozesse wie das Bild.

Madelon Hooykaas: Geboren 1942 in Maartensdijk, Niederlande. Studierte an der Ealing School of Art & Design, London, Fotografie 1966. Lebte und arbeitete von 1964 bis 1970 mit Fotografie und Film in Paris, London, New York und Japan. Lebt in Amsterdam.

Elsa Stansfield: Geboren 1945 in Glasgow, Schottland. Studierte 1962-65 an der Glasgow School of Art. 1965-67 Fotografie und Film an der Ealing School of Art & Design, London. 1967-69 Slade School of Art, London (Abteilung für Filmstudien). Zog 1980 in die Niederlande. Lebt in Amsterdam.

SOLSTICE can be defined as "The point of its cycle when the sun appears to stand still. Sol: Sun. Sticium, Statum:



Standstill. Giving rise to: the longest day (midsummer) June 22nd, the shortest day (midwinter) December 22nd. The videotape SOLSTICE is based on the visual interplay between light and darkness / picture and sound. The electronic images 'mysterious paths' are like the movements of the light which only appears to stand still. Reference is made within the tape to "S", the first letter transmitted by wireless telegraphy across the atlantic by Marconi in december 1910. The sound was composed specially for the tape and makes use of similar electronic processes as the image.

Madelon Hooykaas: Born in 1942, Maartensdijk, NL. Studied at Ealing School of Art & Design, London (photography 1966). Lived and worked with photography & film in Paris, London, New York and Japan from 1964-70. Lives in Amsterdam.

Elsa Stansfield: Born in 1945. Glasgow, Scotland. Studied at Glasgow School of Art (1962-65). Ealing School of Art & Design, London (photography & film 1965-67). Slade School of Art, London (department of filmstudies 1967-69). Moved to the Netherlands in 1980. Lives in Amsterdam.

Videoprogramm 6

WINDOW FIGURE

U-matic, 3:20, col., Kanada 1990. Regie/Autor, Kamera, Drehbuch, Schnitt, Musik/Ton: K.B. Hogg. Darsteller: Pauline Sinclair.

Die geistige Figur ist hier gefangen in dem materiellen Relikt, das das Fenster darstellt.

Kevin Bruce Hogg: Multidisziplinärer Künstler, Musiker, Maler, Bildhauer; Technischer Direktor und Editor beim Media Arts Centre Inc. Guelph, ON, Kanada. 1980 Ehren-B.A. der Universität Guelph.

The spiritual figure in this case is trapped in the material relic represented by the window.

Kevin Bruce Hogg: Multidisciplinary artist, musician, painter, sculptor, technical director and editor video at Media Arts Centre inc. Guelph ON. Honors B.A. 1980 university of Guelph.

WATERBOY

U-matic, 7:30, col., Großbritannien März 1990. Regie und Editing: Jeremy Welsh. Kamera: Jacqueline Welsh. Ton: Tom Meyer.

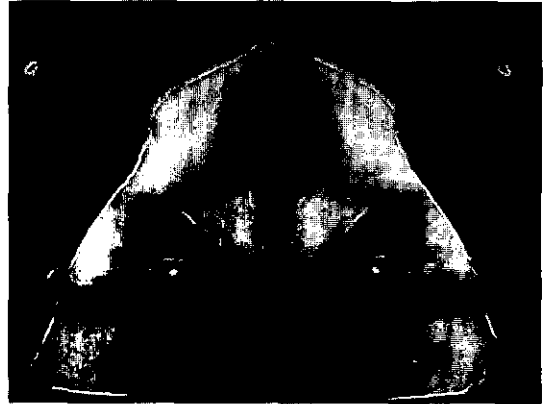
Da wir in einer Gesellschaft leben, für die *Das Bild* als primäre linguistische Form und als herrschendes Äquivalent funktioniert, besitzt der Mythos des Narziß eine besondere Bedeutung und eine zusätzliche Ebene der Eindringlichkeit für die zeitgenössische Menschheit. Wir starren unser Spiegelbild nicht mehr länger mit hoffnungsloser Sehnsucht an, jedoch starren wir darauf als nahezu buchstäbliche Erweiterung unseres Selbst, als Alternative zu uns selbst, als metaphorisches Gewand, in das wir unsere innere Identität kleiden. Der zurückgestoßene Liebhaber, Echo, ist nicht länger ein unglücklicher Geist: statt dessen repräsentiert sie/er eine Sublimierung von Wünschen in die dimensionslose und kontaktlose Gemeinschaft der Bilder. Im Post-AIDS Zusammenhang wird Bilderkonsum als Sexualakt zum lebensfähigen Konzept und als solches wird die Unmöglichkeit der sexuellen Vereinigung mit sich selbst beseitigt.

Für den zeitgenössischen Narziß ist das reflektierende Becken eine technologische Form oder ein Komplex von Formen, die nicht nur das Versprechen der perfekten Reflexion anbietet, sondern auch das Versprechen eines

Bildes, das perfekter als sein Original ist, und noch dazu ein Bild, das unendlich kopiert und auf Wechselwirkung programmiert werden kann.

WATERBOY betrachtet diese Fragen mittels einer neuen Inszenierung des Drehbuches vom Mythos des Narziß als eine klare künstliche Konstruktion in der die Unvollkommenheit eines nicht mehr Jugendlichen klar gesehen wird und durch die in dem Werk benutzten Qualitäten von Licht und Bild sogar noch übertrieben werden.

Letztendlich ist es gleichzeitig eine Rückkehr zu ewigen Themen, daß man sich selbst verlieren kann in Reflexionen, im Wasser, in eigenen fixen Ideen und in der Suggestion, daß Bilder wie Wasser verborgene Tiefen und Geheimnisse verbergen können, wir für eine Konfrontation mit ihnen aber noch nicht bereit sind.



For contemporary humanity, the myth of Narcissus has a particular significance and an added level of poignancy as we live in a society for which *The Image* has come to function as a primary linguistic form and as a dominant token of exchange. No longer do we stare at our reflections with hopeless longing, however, we stare at them as almost literal extensions of ourselves, as alternatives to ourselves, as metaphorical garments in which we clothe our inner identities. The rejected lover, Echo, is no longer a hapless phantom: instead S/He comes to represent a sublimation of desire into the dimensionless and contactless communion of images. In the post AIDS context, image consumption as sexual act becomes a viable con-

Video-Auswahlprogramm

cept, and as such, the impossibility of sexual union with the self is removed.

For the contemporary Narcissus, the reflecting pool is a technological form, or complex of forms, that offers not only the promise of The Perfect Reflection, but even the promise of an image more perfect than its object, and moreover, an image that can be endlessly replicated and programmed to interact.

WATERBOY considers these questions by means of re-staging the scenario of the Narcissus myth as a clearly artificial construct, and one in which the imperfections of one no longer a youth are seen clearly and are even exaggerated by the qualities of light and image used in the work.

Finally it is both a return to eternal themes, that one can lose oneself in reflection, in water, in self obsession, and a suggestion that Images, like Water, may conceal hidden depths and mysteries that we are not yet ready to confront.

IF WITH THOSE EYES AND EARS

U-matic, 7:00, col., USA september 1989. Regie/Autor, Kamera, Schnitt, Musik/Ton: Leighton Pierce.

Eine Wahrnehmungsstudie von Bewegung. Rhythmus, Form und Klang, wie sie von der Beobachtung meines neugeborenen Babys inspiriert wurde. Aufgenommen auf Hi-band 8mm Video, herausgegeben auf 1"-Video.

Leighton Pierce: Macht seit 1980 Filme und Videos. Seine Arbeit ist überwiegend experimentell oder dokumentarisch oder beides kombiniert. Seit 1985 ist er Professor für Film- und Videoproduktion an der Universität Iowa. Seine Arbeiten wurden in den Vereinigten Staaten und in Europa häufig gezeigt.

A study in the perception of motion, rhythm, shape and sound as inspired by watching my newborn baby. Shot on Hi-band 8mm video, edited on 1" video.

Leighton Pierce: He has been making films and videos since 1980. Most of his work is experimental or documentary or some combination of the two. Since 1985 he has been a professor of film and video production at the University of Iowa. His work has been widely screened in the US and in Europe.

EVIDENTEMENTE UN ESPEJISMO

U-matic, 11:25, col. und b/w, Spanien 1989. Regie, Autor: Jose A. Hergueta. Darsteller: Rafael Navarro. Musik/Ton: Francesca Bressi.

Ich träumte davon, meine Existenz neu zu erschaffen, um meinen Geist zu bereichern, indem ich jede Art der Demonstration gegenüber imaginären Sprechern überflüssig machte und mich mit meiner eigenen inneren Sprache übrig ließ.

Jose A. Hergueta: Geboren 1966 in Málaga (Spanien). Lebt seit 1984 in Madrid. Studiert an der Universidad Complutense und der Jan Van Eyck Akademie, Maastricht. Videoproduktionen und Installationen, Vorführung auf Festivals seit 1985.



I dreamt about recreating my existence, so as to enrich my mind making unnecessary any kind of demonstration towards imaginary speakers, making me remain with my own inside speech.

Jose A. Hergueta: Born in Málaga (Spain) in 1966. Living in Madrid since 1984. Studies at Universidad Complutense and Jan Van Eyck Akademie, Maastricht. Production on video and installation, presentations in Festivals since 1985.

L'ÉTRANGETÉ

U-matic, 10:00, col., Kanada 1989. Idee und Realisation: Michelle Desaulniers. Produktion: Vidéographe inc., Montreal, Quebec.

Wandernd wie ein zerbrechliches Kind verwundet mich ein unsichtbarer Panzer. Entfernt von meinem eigenen Selbst um einen Krümel zersplitterter Liebe zu ergattern. Unter der Last eines Betrugers, des lebendigen Verbretchens, der Lüge einer Gesellschaft bin ich gebrandmarkt durch das glühend heiße Eisen der Machtlosigkeit. Schuldig durch meine eigenen Fehler. Ich bin Schmerz geworden. Trotzdem sind seitdem viele Jahre in Ruhe und Verwirrung vorübergegangen. Das Kind weint in meinem Herzen weiche und warme Tränen und benetzt meinen Körper.

Michelle Desaulniers: Geboren 1954 in Shawinigan, Quebec. Studium "Künstlerische Dramaturgie" an der Quebec Universität in Montreal. Direktorin der "Compagnie Les Chercheurs d'art", Mitglied der "Union des Artistes" seit 1985. Lebt und arbeitet in Montreal, Kanada.

Walking like a fragile child, an invisible armour wounding me. Remote from my own being to catch a crumb of splintered love. Carrying the burden of a betrayal, the living crime, the lie of a society. I have been branded with the red hot iron of powerlessness. Guilty through my own fault. I have become pain. Yet, many years have gone by in silence and confusion. The child cries in my heart, soft and warm tears, swatching my body.

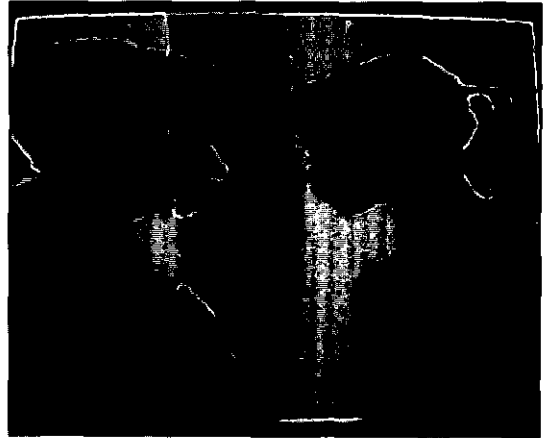
Michelle Desaulniers: Born in 1954 in Shawinigan, Quebec. Studied "Artistic Drama" at Quebec University in Montreal. Director of the "Compagnie les Chercheurs d'Art", member of the "Union des Artistes" since 1985. Lives and works in Montreal, Quebec.

THE VOICE OF SILENCE

U-matic, 18:57, col., Jugoslawien 1990. Regie: Sanja Ivekovic. Kamera: Goran Trbuljak. Schnitt: Zelimir Bator. Ton: Ruben Albahari. Darsteller: Nevenka Pandic, Ana Maria Petricevic. Text nach Samuel Beckett. Produktion: TV Zagreb / Academy for Drama Arts, Zagreb.

Das Band behandelt ein archetypisches Thema: die Beziehung zwischen Mutter und Tochter. Nach dem Tod der Mutter muß sich die Tochter mit ihrer Autonomie und Integrität auseinandersetzen, und mit der Tatsache, daß einige Bilder nicht aus der Erinnerung gelöscht werden können...

The tape deals with an archetypical theme: the relationship between a mother and a daughter. After the mother's death, a daughter has to come to grips with her autonomy and integrity and the fact that some images cannot be burned out of the memory...



Videoprogramm 7

ART MODERNA CHA CHA CHA

U-matic, 5:50, col., Großbritannien 1989. Regie/Autor: Akiko Hada. Drehbuch: Andrew Brenner. Kamera: Peter Harvey. Schnitt: (Online) Tony Cloarec, (offline) Akiko Hada. Darsteller: Chantal Remion. Musik/Ton: Steve Beresford. Lyrik: Andrew Brenner, Max Eastley.

Eine vollständige Geschichte der modernen Kunst in fünf Minuten "Spanglish". Eine Kunsthistorikerin (die Sängerin Chantal Remion aus Martinique) singt in entspannter süd-ländischer Stimmung "Salvador Dali es lunos ... Pollock el splashos y splashos ... enormous lumpo de Moore". Das "Interview" ist entsprechend illustriert, einschließlich einer Lektion Van-Gogh-Fälschen des verstorbenen großen britischen Fälschers Tom Keating.

Text von Andrew Brenner und Max Eastley, Musik von Steve Beresford – streng genommen kein Cha Cha Cha, sondern eigentlich ein Bolero. Produziert als Teil der Reihe "Musical Morsels" für Club X auf Channel 4.

Akiko Hada: 1961 in Japan geboren. Seit 1982 Videokünstlerin und -produzentin in London. Arbeitet zur Zeit an einem neuen Projekt in London und Berlin.

A complete history of Modern Art in 5 minutes of Spanglish. An art historian (Martiniquen singer Chantal Remion) sings in a relaxed latin mood "Salvador Dali es lunos ... Pollock el splashos y splashos ... enormous lumpo de Moore". The "interview" is suitably illustrated, including a lesson in forging Van Goghs, from the late great British forger Tom Keating.

Lyric by Andrew Brenner and Max Eastley, music by Steve Beresford – not strictly a cha cha cha, but in fact a bolero. Produced as part of the "Musical Morsels" strand for Channel 4's CLUB X.

Akiko Hada: Born in 1961 in Japan. Video artist & producer in London since 1982. Currently working on a new project in London & Berlin.

MICROWAVED HOT DOG

U-matic, 4:30, col., Bundesrepublik Dezember 1989. Regie und Script: Petr Vrana. Schnitt: Ralf Drechsler. Musik: Jan Hammer. Produktion: Zbig Rybczynski.

Eine absurde aber doch wahre Geschichte als Musikvideo verpackt: Frau Virginia Astley aus Lumberton (Ohio) gewinnt den Prozeß gegen den Hersteller ihres Mikrowellenherdes, der in der Gebrauchsanweisung nicht "auf den Hund gekommen war".

Petr Vrana: Geboren 1956 in Prag. Arbeitet als freier Videograph.



An absurd, although true story wrapped as a music video: Mrs. Virginia Astley of Lumberton (Ohio) wins her process against the manufacturer of her microwave oven who had missed "to go to the dogs" in their instructions for the user.

Petr Vrana: Born in 1956 in Prague. Independent Videographer.

BLACK FOREST – BLUE DANUBE

U-matic, 14:11, col., BRD 1950. Konzeption und Regie: Zorah Mari Bauer und Viola Kiefner. Kamera: Hella Böhm, Martin Kreißig. Editing: Z.M. Bauer, V. Kiefner, H. Kreißig. Musik: Z.M. Bauer.

Das Videotape BLACK FOREST – BLUE DANUBE präsentiert eine Auflistung mal humoriger, mal bissiger Notizen zum Thema "Heimat und Folklore", gereiht in 24 Kapiteln. Das Wienerische und das Schwäbische, dümpelndes Deutschum und unerläßliches Jodeln spielen – unter/in/mit Studioliicht, Bluebox und Soundsampling – zwischen Kunst, Kitsch und Klischee, Biedermeier und Musikclip mit Themen der Jetztzeit: Nationalismus contra Ingetration, Pattern contra Perspektive und das ABC von Liedgut und Geschichte gegen das CBA des Vergessens.

Zorah Mari Bauer: Geboren 1957. Studium der Germanistik und Sprachwissenschaft in Graz und Hamburg. 1990 Österreichisches Staatsstipendium für Komposition. Musikalische Auftragsarbeiten für Film, TV und Rundfunk.

Viola Kiefner: Geboren 1959 in Stuttgart. 1978–80 Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart; Universität Stuttgart. 1980–83 Hochschule für bildende Künste Hamburg, Universität Hamburg. 1984–85 Stipendium des British Council für London, Royal College of Art. 1987 Förderpreis des Museums für Photographie, Braunschweig. 1988 Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg. Videoförderung des Hamburger Filmbüros und Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport, Wien. 1989 Arbeitsstipendium für bildende Künstler, Hamburg.

The videotape BLACK FOREST – BLUE DANUBE presents a listing up of sometimes humorous, sometimes sarcastic notes on the theme "homeland and folklore", packed up in 24 chapters. The typical Viennese and typical swabian way, germanism and indispensable yodeling play – under/in/with studioliicht, bluebox and soundsampling – between art, daub and cliché, Biermeier and musicclip with themes of the present day: nationalism contra integration, pattern contra perspective and the ABC of songs and history contra the CBA of forgetting.

Zorah Mari Bauer: Born in 1957. Studied German and Linguistics in Graz and Hamburg. 1990 Austrian State Scholarship for composition. Musical commission work for film, TV and broadcast.

Viola Kiefner: Born in 1959 in Stuttgart. 1987–80 State Academy of Fine Arts Stuttgart, University of Stuttgart. 1980–83 Hochschule für bildende Künste Hamburg, University of Hamburg. 1984–85 British Council Scholarship for the Royal College of Art in London. 1987 Award of the Museum for Photography in Brunswick. 1988 grant of the Art Foundation Baden-Württemberg. Video grant of the Hamburg Film Bureau and the Federal Ministry of Education, Art and Sport, Vienna. 1989 working grant for artists, Hamburg.

FROZEN INK

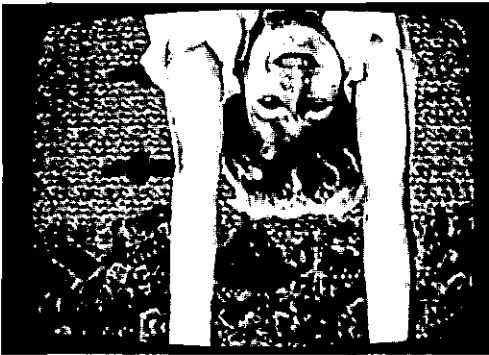
U-matic, 13:15, col. und b/w, Kanada/Frankreich Juni 1989. Regie, Script und Editing: Katherine Liberovskaya. Kamera: St. Ricard, E. Norsic, T. Aigrault, K. Liberovskaya. Darsteller: Martine Chagnon. Ton: Roy Reynolds.

Eine weiße Geschichte
eine Geschichte zwischen den leeren Linien zurückgela-
sen
von jenen bekannten Käfig-Worten
Nachname... Vorname... Geburtsdatum... Beruf...
die uns ein Leben lang verfolgen
vom leeren Raum zum weißen Raum
Fragen suchen Antworten
Antworten fragen Fragen
Videogedicht in Auflassungspunkten.

Katherine Liberovskaya: Geboren 1961 in Quebec, Kanada. Lebt und arbeitet in Montreal.

From blank to blank
a visual poem unfolds
through the vast white territory
of the empty spaces
the dotted lines
left behind by those familiar cage-words:
name... address... date of birth... occupation...
that persue us all along our lives
from blank to blank
questions seek answers
answers question questions
while suspension points puntuate frozen time

Katherine Liberovskaya: Born in 1961 in Quebec, Canada. Lives and works in Montreal.



**NEO GEO:
AN AMERICAN PURCHASE**

U-matic, 9:17, col., Australien 1989. Regie, Script und Kamera: Peter Callas.

ZUCKERHUT

U-matic, 4:00, col., BRD November 1989. Idee und Editing: Ralf Drechsler. Produktion: The Flagrant Frame. Technik: bibo tv, Bad Homburg. Musik: Rene Carol, Willy Schneider.

Warum ist das Leben so hart? Warum leben wir? Warum ist diese Welt so ungerecht? Wohin fahren wir dieses Jahr in Urlaub?

Ralf Drechsler: Geboren 1960 in Stuttgart, 1979 Abitur, 1984 Diplom der Medientechnik. Arbeitet als Video-Editor in einem Video-Studio und bei Harry und Mirage in Frankfurt.

Why is life so hard? Why do we live? Why there is so much unfair in this world? Where do we go for holidays this year?

Ralf Drechsler: Born in 1960, Stuttgart/Germany. Abitur in 1979. Diplom der Medientechnik in 1984, Stuttgart/Germany. Work as video editor in a 1inch video studio, Frankfurt am Main, Germany. Work in a digital edit suite with Paintbox, Harry and Mirage, Frankfurt a.M.

**MARILYN'S CONDENSED
BEAR SOUP**

Uraufführung

U-matic, 2:00, col., Österreich, Juni 1990. Regie, Script und Editing: Barbara Lazar. Kamera: Reinhard Kofler. Darsteller: Nicole Fendeschack.

Unter dem perfekt durchgestylten Produkt M.M. wird im Gegensatz dazu die verschwundene Persönlichkeit der Künstlerin M.M. neu formuliert. Durch Montage, in ironischer Betrachtungsweise aufgearbeitet, werden Zitate aus ihren Filmen zwischen neu erfundenen Gesten, Leidenschaften und noch nie gekannten Obsessionen stehen.



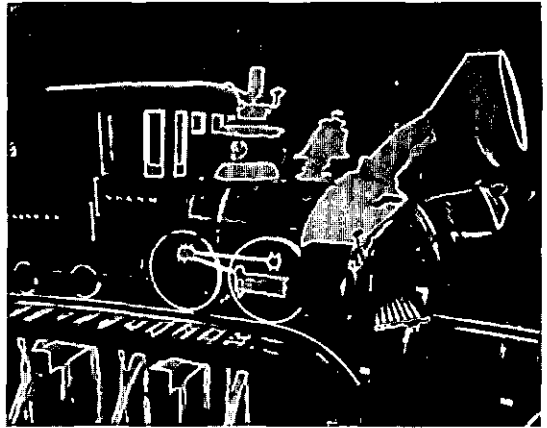
Barbara Lazar: Geboren 1963 in Graz. Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Visuelle Mediengestaltung, bei Peter Weibel), Arbeiten im Bereich unabhängiger Videoproduktionen.

Under the cover of the perfectly styled product M.M. and contrary to it the lost personality of the artist M.M. has been remodeled. With the help of editing and in an ironical kind of approach quotations from her films stand between new gestures, passions and not yet revealed obsessions.

Barbara Lazar: Born in 1963 in Graz. College for applied art in Vienna (visual media creation with Peter Weibel). Works in independent video productions.

LOCOMOTION

U-matic, 3:54, col., USA August 1989. Regie und Produktion: Steve Goldberg, Pacific Data Images, Sunnyvale, CA. Musik und Sound Effects: Christopher L. Stone, Nick Vidas.



LOCOMOTION ist die Geschichte einer stolzen Dampfmaschine und eines widerwilligen Wagens, die ein Hindernis überwinden müssen. Während seiner Fahrt gelangt der Zug auf einer Brücke hoch über einer Schlucht an eine gebrochene Schiene. Die Maschine versucht, die Lücke zu überspringen, wird aber von dem ängstlichen Wagen zurückgehalten. In Ermangelung jeglicher anderen Möglichkeit weiterzufahren zieht die Maschine resigniert rückwärts die Schienen hinunter, angeführt von dem beherrschenden Wagen. Währenddessen leidet sie unter einem schrecklichen Alptraum, in dem sie mit ihrer Ladung Holz zu spät kommt und auf den Schrottplatz geschickt wird.

Die Vision ihres eigenen Grabsteines mit der Inschrift "Sie war das letzte Mal zu spät" rüttelt sie auf, mit neuer Entschlossenheit die Brücke zu passieren. Mit viel Schnaufen und Puffen macht sie Dampf, um mit höchster Geschwindigkeit auf die Lücke zuzufahren. Währenddessen kämpft der Wagen mit all seiner Kraft, um die Maschine davon abzuhalten, sie ins Verhängnis zu stürzen. Wunderbare Weise findet unsere Maschine einen Weg, die Lücke zu überfahren mit Ladung und Wagen im Schlepp.

Video-Auswahlprogramm

Steve Goldberg: Er ist zur Zeit Animator/Trickfilmer und Manager der Figurenanimationsgruppe bei PDI. Nach dem B.S. Abschluß seines Informatik-Studiums an der California State University, Northridge, arbeitete er als Technischer Direktor sowohl bei Robert Abel and Associates als auch bei Digital Productions in Los Angeles. Anfang 1987 kam Steve in den Vorstand von Pacific Data Images und arbeitet gerne an Projekten mit komplexen Modellen und Bewegung.

LOCOMOTION is the story of a proud steam engine and a reluctant caboose that need to overcome an obstacle. During its trip the train comes to a broken rail on a bridge high above a ravine, the engine tries to jump over the gap but is held back by the fearful caboose. At a loss for any other way to continue, the engine backs down the track in resignation, lead by the commanding caboose. During this time he suffers from a dreadful nightmare of being late with

his load of lumber and being sent to the scrapyard. The vision of his own tombstone reading "He Was Late Once Too Often" awakens him with renewed determination to cross the bridge. With much huffing and puffing he builds up the steam to accelerate to high speed heading toward the gap. The caboose meanwhile is struggling with all his might to keep the engine from carrying them to their doom. Miraculously, our engine has found a way to cross the gap, cargo and caboose in tow.

Steve Goldberg: He is currently an animator and manager of the character animation group at PDI. After earning a B.S. degree in Computer Science from California State University, Northridge, Steve worked as a technical director at both Robert Abel and Associates and Digital Productions in Los Angeles. Steve came on board with Pacific Data Images in early 1987, and enjoys working on projects with complex models and motion.

Videoprogramm 8

RADIO IMAGE

U-matic, 4:30, col., Großbritannien November 1989. Regie, Editing etc.: John Goff. Darsteller: Jane Chapman.

Elektromagnetische Schwingungen werden mit Hilfe einer Kathodenstrahlröhre und eines Computers sichtbar gemacht: Das "Radio-Bild" bewegt sich, im Versuch, seine verschiedenen Teilimpulse zu offenbaren.

Electromagnetic rays are visualized with the help of a cathode ray tube and a computer: the radio-image moves in an attempt to display its heterogeneous sources.



RESOLUTION

U-matic, 5:00, col., USA 1990. Regie, Kamera und Musik: Warren Amerman. Editing: David Philips.

RESOLUTION wurde mit Hilfe einer Spielzeugkamera mit geringer Auflösung von Fisher Price hergestellt. Das Stück versucht dem Betrachter so viel Raum wie möglich für die Interpretation zu lassen. Dabei stellt es die Frage: Wieviel visuelle Information ist genug? Die Zahl verstärkt die Thematik. Sie ist ebenfalls recht abstrakt und gibt wenig Anhaltspunkte bezüglich Stil oder Herkunft.



RESOLUTION was photographed with a low resolution "toy" camera made by Fisher Price. The piece attempts to leave as much room as possible for viewer interpretation while asking the question: How much visual information is enough? The score reinforces this theme. It, too, is quite abstract and gives few clues as to style or origin.

IMAGES FROM "VIDEO ROAD"

U-matic, 4:35, col., Norwegen/USA April 1990. Regie/Autor: Kjell Bjørgeengen. Kamera: Kjell Bjørgeengen, Maja Zrnica. Schnitt, Musik/Ton: Kjell Bjørgeengen.

IMAGES FROM "VIDEO ROAD" ist eine Video-Version aus der Installation gleichen Namens. Das Band beschäftigt sich mit Zeit, Bewegung in der Zeit und unserer Erinnerung und Wahrnehmung, besonders mit der Verdoppelung der Ansicht, die auf der Wiedereinspielung von Bildern der unmittelbaren Vergangenheit in das Sichtfeld beruht. Das Image processing wurde am Experimental Television Center/Zentrum für experimentelles Fernsehen, Owego, N.Y., entwickelt.

Kjell Bjørgeengen: Geboren 1951. Ausbildung: Als Photograph Autodidakt. Studium der Soziologie, Psychologie und Philosophie an der Universität Oslo 1973–1976. Studierte 1982 Video in den USA am "Portable Channel", Rochester, Experimental Inter-Media Foundation und Downtown Community Television, N.Y.C. Er arbeitet mit Photographie seit 1969. In der Zeit von 1969–74 ohne Kamera, direkt auf Photopapier unter Einwirkung von Wärme und Chemikalien, und seit 1979 hauptsächlich mit Photogrammen. Videoarbeit seit 1981.

IMAGES FROM "VIDEO ROAD" is a tape version drawn from the installation of the same name. The tape deals with time, movement in time and our memory and perception, especially the doubling of vision based on the reentry of images from the recent past into the visual field. The image processing was done at The Experimental Television Center, Owego, N.Y.

Kjell Bjørgeengen: Born in 1951. Education: Self-taught photographer. Studied sociology, psychology and philosophy at the University of Oslo 1973–1976. Studied video in the US in 1982 at Portable Channel, Rochester. Experimental Inter-Media Foundation and Downtown Community Television, N.Y.C. Worked with photography since 1969. In the period 1969–74 without camera directly on photographic paper by help of heat and chemicals, and from 1979 mainly with photograms. Worked in video since 1981.



FASTER MANCHESTER

U-matic, 2:00, col., Großbritannien 1990. Regie, Autor: Simon Robertshaw, Mike Jones. Kamera: David Todd. Darsteller: Jennifer Robinson. Schnitt: Bryn Roberts. Musik/Ton: Simon Robertshaw.

Acht Männer laufen los von den Startblöcken des olympischen 100-m-Endlaufs in Seoul 88. Im Stil einer schnellen/forschenden Mischung aus Information und Unterhaltung nimmt FASTER MANCHESTER Ben Johnsons berühmte-berühmten Weltrekord als Zeiteinheit und spürtet durch ein paar harte, schlagende Fakten über Konsum, Abfall und Kommunikation – sowohl auf den Ort bezogen, als auch weltweit, die in den wenigen Sekunden erscheinen, bevor die Läufer die Ziellinie erreichen. Computer-

graphiken, Archivmaterial und Live-Aktion vermischen sich zu einer phantasievollen und reizvollen Entmystifizierung des Weltmarktes, der Welt als Marktplatz.

Simon Robertshaw: Lebt und arbeitet in London/GB.



Eight men take off from the blocks at the start of the Olympic 100 metres final in Seoul 88. In a fast/search infotainment style, FASTER MANCHESTER takes Ben Johnson's (in)famous world record as a unit of time and sprints through some hard hitting facts about consumption, waste and communication – both local and global which occur in those few seconds before the runners reach the finishing line. Computer graphics, archive material and live action mix down into an inventive and riley humorous debunking of the global market place.

Simon Robertshaw: Lives and works in London/GB.

KNIESPIEL III

U-matic, 3:40, col., BRD 1990. Idee und Realisation: Claus Blume.

Blume benutzt den Video Editor als Musikinstrument. Die staccato-mäßige Montage verwandelt einen typischen bayrischen Schuhplattler, von den Traunwalcher Gossalschnalzer aufgeführt, in ein neues audiovisuelles Muster, das an minimale Musik grenzt.



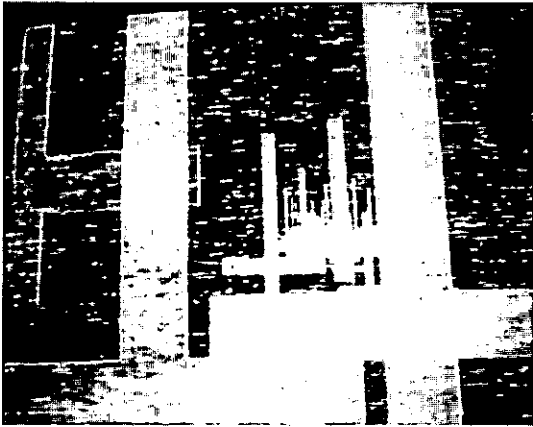
Video-Auswahlprogramm

Claus Blume: Geboren 1958 in Seesen. 1979 Abitur. 1980–1985 Studium der Freien Kunst an der HBK Braunschweig (Filmklasse). 1985–1986 Aufbaustudium Freie Kunst. 1986 Meisterschüler bei Prof. Büttendener. 1986–1988 Studium bei B&W Hein.

Blume uses the video-editor as a music instrument. The staccato like montage transforms a typical Bavarian Schuhplattler performed by the Traunwalcher Goasslschnalzer to a new audio-visual pattern, close to minimal music.

LUCILLE BALL

U-matic, 11:00, col., Niederlande 1989, Regie: Marc Burkett.



Mark Burkett's Arbeit teilt sich in zwei Strömungen: Auf der einen Seite steht der Einzelbildschnitt von vorhandenem Bildmaterial, in dem er das Zeitelement so manipuliert, daß er die Bedeutung und den Kontext des Originalmaterials völlig verändert. Auf der anderen Seite entwickelt er (vorhandene oder synthetische) Bilder mittels Computer oder anderer Nachbearbeitungsgeräte und fügt sie in seine "Videogemälde" ein.

In seinem Videoband LUCILLE BALL wendet er auch die zweite Methode an. Angeregt vom Ende von Lucille Ball, der Ikone der zweidimensionalen Fernsehunterhaltung, schuf Burkett diese elektronische Elegie. Als wichtige Komponente benutzte er passend zum Subjekt Fern-Bindemittel.

Marc Burkett's work can be divided into two streams: On the one hand single-frame editing of existing imagery in which he manipulates the element of time, thus completely changing the meaning and the context of the original material. And on the other hand he processes images (existing or synthetic) by means of the computer and other post production tools, applying them in his "video paintings".

In the video tape LUCILLE BALL he also used the latter method. Inspired by the demise of Lucille Ball, the icon of two-dimensional tv-entertainment, Burkett created this

electronic elegy. As an important component, suitable to the subject, he used tv noise as mortar in this mix of digital and analogue images.

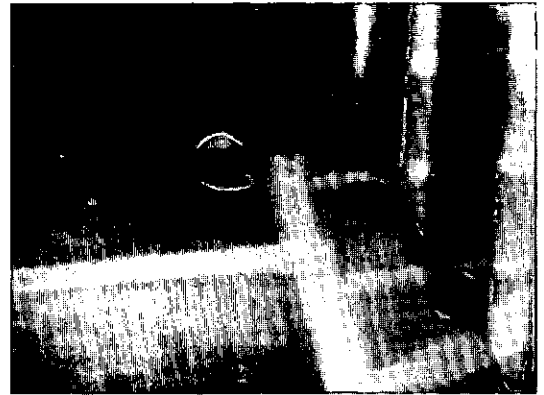
UPSTAIRS

U-matic, 5:30, col., Bundesrepublik 1990. Regie, Kamera, Script, Editing und Ton: Angela Hanke-Wahls.

UPSTAIRS ist mein zweiter Film, der eine Ortsbeschreibung zum Thema hat. Der Film ist nicht an eine Handlung gebunden, es entsteht vielmehr eine Bild/Tonfolge, die sich nach eigenen Gesetzen aufbaut. Ich verarbeite Fragmente meiner persönlichen Wahrnehmungs- und Erlebnisweise von diesem Ort collageartig, versuche durch eine Überlagerung der ästhetischen mit der emotionalen Ebene dem Betrachter Raum für eigene Assoziationen zu lassen, die wiederum Auslöser für seine eigenen Gefühlsbetroffenheiten sein können.

Der Film ist auch ein Versuch, die technischen Umsetzungsmöglichkeiten der videotypischen Gestaltungsmerkmale in eine teilweise abstrakt-malerische Sehweise zu erproben.

Angela Hanke-Wahls: Abgeschlossenes Studium der Malerei, Kunstpädagogik, Kunstgeschichte. Seit einem Jahr Studium Film/Video an der HBK Braunschweig.



UPSTAIRS is my second film with a description of place as their subject. The film is not based on a story, but there derives a sequence of image/sound built after its own rules. I use fragments of my personal way of perception and experience of this place like a collage, and by overlapping the esthetic and emotional levels try to give the viewer room for his own associations, which on the other hand can aourse his own emotional involvement.

The film is also an attempt to test the technical possibilities of transferring the structural features typical for video partly into the view of abstract painting.

Angela Hanke-Wahls: Graduated in painting, education and history of art. Has studied film/video at HBK Braunschweig for one year.

RAUCHNÄCHTE

U-matic, 10:25, col., BRD/Frankreich April 1990. Konzeption und Idee: Raskin (Andreas Coerper, Rotraut Pape). Realisation: Rotraut Pape. Darsteller: Andreas Coerper, Regina Staegemeir, Michael Esser, Rotraut Pape, Klaus Dufke.

12 Nächte, Raunächte oder Rauchnächte, die Nächte zwischen dem 25.12. und 6.1. Sie sind eine Zeit der Wiederkehr der Seelen, der wilden Jagd und des Erscheinens von Geistern, die bewirtet oder durch Räuchern, Lärmen oder Kreuzeszeichen abgewehrt werden.

RASKIN: Ist die Weiterentwicklung der künstlerischen Arbeit der Performancegruppe M. RASKIN STICHTING ENS, die, Anfang der Achtziger Jahre gegründet, bis 1987 hauptsächlich live auftrat. Seit 1987 veröffentlicht sich RASKIN vorwiegend auf Video und präsentiert seine Arbeiten in Form von Videoinstallationen.



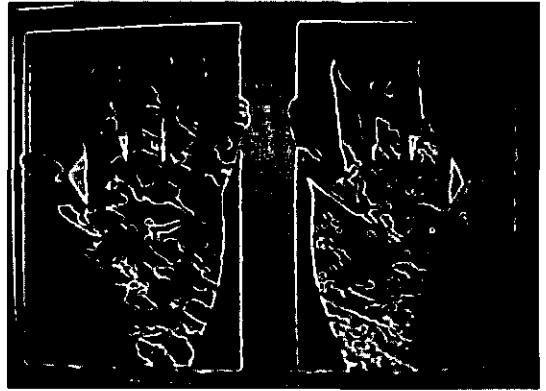
Twelve nights, raw nights, smoke nights, the nights between the 25th December and 6th January. This is the time of the return of spirits, the wild chase and the appearance of ghosts, who are entertained or repulsed by smoke, noise-making, or the sign of the cross.

RASKIN: is the further development of the artistic work of the M. RASKIN STICHTING ENS performance group, founded in the early eighties, who mainly acted live until 1987. Since 1987 RASKIN chiefly publish on video and present their work as video installations.

THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY

U-matic, 4:20, col., Großbritannien 1990. Realisation: Simon Biggs. Musik: Jon Rose. Produziert am Middlesex Polytechnic, London, England.

"... daß unsere Augen bis ins Innerste der Felsen reichen mögen, bis auf den Grund der Meere, bis ans Ende des Himmels ... daß unsere Seele ausziehen möge, unter all diesem ewig zu leben, alles erhellend ... um ihre Metamorphosen unter der Sonne der Ewigkeit hervorzubringen..." (Gustave Flaubert, Reisetagebuch aus Belle-Isle, 1847).



THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY (Die Versuchung des heiligen Antonius), ein neues Video von Simon Biggs, wurde angeregt von Gustave Flauberts Versroman und Hieronymus Boschs Gemälde, die beide den gleichen Titel tragen. Das Video entwirft ein allegorisches Szenario, das auf der Geschichte des ägyptischen Eremiten des vierten Jahrhunderts beruht, der in der Wüste lebt und seine Ängste und Begierden mit seinem Glauben einer tieferen Art bekämpft – mit der größten Furcht, daß gerade diese Art des Glaubens der Ursprung seiner Probleme sein könne. In THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY ist die Welt ein Zwitterwesen zwischen dem Natürlichen und dem künstlich Erzeugten, mit Wüsten, die bewohnt sind von Wesen, die aus menschlicher Anatomie und Maschinenteilen zusammengesetzt sind, mit Bäumen, die aus massiven Industriefragmenten herauswachsen, mit Laborgegenständen, die sich in organische Formen verwandeln und Vulkanen, die seltsame Geräte unbestimmter Funktion hervorbringen und verschlingen. Es ist ein Universum verrückter Erfindungen, in dem es unmöglich ist, zwischen dem Natürlichen und dem Unnatürlichen, dem Lebendigen und dem Toten zu unterscheiden.

"... that our eyes might reach to the heart of the rocks, to the bottom of the seas, to the ends of the sky ... that our soul, irradiating everywhere, might go and live amongst all this ... forever to push forth under the sun of eternity its metamorphoses..." (Gustave Flaubert, Travelogue from Belle-Isle, 1847).

THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY, a new video by Simon Biggs, has been inspired by Gustave Flaubert's verse-novel and Hieronymus Bosch's painting, both of the same title. The video relates an allegorical scenario based on the story of the fourth century Egyptian desert-living hermit, battling his hears and desires with his faith in a deeper order – his greatest fear being that this order was the source of his problems. In THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY the world is a hybrid between the natural and the manufactured with desert inhabited by creatures composed from human anatomy and machine parts, trees growing out of massive industrial fragments, laboratory equipment twisting itself into organic forms and volcano's giving birth to and consuming mysterious devices of uncertain function. It is a universe of deranged inventions where it is impossible to differentiate between the natural and the unnatural, the living and the dead.

Video-Auswahlprogramm

WIPE BOARD

U-matic, 2:42, col., BRD September 1989. Regie, Script, Editing und Sound: Volker Schreiner.

Einhundertdreißig Bildflächenwechsel in einhundertachtundfünfzig Sekunden - ein Video, das den Wipe beim Wort nimmt.

Volker Schreiner: Geboren 1957 in Isingerode bei Wolfenbüttel. Studium an der HBK Braunschweig von 1977 bis 1983.



One hundred and thirty changes on the screen in one hundred and fifty-eight seconds - a video that takes the "wipe" at its word.

Volker Schreiner: Born in 1957 in Isingerode, Germany. Studied at HBK Braunschweig from 1977 to 1983.

BREATHING

U-matic, 1:20, col., USA 1989. Regie, Script, Editing und Musik: Skip Arnold. Kamera: Tom Evans.

Eine Aktivität fürs Fernsehen. BREATHING wurde in Beleuchtung, Zeit und Aufnahme für das Fernsehen als end-

gültige Präsentationsform konzipiert. Ich wählte ein bestimmtes Thema (das Atmen), und ich benutzte meinen Körper, um dieses Thema zu akzentuieren.

Skip Arnold: Lebt und arbeitet in Los Angeles, Kalifornien.

An activity made for TV. BREATHING is lit, timed and shot for TV as its final form of presentation. I've taken a specific theme (breathing) and I've used my body to accent that theme.

Skip Arnold: Lives and works in Los Angeles, California.

RULES FOR KISSING

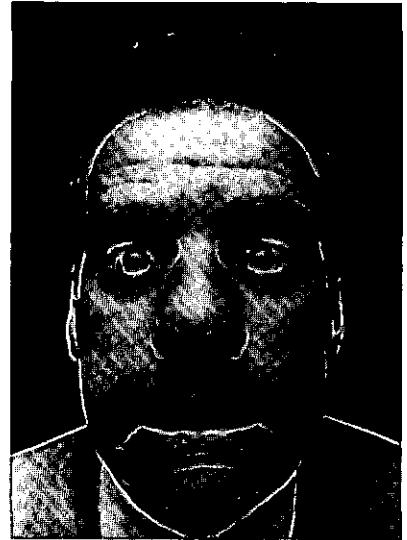
U-matic, 2:00, col., USA 1989, Regie: Teddy Dibble.

HAPPY ENDING

U-matic, 0:30, col., USA 1989, Regie: Teddy Dibble.

IT'S ALL IN THE TIME

U-matic, 2:00, col., USA 1989, Regie: Teddy Dibble



Videoprogramm 9

STUDIES

U-matic, 7:00, b/w und col., USA März 1990. Regie, Kamera und Script: Beate Priolo. Editing: Martin Priolo. Musik: Scott Alexander. Darsteller: Kate Jones.

In diesem Sprachkörper ist nur eine Konstante, nämlich daß Veränderung absolut ist.

Beate Priolo: Bildende Künstlerin, lebt in San Francisco, gebürtig aus Deutschland, arbeitet vornehmlich mit Photographie und Xerographien.

There is only one constant in this body of language, it is that change is absolute.

Beate Priolo: Artist who lives in San Francisco, born in Germany. Works mainly on Photography and Xerographies.

VOYELLES

U-matic, 3:00, col., Frankreich 1990. Regie, Script und Kamera: Pierre Allain.

Eine visuelle Adaption von Rimbauds gleichlautendem Gedicht.

A visual adaption of Rimbaud's homonym poem.

ABAO

U-matic, 4:40, col., Niederlande 1989, Regie: Wim Liebrand.

ABAO stellt das Prinzip dar, nach dem Energie nie verloren geht. Wenn man die Töne und Untertitel zwischen verschiedenen getrennten Bildern austauscht, bekommt ein Pferd dieselbe Bedeutung wie eine Blume, ganz gleich, ob nun die Blume brennt oder das Pferd stirbt: die Energie bleibt erhalten.

ABAO expresses the principal that energy cannot be lost. By exchanging the sounds and subtitles between differing seperated images, a horse acquires the same meaning as a flower, whether or not the flower burns or the horse dies: the energy remains.

STAY JUST A MOMENT

U-matic, 18:00, col., BRD 1990. Regie, Kamera, Script und Editing: Hanno Baethe. Darsteller: Ernest Berk. Musik: Ernest Berk.

"Ich erfahre eine Differenz. Ich sehe keine Differenz, fühle keine. Wenn du mal so alt bist wie ich, und da mußt du leiden darunter – innendrin bist du 17 und hier draußen sehen die Leute nur den alten Mann." Ernest Berk stellt die Qual des jungen Geistes dar, der diese immer schmerzhaftere Differenz zu überwinden sucht – ein unerfülltes Verlangen, eingefangen in sinnlich-organischen Bildern.



"I experience a difference. I don't see it, don't feel it. When you'll be as old as I am, you'll have to suffer from it – inside you're still 17 but on the outside the people just see an old man." Ernest Berk interprets the sufferings of the young spirit trying to overcome this increasingly painful difference. Sensuous pictures capture this dilemma.

SONNENSEUCHE

U-matic, 10:00, col., Frankreich 1989. Regie: Park Hee Sook.

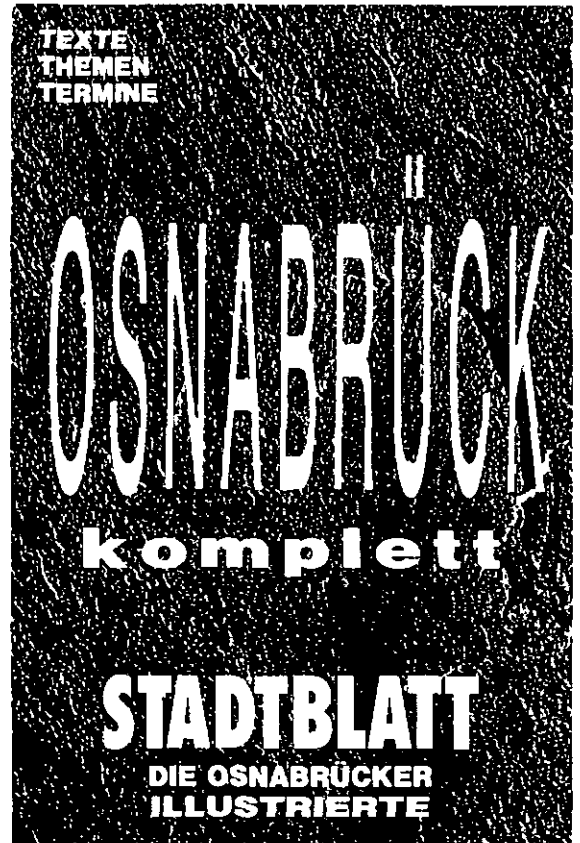
VIDEO CREATURES

U-matic, 10:00, col., Bundesrepublik 1990. Regie und Kamera: Knut Hoffmeister. Darsteller: Otávio Donasci u.a.

Frankenstein oder Das elektronische Nähen.
Frankenstein or The Electronic Sewing.



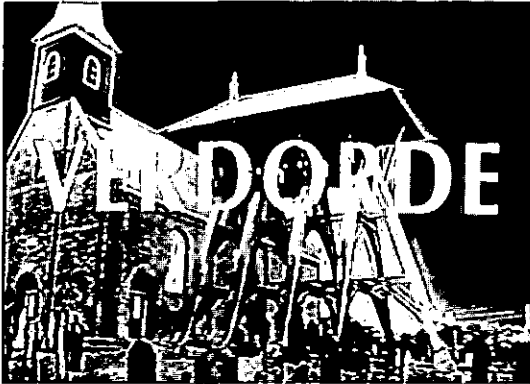
Stadtblatt Anzeige



Videoprogramm 10

DE BELAAGDE LANDEN

U-matic, 15:05, col., Niederlande 1989. Regie/Autor: Maurice Nio. Drehbuch: Maurice Nio. Schnitt: Mark Burkett. Musik/Ton: Stan Wynans.



Eine vieldeutige Ode an die niederländische Landschaft. Ein geistiger Sturm.

Maurice Nio: Studierte Architektur an der Universität für Technologie in Delft, Herausgeber der Medien-Kunstzeitschrift Mediamatic.

An ambiguous ode to the Dutch landscape. A mental storm.

Maurice Nio: Studied Architecture at the University of Technology Delft, editor of the media/art magazine Mediamatic.

INTIFADA: SPEAKING FOR ONESELF

VHS, 43:00, col., USA März 1990. Regie, Kamera, Script, Editing und Ton: Elia Suleiman und Jayce Salloum.

Zu viele Filme über Palästinenser scheinen von vorne herein eine Niederlage einzugestehen, indem sie zum Beispiel versuchen zu beweisen, daß Palästinenser *auch* Menschen sind, daß sie auch Freiheit verdienen, daß sie auch heroisch sind und so weiter, ad finitum. Obwohl an derartigen Botschaften nichts grundsätzlich falsch ist, scheint es doch die Richtigkeit der Annahmen des Unterdrückers vorauszusetzen, da sie ja irgendwie widerlegt werden müssen.

Das Problem ist, daß viele dieser Filme letztendlich einfach nur "positive" Bilder verstärken, die genauso eindimensional und stereotyp sind wie die "negativen" Bilder

der Araber in pro-israelischen und westlichen Filmen, ohne eigentlich einen eigenen oder abweichenden Standpunkt hervorzubringen. In diesem Sinne unterscheidet sich Elia Suleiman und Jayce Salloums Werkstattarbeit INTIFADA: SPEAKING FOR ONESELF gänzlich von allem anderen, das entweder über die Palästinenser oder Araber allgemein gedreht worden ist. Hier haben die Filmmacher die dominierenden und unterdrückenden Strukturen unter ihren eigenen Spielregeln in die Pflicht genommen, indem sie die krassesten rassistischen und stereotypen Bilder, die sie finden konnten, in einen völlig neuen Kontext setzten.



So many films about Palestinians seem to concede defeat at the outset, trying to prove, for instance, that Palestinians are *also* human, that they too deserve freedom, that they too are heroic, and so on, ad infinitum. While there is nothing inherently wrong with such messages, it seems to presuppose that assumptions of the oppressor to be correct, since they must somehow be proven wrong.

The problem is that many of these films simply end up reinforcing "positive" imagery just as one-dimensional and stereotypical as the "negative" imagery of Arabs in pro-Israeli or Western films without really emerging with a unique or original point of view. In this sense, Elia Suleiman and Jayce Salloum's work-in-progress, INTIFADA: SPEAKING FOR ONESELF, is quite unlike anything that has been done on either the Palestinians or Arabs in general. Here, the filmmakers have taken the dominant and oppressive structures to task at their own game by redeploying the most blatantly racist and stereotypical imagery they could find in an entirely new context.

Videoprogramm 11

SELBSTERREGUNG –
EINE RHETORISCHE OPER

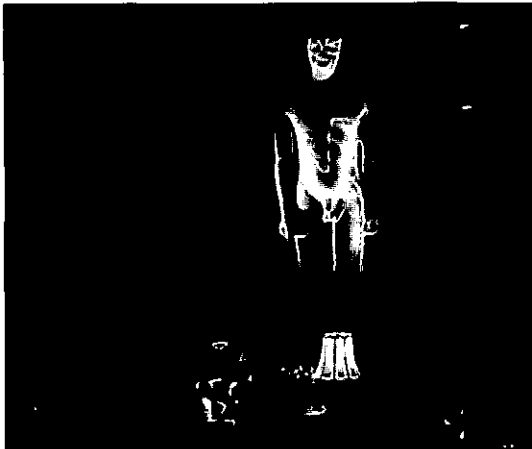
43:57. Kamera: Klaus Liebertz (BVK). Assistent: Jörg Drawe. Licht: Thomas Sieblist. Dolly: Klaus Dörner. Ton: Stephen Kenderdine. Schnitt: Astrid Ulrich-Lammers. Maske: Isabel Oebel. Bühne/Ausstattung: Alexander Scherer. Regieassistent: Stefan Schneider. Text: Bazon Brock. Buch und Regie: Ernst Jürgens. Redaktion: Dr. Wibke von Bonin. Produktion: Schiebener und Jürgens Film & Video.

Monolog über Macht und Ohnmacht, über die Lust und die Angst, die die Macht den Mächtigen bereitet. Brock betreibt Vivisektion: Springer, Barschel und all die anderen Machtgeilen, die sich bereithalten, diese Lüstlinge und Dürstlinge werden in den tragisch-komischen Dimensionen ihrer Verstrickung vorgeführt.

Brock agiert in Schwarz-Weiß-Bildern zwischen den bombastischen Gipsfiguren im Akademischen Kunstmuseum in Bonn. Die zurückhaltend verfrämdeten spröden und genau kalkulierten Videobilder greifen Brocks Rhetorik mal pathetisch, mal ironisch auf. Für den Geduldigen ein Seh- und Hörvergnügen.

Monologue on power and powerlessness, on the pleasure and the fear power causes to the powerful. Brock practises vivisection: Springer, Barschel and all the others craving for power, prepared, these debauchees and those thirsty are presented in the tragicomical dimensions of their entanglement.

Brock is acting in black and white imagery between the bombastic plaster figures in the academic art museum in Bonn. The video images, alienated in a restrained way, recalcitrant and exactly calculated, take up Brock's rhetoric in a once emotive, once ironical way. A visual and auditive enjoyment for the patient one.



EL RING

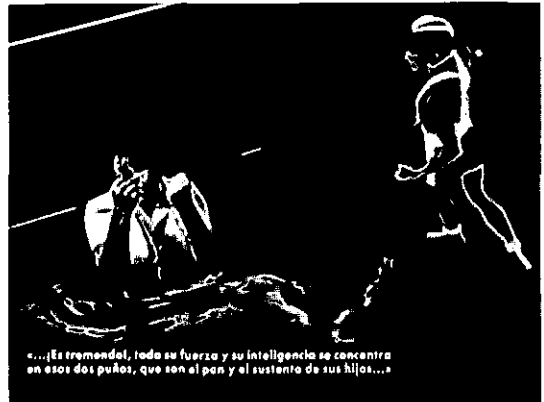
U-matic, 26:30, col., Spanien 1989. Julian Alvarez.

Zwei Männer stehen sich innerhalb des festgelegten Raums eines Box-Rings in der – ebenfalls festgelegten – Zeit von 6 Runden gegenüber. Der Aufbau der Video-Arbeit orientiert sich an der Struktur eines Box-Matches: Unterbrochen von den Gedanken einer box-besessenen Frau, die einen Farbigen zu seiner Entspannung massiert. Ausgehend von der Gleichzeitigkeit von Raum und Zeit einer Bühnen-Performance leitet EL RING über in die Allgegenwart des Kamerabildes, um die Expressivität von Tanz, Theater und video durch Alvarez' besondere videographische Herangehensweise zu artikulieren.

Julian Alvarez: 1950 in Leon (Spanien) geboren, freischaffender Regisseur, Autor diverser Filme und Videos, Direktor der Videoabteilung der freien Akademie IDEP (Barcelona). Er entwickelte und produzierte in der Vergangenheit mehrere Video-Happenings und Multi-Media-Veranstaltungen. Alvarez nahm an fast allen größeren spanischen und internationalen Videokunstaustellungen und -Festivals teil und errang viele Preise.

Two men confront each other in the confines of a boxing ring and throughout the – again confining – duration of the six rounds which the programme lasts. The estructure of the piece is similar to that of a boxing match, over which the reflections of a just-crazy-about-boxing woman have been super-imposed, whilst she gives a coloured man a relaxing massage. EL RING sets out from the time-space consistency of a stage performance and introduces the ubiquity of the camera to dramaticall articulate dance, theatre and video with a unique videographic approach.

Julian Alvarez: Born in 1950 in Leon (Spain). Freelance director, and video and film author. Head of the video Department at the IDEP, Barcelona. Designer and producer of videographic happenings and multimedia events. He has taken part, as an author, in general most spanish and international video exhibitions and festivals, and has been awarded on several occasions.



«...¡Es tremendo!, toda su fuerza y su inteligencia se concentra en esos dos puños, que son el pan y el sustento de sus hijos...»



EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

12.-16.9.90 OSNABRÜCK

**Länderprogramme
Foreign Programmes**

Alive From The Edge – New Video From Finland

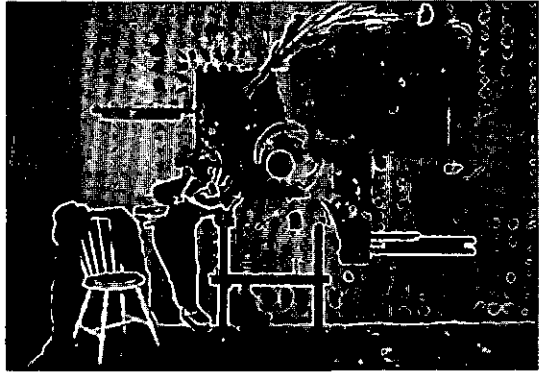
von Erkki Huhtamo

Im Vergleich zu vielen anderen westeuropäischen Ländern hat es für unabhängiges "creative Video", "Video art", "artists' Video" – wie auch immer wir es nennen wollen – eine relativ lange Zeit gedauert, sich in Finnland zu entwickeln. Obschon die ersten Experimente mit Video in diesem Land in den 70er Jahren lagen, können wir über diese Art des Phänomens auf weiterer Ebene erst ab der zweiten Hälfte der 80er Jahre sprechen.

Es ist nicht schwierig, mögliche Erklärungen zu finden: die relative Isolation des Landes in bezug auf Geographie, Politik und Kultur hat dazu geführt, daß die großen Avantgarde-Bewegungen dieses Jahrhunderts relativ fragmentäre Spuren in der finnischen Kunstszene hinterlassen haben. Die Künstler sind im allgemeinen von den traditionellen Materialien, Techniken und Genres abhängig gewesen, anstatt in Bereiche neuer Technologien einzudringen. Personen wie Eino Ruutsalo, der sich seit den 60er Jahren neben Malerei und Zeichnen auch mit kinetischer Kunst und Experimentalkino beschäftigt, sind Ausnahmen von der Regel.

Das staatliche finnische Fernsehen, das mit seinen Übertragungen Ende der 50er Jahre begann, hat bis vor kurzer Zeit das Senderecht (Monopol) für das finnische Publikum gehabt. Trotz der neuen Herausforderungen des internationalen Satelliten- und lokalen Kabelfernsehens hat es nur geringe Anzeichen einer kreativen Anwendung der neuen Video- und Computertechnologie gegeben. Es scheint sich dagegen zu sträuben, die Ideologie der 50er Jahre aufzugeben, nach der das Fernsehen als ein "transparentes", im Grunde neutrales Medium (wobei das Videoband auf seine grundlegendste Funktion des Zeitverschiebens reduziert wird) betrachtet wurde. Es ist überflüssig zu sagen, daß internationale Video & media art keinen regelmäßigen Zugang zum finnischen Fernsehen finden. Es hat sogar sehr wenig getan, um diese Art von Arbeiten zu entwickeln, mit der großen Ausnahme – und vielleicht ist dies ein Zeichen der Veränderung – des neuen Pakets *Taiteen laita* ("The Edge of Art", 1990), welches aus einer vierteiligen Fernsehreihe, einem Buch und einer Ausstellung über zeitgenössische finnische Medienkunst besteht.

Obwohl Experimentalfilme in Finnland bereits seit den 50er Jahren gemacht wurden, ist die Produktion sporadisch gewesen. Sie hat nicht nur an den fehlenden Produktionsunterstützungsmaßnahmen gelitten, sondern auch an Vertrieb und Präsentation. Die aktive Punkbewegung gegen Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre führte zu einem Ausbruch energischer Super-8 Filmproduktionen – besonders der von Pasi "Sleeping" Myllymaki – aber auch diese Aktivität endete zugleich mit der Bewegung. Die Produktion von Spielfilmen lehnt sich bis heute an die traditionellen Erzählermodelle (oft übernommen von den reichen, manchmal langatmigen Traditionen der finnischen Epik)



Transitions

und höchstens "radikal" an die neue französische Welle und das europäische Kunstkino der 60er Jahre an. Sogar die Filmemacher der jüngsten Generationen haben oft mit voreingenommener Feindseligkeit auf die Idee Video reagiert – eine Reaktion, die gleichermaßen typisch und bedauerenswert ist in einem Land, das durch einen seiner führenden Poeten, den verstorbenen Pentti Saarikoski, als "der Rand Europas" bezeichnet wurde.

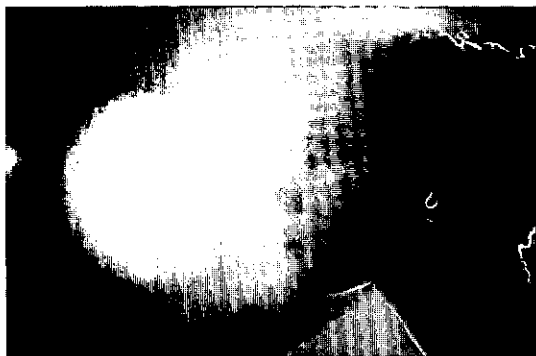
Daß nun eine lebhafte und expandierende unabhängige Videoaktivität in Finnland stattfindet, läßt sich durch einige Faktoren erklären. Seit dem Ende der 70er Jahre hat die finnische Kunstszene eine Periode von tiefgehenden Veränderungen mit einstürzenden Barrieren, einer großen Vielfalt von neuen inter- und multimedialen Annäherungen und einem ziemlich späten Aufblühen der Performance Art durchlebt. Das Medienklima wurde auch durch die Einrichtung von Super Channel, MTV Europe und anderen Kanälen, ganz zu schweigen von der aktiven Rockszene, bewegt.

Die Verfügbarkeit von Videoausrüstung ist dank eines landesweiten Systems von frei zugänglichen kommunalen Videoworkshops – 1990 sind es über 20 gewesen – einfacher geworden. Einige der Workshops verfügen über Standardübertragungsausrüstungen. Dank des Wirtschaftsaufschwungs der 80er Jahre gibt es immer mehr Home-Hardware-Besitzer. In letzter Zeit haben einige Kunstschulen (z.B. die in Lahti und Oulu) Programme mit Video gestartet, obwohl der Unterricht oft noch auf grundlegende technische Fertigkeiten und die traditionellen Werte von filmähnlichen Erzählungen und Dokumentarfilmen beschränkt ist. Seit 1989 wird jährlich ein internationales Videofestival in Kuopio organisiert, und in Helsinki gibt es nun ein Vertriebszentrum und Archiv für audiovisuelle Künste, das AV-Ark.

Die zentrale Figur in der Videoszene ist zweifellos Marikki Hakola, trotz ihres jungen Alters oft die "Großmutter der finnischen Videokunst" genannt. Als Vorreiterin der Me-

dienkunst, Sprecherin und Lehrerin hat sie einer Generation junger Künstler (oft ihre Studenten an der Academy of Fine Arts in Helsinki) ein Beispiel gegeben. Seit Mitte der 80er Jahre hat Marikki zahlreiche Multimedia Performances, Installationen und Videotapes herausgebracht, oft die dunklere Seite der Informationsgesellschaft erforschend. *Cricket* (1988) ist eine Tapearbeit, die aus *PIPÄÄ* (1987), einer weiträumigen audiovisuellen Multimediaperformance, entstand. Es benutzt die biblische Metapher der Grillen (oder Heuschrecken), um die zeitgenössische "Infoplage" zu beschreiben, die Medienschizophrenie, die die Gedanken des Einzelnen erobert und letztendlich zu einem Zusammenbruch führt. *Stilleben – Melena's Journey* (1990) zeigt die sanftere und romantischere Seite von Marikkis Vision. Es ist ein Band über Erwartungen, Reisen, feminine Wünsche. Die Musik für beide Stücke wurde von Kaija Saariaho komponiert, der bekannten finnischen Komponistin elektronischer und elektroakustischer Musik.

Die Performance Art ist der Ausgangspunkt für einige unabhängige Videotapes gewesen. Gruppen wie "Homo \$" und "Ö" haben von den frühen 80er Jahren an Video in viele ihrer Aktionen und Aufführungen einbezogen. Der Einfluß wird bei den einzelnen Arbeiten ihrer Mitglieder spürbar. *That Kind of People* (1989) ist eine Video-Neubearbeitung einer Performance aus dem Jahre 1983 von Roi Vaara, auch bekannt durch seine Teilnahme an der internationalen Schwarzmarktgruppe. Es scheint eine spezielle "nordische Angst" auszudrücken, fast ein Markenzeichen eines Großteils finnischer Kunst (ganz zu schweigen von der nationalen Mentalität).



Cricket

Wie Roi Vaara ist auch Harri Larjosto in der "Ö"-Gruppe aktiv gewesen. Sein Band *Siirtymä – Transitions* (1988) erforscht die wechselnden Grenzen zwischen Stockung und Bewegung, zwischen Fotografie und Video, zwischen Chaos und Ordnung in einer originellen und evokativen Art. Zusammen mit Marikkis *Cricket* ist dieses Band vielleicht das international erfolgreichste finnische Band gewesen. Es wurde für die Wiener Ausgabe der *Infermental* 1989 ausgesucht.

Ein Videomacher der jüngeren Generation, Kimmo Koske-

la, und der Tänzer Rea Pihlasviita haben Multimedia-Performances unter Kombination von Licht und Sound, live gebrachter und aufgenommener Elemente realisiert (z.B. *Circu*, 1990). Sie bearbeiten sie auch neu in einer weitergehenden Serie von Tapearbeiten, die die Spontaneität der live action mit dem durch Image-Processing ermöglichten "zweiten Blick" kombinieren. Eine finnisch-estländische Co-Produktion, *Slaves* (1990) von Pentti Aarnio und Iru Rüt, basiert auf einer etwa vergleichbaren Idee, einen politischen videoclipähnlichen Kommentar zum Aufbruch in der Sowjetunion zu kreieren unter Hervorhebung des Gesichtspunktes der Baltischen Republiken.



Stilleben – Milena's Journey

Ein gesonderter Fall sind die Videobänder von Teemu Mäki – ein junger, talentierter Künstler, der kürzlich seinen Abschluß an der Academy of Fine Arts in Helsinki machte – die in jüngster Zeit in Finnland Aufsehen erregt haben (typisch, wenige derjenigen, die sie verreißen, haben sie überhaupt gesehen). Teemu Mäkis Arbeiten, wie *My Way* (1990), haben einen rituellen und subversiven Hintergrund und entstehen aus der Tradition von De Sade, Artaud, Beckett. Sie sind ernst, moralisch und unnachgiebig in ihrem Angriff gegen die falschen Werte und hohlen Fassaden der Konsumgesellschaft – tatsächlich ein Schrei aus der Ferne der "postmodernen" Laxheit!

Obwohl die technische Qualität der finnischen Videokunst lange Zeit ziemlich schlecht gewesen ist, ändert sich die Lage rasch. Es gibt Künstler, die jetzt mit fortschrittlichen Computergraphiken arbeiten, wie das Duo Matrix Mind (Pekka Tolonen und Otso Pakarinen), deren *Image of Disease* (1988) auf dem genetischen Code des AIDS-Virus basiert. Die Struktur des Todes, die Schönheit hervorbringt! Abstractor (Kimmo Sininen) arbeitet ebenfalls mit computererzeugtem Video, aber er verwendet auch gefundene Medienbilder wieder. Den Schlüssel zur Melancholie seines *Sinking Hollywood* liefert eine Schlagzeile, die folgendes schreibt: "1951 wurde festgestellt, daß sich der Lungenkrebs weltweit ausdehnt."

"Image-Processing" und "high-tech" sind Schlagwörter geworden, aber Gott sei Dank, könnte man hinzufügen, decken sie nicht alles ab. Dies wird durch Johan Ojas Miniatur *Playing Dandelion* (1990) bewiesen – ein Stück, das gleichzeitig einfach, überraschend und *lustig* ist!

Alive from the Edge – New Video from Finland

by Erkki Huhtamo

Compared to many other Western European countries it has taken a relatively long time for independent "creative video", "video art", "artists' video" – whatever we choose to call it – to develop in Finland. Even though the first experiments with video in this country date back to the 1970's, we can only speak about this kind of a phenomenon on a wider scale from the second half of the 80's on.

Finding possible explanations is not hard: the country's relative isolation both geographically, politically and culturally has caused the big avant-garde movements of this century to leave relatively fragmentary, discontinuous traces on the Finnish art scene. The artists have usually depended on the traditional materials, technics and genres instead of entering the field of new technologies. Figures like Eino Ruutsalo, who has besides painting and drawing been active in kinetic art and experimental cinema since the 60's have been exceptions to the rule.



The Good Friday

The state-owned Finnish television, which started its broadcasting in the end of the 50's had until few years ago a monopoly in transmitting images and sounds to the Finnish audience. In spite of the recent challenges of the international satellite and local cable broadcasting it has shown few signs of creative application of the new video & computer technology. It seems reluctant to give up the 50's ideology of television as a "transparent", basically neutral medium (with video-tape reduced to its most basic function

in time-shifting). Needless to say, the Finnish television doesn't have any regular slot for international video & media art. It has even done very little to produce this type of work, the main exception – and perhaps a sign of change – being the recent package *Taiteen laita* ("The Edge of Art", 1990), consisting of a four-part TV-series, a book and an exhibition about contemporary Finnish media art.

Even though experimental films have been made in Finland at least since the 50's the production has been sporadic. It has suffered from the lack of support structures in production, but also in distribution and exhibition. The active punk-movement around the turn of the 70's and 80's produced a burst of energetic Super 8-filmmaking – most notably those of Pasi "Sleeping" Myllymaki – but this activity died out with the movement. The feature film production has to these days been bound to traditional narrative models (often adopted from the rich – to the point of being exhausted – traditions of Finnish epic literature) and at its most "radical" to the French new wave and the 60's European art cinema. Even the filmmakers of the youngest generations have often reacted with prejudiced hostility to the idea of video – a reaction as typical as regrettable in a country characterized by one of its leading poets, the late Pentti Saarikoski, as "the edge of Europe".

That there now is an active and expanding independent video activity taking place in Finland can be explained by some factors. Since the end of the 70's the Finnish art scene has lived through a period of profound change with breaking barriers, a large variety of new inter- and multi-medial approaches and a rather late blossoming of performance art. The media climate has also been shaken by the coming of the Super Channel, MTV Europe and other channels, not to mention the active rock-scene.

The availability of video-equipment has become easier thanks to a nationwide system of free-access communal video-workshops; in 1990 the number has exceeded 20. Some of the workshops are provided with broadcast standard equipment. The ownership of home hardware has been rapidly growing, too, thanks to the economic upswing in the 80's. Recently some art-schools (f. ex. those in Lahti and Oulu) have started programs in video, even though the teaching is often still restricted to basic technical skills and to the traditional virtues of film-like narrative and documentary. From 1989 an international video festival is organized annually in Kuopio and in Helsinki there is now a distribution center and archive for audiovisual arts, the AV-Ark.

The central figure on the video scene has without any doubt been Marikki Hakola – sometimes called the "grandmother of Finnish video-art", in spite of her young age. As a pioneering media artist, spokeswoman and teacher she has set an example to a generation of younger artists (often her students at the Academy of Fine Arts in Helsinki). Since the middle of the 80's Marikki has realized numerous multi-media performances, installations and videotapes, often investigating the darker side of the information society. *Cricket* (1988) is a tapework that originated from *PIIPÄÄ* (1987), a large-scale audiovisual multimedia performance. It uses the biblical metaphor of the

crickets (or the locusts) to describe the contemporary "info-plague", media schizophrenia conquering the mind of the individual and leading to an ultimate collapse. *Stilleben – Milena's Journey* (1990) shows the gentler and more romantic side of Marikki's vision. It is a tape about expectations, travelling, feminine desire. The music for both pieces was composed by Kaija Saariaho, the renowned Finnish composer of electronic and electro-acoustic music.

Performance art has provided the starting point for quite a few independent videotapes. Groups like "Homo \$" and "Ö" have included video in many of their actions and events from the early 80's on. The influence is felt in the individual works by their members. *That Kind of People* (1989) is a video reworking of a 1983 performance by Roi Vaara, known also for his participation in the international Black Market-group. It seems to express a peculiar "Nordic Angst", almost a trademark of much Finnish art (not to speak about the national mentality).

Like Roi Vaara, Harri Larjosto has been active in the "Ö"-group. His tape *Siirtymä – Transitions* (1988) investigates the shifting limits between stasis and movement, between photography and video, between chaos and order in an original and evocative way. With Marikki's *Cricket*, this has perhaps been internationally the most successful Finnish tape. It was selected for the Viennese edition of *Infermental* in 1989.

Younger generation videomaker Kimmo Koskela and dancer Rea Pihlasviita have realized multi-media performances combining light and sound, live and recorded elements (f. ex. *Circu*, 1990). They also rework them in an on-going series of tape works, which combine the spontaneity of live action with the "second glance" made possible by the image-processing. A Finnish-Estonian col-

laboration, *Slaves* (1990) by Pentti Aarnio and Iiru Rүүit is based on a somewhat similar idea, making a political, video-clip-like comment on the turmoil raging in the Soviet Union, emphasizing the viewpoint of the Baltic Republics.

A case apart are the videotapes by Teemu Mäki – a young talented artist who recently graduated from the Academy of Fine Arts in Helsinki – which have recently caused public commotion in Finland (typically, with few of the people denouncing them having actually seen them). Teemu Mäki's works, like *My Way* (1990), have a ritual and subversive background, springing from the tradition of De Sade, Artaud, Beckett. They are serious, moral and uncompromising in their attack on the false values and hollow facades of the consumer society – a far cry from "postmodern" looseness indeed!

Even though the technical quality of Finnish video art remained for long rather rough, the situation is quickly changing. There are artists working now with advanced computer graphics, like the duo Matrix Mind (Pekka Tolonen and Otso Pakarinen), whose *Image of Disease* (1988) is based on the genetic code of the AIDS-virus. The structure of death giving birth to beauty! Abstractor (Kimmo Sininen) works equally with abstract computer generated video, but he also recycles found media-imagery. The key to the melancholy of his *Sinking Hollywood* is provided by a caption which reads: "In 1951 it was noticed that the cancer of the lungs was spreading worldwide."

"Image processing" and "high-tech" have become the catch-words – but they don't (fortunately, one might add) cover everything. This is proven by Johan Oja's miniature *Playing Dandelion* (1990) – a piece at the same time simple, surprising and funny!

**Compilation Osnabrück 1990,
curated by Erkki Huhtamo**

VIDEO XII-I, N:O III

3:50, 1989, von Kimmo Koskela & Rea Pihlasviita

SINKING HOLLYWOOD

2:13, 1989, von Abstractor

CRICKET

6:55, 1989, von Marikki Hakola

LIFE WITHOUT ARTICLE

3:30, 1990, von Abstractor

TRANSITIONS – SIIRTYMIÄ

8:48, 1988, von Harri Larjosto

SLAVES

3:05, 1990, von Pentti Aarnio und Iiru Rүүit

THIS KIND OF PEOPLE

7:38, 1983–89, von Roi Vaara und Seppo Koskela

IMAGE OF DISEASE

3:12, 1988, von Matrix Mind

STILLEBEN – MILENA'S JOURNEY

5:22, 1989, von Marikki Hakola

MY WAY

7:15, 1990, von Teemu Mäki

PLAYING DANDELION

1:42, 1990, von Johan Oja

Britische Videokunst in den 90ern

von Michael Maziere, Juli 1990

LONDON VIDEO ACCESS ist das Hauptzentrum für Videokunst in Großbritannien mit Verpflichtungen in Verleih, Vorführung, Zugang und Ausbildung. Wir beherbergen die umfassendste, modernste Sammlung von nationalen und internationalen Kunst-Videokassetten in Großbritannien und arbeiten mit bei bedeutenden Ereignissen und Festivals – in diesem Jahr werden wir *Electro Video 90*, eine bedeutende internationale Videosektion des LONDON FILM FESTIVALS, organisieren.

Im Zusammenhang mit dem Osnabrücker MEDIA ART FESTIVAL ist es wichtig festzustellen, daß während der letzten Jahre das britische Video eine fruchtbare Beziehung mit seinem Gegenstück, dem Experimentalfilm, eingegangen ist. Aus finanziellen und ästhetischen Gründen neigten viele postpunk bzw. neoromantische Super-8-Filmemacher der achtziger Jahre dazu, Video anzuwenden, wobei sie oft auf Super-8 drehten und dann auf Video übertragen. Damit bekam das Bild eine weichere Struktur, die im Video nicht vorhanden ist. Ebenfalls wurde somit die Möglichkeit eröffnet, das Bild während der Übertragung zu manipulieren (Zeitlupeneffekt, Farbverschiebungen, neue Bildeinstellung...). Viele der Videopuristen haben einen großen Teil dieser Arbeit, die als Film auf Video zu sehen ist, abgelehnt. Was sie allerdings vergessen ist, daß der Videobildschirm die Grundlage für viele verschiedene Signale ist – sowohl von der Videokamera, off air, vom Computer, von der Fernsehkamera. Diese Art Video-/Filmarbeit wurde erfolgreich von Derek Jarman, Cordelia Swann, David Finch und Cerith Wyn Evans angewandt, deren Tape DEGREES OF BLINDNESS dieser Art Experimente viel zu verdanken hat.

DEGREES OF BLINDNESS wurde auf Digitalvideo gemacht und eröffnet eine kaleidoskopische Anordnung von Manipulation um verschiedene Stufen des Sehens erfahrbar zu machen. Das Tape ist ein einmaliges Beispiel für ästhetischen Reichtum sowie für das visuelle Potential der neuen Technologie. Es verkörpert die Erfindung einer neuen Vorstellungskraft. Von dem BRITISH FILM INSTITUTE für den Fernsehsender Channel 4 produziert, ist es repräsentativ für eine neue Finanzstrategie des BRITISH FILM INSTITUTE, des ARTS COUNCIL und des CHANNEL 4, die pro Jahr 10 bis 15 Künstler finanzieren, um ein Low Budget Video oder -Film für das Fernsehen zu produzieren.

Durch diese neue Politik sind Bänder wie das faszinierende THE WORLD WITHIN US von Terry Flaxton, das visuelle Vergnügen THE ASSIGNATION von George Snow, das humorvolle HOTEL von Marty St. James und Anne Wilson und viele andere mehr ermöglicht worden. Diese Art Finanzstrategie hat im Laufe der letzten Jahre den Charakter der britischen Videokunst verändert. Ei-

nerseits hat sie Künstlern Zugang zum Fernsehen und zu höheren Finanzierungen ermöglicht (obwohl £ 20.000 immer noch nicht so viel sind), andererseits hat sie jedoch auch den ästhetischen und politischen Umfang der Arbeit eingeschränkt. Es werden jetzt weniger Bänder produziert, die Themen in Form und Inhalt ansprechen und hinterfragen. Diese Art Fernsehproduktionen müssen in irgendeiner Weise für den Fernsehzuschauer leicht verdaulich gemacht werden. Hiermit soll die Bedeutung von Fernsehsendungen und die Qualität einiger Produktionen nicht herabgesetzt werden, es soll nur verdeutlicht werden, daß die für das Fernsehen gültigen Parameter nicht mit denen der Videokunst verwechselt werden dürfen. Die Wechselbeziehung zwischen den Möglichkeiten des Fernsehens und der Videokunst sind irgendwo idealistisch. Oft sind es die Künstler, die Kompromisse zugunsten von Fernsehsendungen eingehen. Erst wenn das Fernsehen von der Kunst lernt, wird es wirklich zugänglich und innovativ sein. Diese speziellen Finanzierungsstrategien haben allerdings einen breiteren und lebendigeren Zugang, der die neue elektronische Technologie auf einfallsreiche Weise miteinbezieht, ermöglicht.

Die Zukunft für die Präsentation von Videokunst liegt beim Fernsehen und in Galerien. In Großbritannien haben einige Künstler an Installationen gearbeitet, die durch einen konstruierten künstlerischen Kontext die erforderliche Finanzierung sicherstellen. Ereignisse wie das VIDEO POSITIVE FESTIVAL in Liverpool beruhen fast vollständig auf zahlreichen Installationen und der Videowand. In Großbritannien sind Fernsehsendungen noch sehr konservativ. Wenn überhaupt Videokunst gesendet wird, geschieht dies nie während der Hauptsendezeit. Sie wird meistens innerhalb des Nachtprogramms untergebracht. Dennoch sind Programme wie GHOST IN THE MACHINE und das neue WHITE NOISE komplett dem Aspekt der Videokunst gewidmet, die als das *Neue Fernsehen* beurteilt wird. Diese Programme zusammen mit den jährlichen Auftragsproduktionen verschaffen diesem Sektor eine Öffnung, die schwer verdient ist.

Einen aktiven Bereich bilden zur Zeit Videografie und die Videoanimation. In Schottland führt das DUNCAN & JORDANSTONE COLLEGE OF ART einen Kursus durch, der wegbereitend für den Gebrauch neuer Technologien für Künstler ist. Die Tapes von Lei Cox und John Butlers WORLD PEACE THROUGH FREE TRADE sind gute Beispiele für diese neue Art von Arbeit, die oft überraschend und humorvoll ist und visuell verblüfft. Obwohl technologischer Fortschritt nicht unbedingt mit künstlerischem Fortschritt einhergeht, verändert der Zugang zur Computertechnologie die Videokunstästhetik. Verbindungen zwischen Kunst und Technologie sind kompliziert und oft widersprüchlich. Da die meisten Technologien vom Markt gelenkt werden, muß der

Künstler sie seinen Bedürfnissen neu anpassen und umfunktionieren. Viele Künstler arbeiten gegenwärtig erfolgreich in diesem Bereich. *THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY* von Simon Biggs zeigt die künstlerischen Möglichkeiten von Computerkunst in den Händen eines vollendeten Machers. Die NLV Serie von Clive Gillman, *FASTER MANCHESTER* von Simon Robertschaw und Mike Jones sowie *GOING FOR GOLDFISCH* von Susan Collis und Julie Myers bedeuten alle einen innovativen Durchbruch bei der Videografik, die auf Amiga Computern läuft.

In einem komplexeren und semiotischen Bereich stellt *GRANNY'S IS* von David Larcher ein herausforderndes ehrgeiziges und spannendes Projekt dar, das ebenso der Tradition des Experimentalfilms wie den Kenntnissen über Videokunst zu verdanken ist. In diesem erweiterten Zusammenhang zeigt es den Weg zur visuellen Praxis

unabhängig von spezifischen Mitteln und offen für umfassendere Themen der Sprache, der Ästhetik und die Grenzen der Bedeutung.

Michael Maziere ist Filmemacher, Schriftsteller und Zeitungsherausgeber, der auf dem Gebiet des unabhängigen Films und Videos aktiv ist. Seine Filme werden regelmäßig bei bedeutenden nationalen und internationalen Treffen und Festivals gezeigt. Seine Schriften wurden in den Zeitschriften INDEPENDENT MEDIA, UNDERCUT, ARTIST'S NEWSLETTER und PERFORMANCE publiziert. In Großbritannien, in West- und Osteuropa, in den USA, Kanada und in den UdSSR hat er häufig Vorträge gehalten. Er ist der Herausgeber von UNDERCUT MAGAZINE und von DISTRIBUTION und Marketing Manager bei LONDON VIDEO ACCESS. Sein neuester Film THE RED SEA, der 1990 fertig sein wird, wurde als Hauptfilm vom ARTS COUNCIL finanziert.

British Video Art into the 90's

by Michael Maziere, July 1990

London Video Access is the main center for video art in Great Britain with commitments in distribution, exhibition, access and training. We house the most comprehensive up to date collection of national and international video art tapes in Britain and collaborate with major events and festivals – this year we will be organising *Electro Video 90* a major international video section for the London Film Festival.

Within the context of the *Osnabrück Media Art Festival* it is important to note that British video has over the last few years had a fruitful relationship with its counterpart in experimental film – for financial and aesthetic reasons many of the post punk or new romantic super 8 filmmakers of the early eighties slowly drifted into video, often shooting on super 8 and transferring to video. This gave the image a softer, textural quality unavailable in video, it also gave the possibility of manipulating the image during the transfer (slow motion, colour shifts, reframing...). Many of the video purists have dismissed much of this work, which is seen as film on video, what they tend to forget is that the video screen is a base for a number of different signals – whether from a video camera, off air, from a computer, from a telecine machine. This video/film crossover work has been successfully used by Derek Jarman, Cordelia Swann, David Finch and Cerith Wyn Evans whose tape *Degrees of Blindness* owes much to his experimentations in super film.

Degrees of Blindness was made on digital video and it presents a kaleidoscopic array of manipulations to celebrate various degrees of vision – the tape is a unique example of the aesthetic richness and visual potential of new technology, the creation of a new imaginary. Produced by the *British Film Institute* for broadcast on *Channel 4* it is representative of a new funding strategy by the *British Film Institute*, the *Arts Council* and *Channel 4* which funds 10 to 15 artists a year to produce a low budget tape

or film for broadcast. This new policy has produced tapes like Terry Flaxton's mesmeric *The World Within Us*, George Snow's visual treat *The Assignment*, Marty St. James and Anne Wilson's humourous *Hotel* and many more. These funding strategies have changed the make-up of British video art over the last few years – on one hand they have allowed artists access to television and to higher funds (although £20.000 is still not a great deal) yet on the other they have narrowed the aesthetic and political scope of the work. Fewer tapes are made now which address and question issues in form and content – in some way these broadcast productions have to be television digestible. This is not to deny the importance of broadcast and the quality of some of the tapes, only to point out how the parameters of television should not be confused with the parameters of video art. The possibility of television and video art having a two way relationship is somewhat idealistic, it is often the artists which has to compromise to the broadcaster – only when television learns from art will it truly be accessible and innovative. These funding strategies have encouraged a more celebratory and colourful approach which embraces new electronic technology in imaginative ways.

The future for video art exhibition is located in broadcast and galleries – in Britain a number of artists have been working in installation formats which provide the art context and funds necessary. Events such as the *Video Positive* festival in Liverpool hinged completely on the numerous installations and the videowall. Broadcast in Britain is still very conservative, if any videoart is on the air it is never on peak time, usually ghettoised in a late night slot – yet programmes like *Ghost in the Machine* and the new *White Noise* are completely devoted that aspect of videoart which is deemed to be *new television*. These programmes along with the yearly commissions do provide a hard earned opening for the sector.

An active field at present is located in the videographics and

Länderprogramm

videoanimation area. *Duncan and Jordanstone College of Art* in Scotland runs a course which is pioneering the use of new technology by artists. The tapes of Lei Cox and John Butler's *World Peace Through Free Trade* are a good example of this new work which is often surprising, humorous and visually stunning. Access to computer technology is changing the aesthetics of video art although technological advance is not necessarily artistic advance. Relationships between art and technology are complex and often contradictory, as most technology is market driven the artist must reappropriate and subvert it. Many artists are currently working successfully in the field, Simon Bigg's *The Temptation of St. Anthony* reveals the artistic possibilities of computer art in the hands of an accomplished maker. Clive Gillman's *NLV* series, Simon Robertshaw and Mike Jone's *Faster Manchester* as well as Susan Collis and Julie Myers *Going for Goldfish* all make innovative breaks into video-graphics working on Amiga computers.

In a more complex and semiological field *Granny's Is* by

David Larcher represents a challenging, ambitious and exciting project which owes as much to the tradition of experimental film than to notions of video art – within that broader context it points the way to a visual practice unbound by specific mediums and open to larger issues of language, aesthetics and the limits of signification.

Michael Maziere is a film maker, writer and journal editor active in the independent film and video sector. His films are regularly exhibited nationally and internationally at major venues and festivals and his writings have been published in Independent Media, Undercut, Artist's Newsletter and Performance magazine. He has lectured extensively on film and video in Britain, the continent, Eastern Europe, the USA, Canada and the USSR. He is currently editor of Undercut magazine and Distribution and Marketing Manager at London Video Access. His latest film The Red Sea is an Arts Council funded feature length film which will be completed in 1990.

HANGWAY TURNING

U-matic, 22:00, col., Großbritannien 1990, von Philip Senderson.

Gibt es ein Ley Lines Netz, das den neolithischen Begräbnisplatz und die aufrechtstehenden Steine auf Bluebell Hill verbindet, und wenn ja, welche Verbindung haben sie mit dem Tod einer jungen zukünftigen Braut bei einem Auto-unfall in 1965, ganz zu schweigen von dem späteren Erscheinen eines Gespenstes? Diese Fragen stehen am Anfang eines Stückes, das weder Fiktion noch Dokumentation, sondern manchmal ein Lustspiel ist. *HANGWAY TURNING* untersucht die intime Beziehung zwischen einem Ereignis und dem Platz des Geschehens.

Is there a network of Ley Lines connecting the Neolithic burial sites and standing stones on Bluebell Hill, and if so what link do they have with a young bride-to be's death in a car crash in 1965, not to mention the subsequent ghost sightings? These questions are the starting point for the piece which is neither fiction or documentary, though sometimes comedy. *HANGWAY TURNING* examines the intimate relationship between an event and its location.

SWIMMER

U-matic, 7:00, col., Großbritannien 1988, von Michael Maziere

"Für die Wirklichkeit des Leibes ist ein Bild in Bewegung durch Begierde fixiert" (Octavio Paz). *SWIMMER* ist der zweite Film einer Trilogie mit dem Titel *THE BATHERS SERIES*, ursprünglich inspiriert von den Bildern mit gleichem Titel von Paul Cezanne. Der Film ist ein Fest des Körpers in Bewegung innerhalb einer Synthese aus Wasser, Licht, Farbe und Ton. Durch die Anwendung von starken Schnitten, Kopieren und gesättigten Bildern wurde eine Spannung erzeugt, die Freude, Schmerz und Verlangen berührt.

"For the reality of the body is an image in movement fixed by desire" (Octavio Paz). *SWIMMER* is the second film of

a trilogy titles *THE BATHERS SERIES* initially inspired by the paintings of the same name by Paul Cezanne. The film is a celebration of the body in motion within a synthesis of water, light, colour and sound – through the use of intense editing, printing and saturated images a tension is created touching on pleasure, pain and desire.

DEGREES OF BLINDNESS

19:00, col., stereo, Großbritannien 1988, von Cerith Wyn Evans



Wie ist es zu sehen, gesehen zu werden, zu schauen, angeschaut zu werden? Der bemerkenswerte Film von Cerith Wyn Evans erforscht das Verlangen an der Quelle des Sehens. Wir sehen nur, weil wir sehen möchten. Wir haben den verhängnisvollen Apfel gegessen und die Welt des Sehens betreten, und sind aus einem Paradies ohne Selbst ausgestoßen worden.

Am Anfang des Films sehen wir einen erblindeten Jungen, der eine in Blindenschrift geschriebene Weltkarte erforscht. Die Beziehung zwischen Darstellung und Stellung; die Behauptung, daß unser Sehen entscheidend von dem abhängt, was wir sind, ist das erschreckende

Thema dieses Streifens. Städte, Landschaften und Plätze bilden sich und bilden sich erneut, um zu offenbaren, was wir wirklich riskieren, wenn wir sehen. Der Streifen benutzt neueste Techniken, um eines der ältesten Probleme der Wahrnehmung anzusprechen. Er ist ein hervorragendes Beispiel für alle Stufen des Sehens.

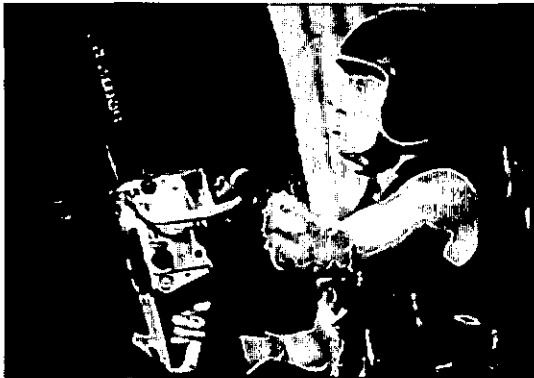
What is it to see, to be seen, to look, to be looked at? Cerith Wyn Evans' remarkable film explores the desire at the root of vision. We only see because we wish to be seen. We have eaten the fatal apple and entered the world of vision, expelled from a paradise without self.

At the beginning of the film we watch a blind boy exploring a braille map of the world. The relationship of representation to position; the assertion that we see is crucially dependent on what we are, is the terrifying theme of this tape. Cities, landscapes and places form and reform to reveal what is really at stake when we see. The tape uses state of the art technology to address one of the most ancient problems of perception, it is a striking celebration of all degrees of vision.

ARCHAOS

U-matic, 11:00, col., Großbritannien 1990, von Julie Kuzminska

Es handelt sich hier um einen schöpferischen und hoch-originenen Beitrag der anarchischen und anspruchsvollen Theatergruppe ARCHAOS. Ein Lob auf Musik, Farbe, den Körper und das Theater in einem dichtverarbeiteten und vollendeten Video.



A creative and highly original document of the anarchic and challenging theatre group ARCHAOS. A celebration of music, colour, the body and theatre in a dense and accomplished video.

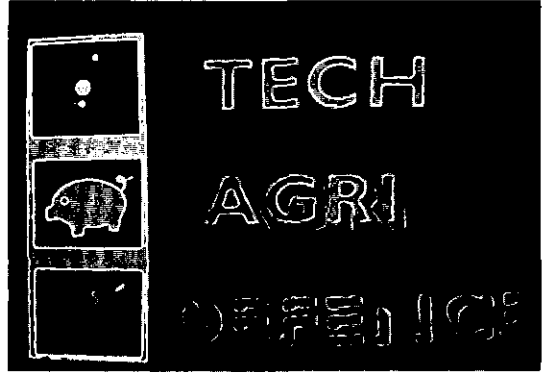
WORLD PEACE THROUGH FREE TRADE

3:00, col., pal, Großbritannien 1989, von John Butler. Producer: Duncan and Jordanstone, Scotland.

Eine witzige Parodie auf das "Techno-Thatcheristische" Gesellschaftsmodell, betrachtet in 3D Simu-Grafik. Die angewandte kritische Vorstellungskraft wird gesteigert

durch die reine Geschicklichkeit der Ausführung. Es ist die Alpträumvision einer möglichen Zukunft.

A witty parody of the techno-thatcherite model society envisaged by 3D simu-graphic futures, the critical imagination brought to this is enhanced by the sheer skill of the execution. A nightmarish vision of a possible future.



NLV 1 (STRANGE ATTRACTOR)

4:00, col., stereo, Pal, Großbritannien 1989, von Clive Gillman

NLV 1 ist der erste von einer Serie von sechs Tapes. Es ist die Einführung in eine Geschichte von Erscheinungen, Piratentum und Wissenschaft und ist mit STRANGE ATTRACTOR untertitelt. STRANGE ATTRACTOR ist ein Begriff, der das Gleichgewicht beschreibt, wonach jedes chaotische System strebt. Da das Gleichgewicht nie wirklich erreicht werden kann, ist es ein Streben ins Leere. Es ist der Fluch aller nichtlinearen Systeme. Das Band zeigt blumengeschmückte Hüte, scharfe Messer und ein sprichwörtliches Verkaufspech.



NLV 1 ist the first tape in a sequence of 5. It is the introduction to a story of apparitions, piracy and science and is sub-titled STRANGE ATTRACTOR. A STRANGE ATTRACTOR is a term that describes the equilibrium towards which any chaotic system will descend. The descent is in vain as the equilibrium is never quite achieved - this is the curse on all non-linear system. The tape features flowered hats, sharp knives and a textual sales pitch.

Länderprogramm

THE AIRWAVE SPECTRUM HAS SOME DEFECTIONS

U-matic, 3:30, col., Großbritannien 1989, von Alnoor Dewshi.

Die Fernsehleute sind wirklich Tausendsassa. Zehn polemische, sich reimende Couplets über Autoritäten und Minoritäten.

The broadcasters are "actionmen" really. Ten polemic rhyming couplets about authorities and minorities.

HOTEL

U-matic, 22:00, col., Großbritannien 1989, von Marty St. James und Anne Wilson

Das HOTEL ist der Ort, wo individuelle Geschichten aufeinander treffen und die Phantasie ihren freien Lauf hat – jeder Raum hat seine geheime Bedeutung und in jedem



ergeben sich unerwartete Situationen. Ein Puzzle aus Komik und Effekten, wie sie nur die Videotechnik offeriert.

The HOTEL is the place where all stories meet and the imagination runs freely. In each room the two authors are confronted with unexpected situations thus creating a comic puzzle of effects only video technology offers.

AMERICAN MEDLEY

U-matic, 11:00, col., Großbritannien 1988, von John Carson

AMERICAN MEDLEY von John Carson ist eine als Lobpreisung verkleidete böse Satire, eine scheinbar endlose Sammlung von Bruchstücken aus Liedern über amerikanische Städte. Es ist der Traum Amerikas von sich selbst, vom Mondschein in Vermont, von Kalifornien, vom Wunsch der Rückkehr nach San Francisco. Es ist Amerika, das laut "Viva Las Vegas" schreit und das sich vergegenwärtigt, daß es nur 24 Stunden von Tulsa entfernt ist.

John Carson nimmt diese sofort vertrauten, beruhigenden Melodien und entwickelt damit Unsicherheit und Verzweiflung. Wenn Carson *Chicago you're my kind of town* singt, zeigt er, wie man durch Töne etwas sagt und genau das Gegenteil meint.

John Carson's AMERICAN MEDLEY is a wicked satire disguised as a tribute, a seemingly endless collection of snippets from songs about American towns. This is America dreaming about itself, about Moonlight in Vermont, about California, wishing it was going back to San Francisco. This is America shouting Viva Las Vegas and realising that it is only 24 Hours From Tulsa.

John Carson takes these instantly familiar re-assuring tunes and finds insecurity and desperation in them. When Carson sings *Chicago You're My Kind of Town*, he highlights the sound's ability to say one thing and mean exactly the opposite.

Britische Filme – "State of the Art"

Von Tom Heslop, London Filmmakers Co-op, August 1990

Der Eintritt in das neue Jahrzehnt ist ein eminent wichtiger Zeitabschnitt für den Experimentalfilm in Großbritannien, da er eine Abkehr vom rein Formalen und Ästhetischen mit sich brachte. Es gibt zwar keine "Einheitsbewegung" mehr, doch können bestimmte Themen und Interessen ausgemacht werden. Und vielleicht kann man diese Zeit des Wandels als einen Wechsel von idealistischen, formgeprägten Experimenten in einen "menschlicheren" Bereich sehen, in dem ontologische Interessen verstärkt behandelt werden. Herausragendes Thema dabei ist das der kulturellen Verschiedenheit und Identität.

Die für dieses Programm ausgewählten Filme haben –

obgleich sehr unterschiedlich in Stil und Inhalt – dieses weit gefaßte Thema mehr oder weniger gemein, von Dewshi's *Airwave Spectrum* mit seiner Erörterung der Art und Weise, in der kulturelle Minoritäten von den Medien dargestellt und an den Rand gedrängt werden, bis zur Untersuchung des Themas 'Frauen und Wahnsinn' in *Faded Wallpaper*.

Obwohl Einflüsse früherer Bewegungen (wie die der Formalisten und der Neuen Romantiker) zu erkennen sind, werden bei diesen Debatten über Struktur, Symbolik und Ikonographie Themen wie Darstellung, Kommunikation, Sexualität, Rassen- und Kulturzugehörigkeit aus einer direkten persönlichen Erfahrung und nicht aus einer einheitlichen ideologischen oder ästhetischen Position heraus behandelt. Zwar ist dies kein unproblematischer

Wechsel, doch er ist wichtig und positiv, und er bringt eine Vielfalt von Meinungen, Vorstellungen und Praktiken mit sich.

Die Gründe für diese Evolution sind nicht erkennbar. Sicher sind auch offensichtlich materielle und ökonomische Einflüsse im Spiel, die aber sind eher extrem widersprüchlich, denn besonders einheitlich. Zu diesen Einflüssen dürften zählen: die Auswirkungen neuer Technologien (deutlich im Film/ Video-Transfer), der Erfolg von Workshops wie *Black Audio* und *Sankofa* und neben vielen weiteren Faktoren die immer größer werdende Palette neuer Ausstellungsorte sowie die engeren Bindungen zu Europa.

Konsolidierungsstrategien spielen eine wichtige Rolle bei der Förderung dieser kulturellen Vielfalt, doch besteht die ständige Gefahr des Abgleitens in neue Orthodoxien: die ursprünglich identifizierten Kategorien können starr und einschränkend werden, so daß kein Platz bleibt für

den Reichtum an Ideen und Erleben, den der Raum zwischen den Kategorien bietet.

Und wo ist die *London Filmmakers Co-op* in dieser Zeit der Veränderung einzuordnen? Die jetzt seit 24 Jahren als Produktions-, Ausstellungs- und Verleihzentrale bestehende Co-op hat mit ihrer Open Access Politik (mit integrierter praktischer Arbeit, die den Filmemachern die Möglichkeit bietet, alle Aspekte des Films kennenzulernen und damit zu arbeiten) versucht, zu neuen, multikulturellen Ansätzen zu ermutigen. Wir werden auch weiterhin bestrebt sein, ein Forum und ein Schwerpunkt der bunten und oft sehr kontroversen Debatten innerhalb der britischen Avantgarde zu sein.

Es bleibt abzuwarten, ob diese Zeit der Veränderungen eine Epoche größerer kultureller Vielfalt und Freiheit oder einen Absturz in neue Orthodoxien ankündigt. Die 90er Jahre versprechen dem britischen Experimentalfilm eine Zeit der Herausforderung und Unruhe.

Films of Great Britain – “State of the Art”

by Tom Heslop, August 1990

The turn of the decade has been a crucial period for British experimental film, bringing with it a move away from purely formalist and aesthetic concerns. While there is no longer any unifying “movement” certain themes and concerns can be detected, and maybe this period of flux can be seen as a shift from idealistic experiments with form to a more “human” scale, dealing with more ontological interests. Most prominent in these themes is the subject of cultural difference and identity.

The films chosen for this programme, although very diverse in terms of style and content, all to a greater or lesser extent have this broad theme in common, from Dewshi's *Airwave Spectrum* with it's discussion of the way cultural minorities are portrayed and marginalised by the media to *Faded Wallpaper's* exploration of the theme of “Women and Madness”.

Although some influences from earlier movements (such as the Formalists and the New Romantics) can still be discerned, it is in terms of these debates on structure, symbolism and iconography being used to tackle issues, such as representation, communication, sexuality, race and cultural identity, from direct personal experience opposed to a unified ideological or aesthetic position. This shift, although not unproblematic, is an important and largely positive one, bringing with it a multiplicity of voices, ideas and practices.

The reasons for this evolution are unclear. There are

certainly obvious material and economic influences in play which are contending and contradictory rather than unifying and cohesive. Such influences could be said to include: the effect of new technologies (evident in film/video crossover), the success of workshops such as *Black Audio* and *Sankofa*, the broadening range of new exhibition spaces and closer links with Europe among many other factors.

Funding strategies are an important factor in encouraging this cultural diversity, but there is a constant danger of lapsing into new orthodoxies; categories originally identified by the funding bodies can become rigid and limiting, leaving no room for the multiplicity of ideas and experience which occur between categories.

And the position of the *London Filmmakers Co-op* at this time of change? The Co-op, which has existed for 24 years as a centre for the production, exhibition and distribution of experimental film, has tried to encourage a more multi-cultural approach through it's Open Access policy and integrated practice, which affords filmmakers the chance to learn and participate in all aspects of film culture. We continue to strive to provide a forum and focus for the multifarious and often contradictory debates within the British avant-garde.

Whether this period of change presages an epoch of wider cultural diversity and freedom or a collapse into new orthodoxies remains to be seen. The 90's promise to be a challenging and exciting time for British experimental film.

Programm 1

“O”

16 mm, 10:00, col., Großbritannien 1990. Realisation: N.G. Smith.

“O, meine kleine Minnie Maus, frei von ihrer ursprünglichen erzählenden Form aufs Geratewohl ins entfremdende und nihilistische Territorium.” – “Mein kleines Monster, das umarmt und pflückt, küßt und knutscht, geifert und sabbert. Mmmm.”



“O, my little minnie mouse void of her original narrative cast adrift into alienating and nihilistic territory.” – “My little monster clipping and culling, kissing and bussing, smouching and slabbering. Mmmm.”

HOI-POLOI

8 mm, 10:30, b/w and col., Großbritannien 1989/90. Regie und Script: Andrew Kötting. Musik: David Burnand. Darsteller: Eden, M. Kötting, J. Kötting, T. McCloed, L. McMillan.

HOI-POLLOI ist ein Mini-Epos. Eine animistische Liebesgeschichte über die Natur und alles, was darin lauert. Eden, der junge “Star”, ist hin- und hergerissen. Wir wissen nie wirklich, ob sie gerade kommt oder geht. Unter dem jungen Äußeren versteckt sich jemand, der viel älter ist. Es erwartet uns ein überraschendes Ende. Nichts für schwache Herzen.



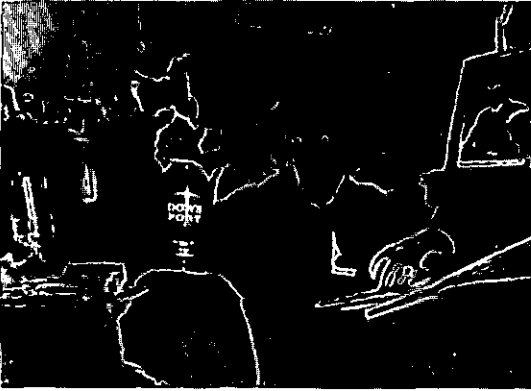
HOI-POLLOI is a mini epic. An animistic love story about nature and all that lurks within. Eden, the young “star”, is pulled hither and dither. We never really know whether she is coming or going. Beneath that young exterior lurks someone far older. There is a somewhat grizzly end in store. Not for the faint-hearted.

GRANNY'S IS

45:00, Großbritannien 1989, von David Larcher

GRANNY'S IS ist ein reiner Experimentalfilm, gedreht und geschnitten auf Video und dann auf 16 mm-Film umkopiert. Das Porträt von Larchers Großmutter, die er offensichtlich sehr liebt. Er nützt dabei alle Möglichkeiten des Videos, die Großmutter “vervielfältigt” sich, ist visuell und akustisch geradezu omnipräsent.

GRANNY'S IS is an experimental film in the purest sense, shot and edited on video and then copied into 16 mm film. The portrait of Larcher's grandmother, whom he obviously loves very much. In the film, he makes use of all the possibilities of video, the grandmother “duplicates” herself, is visually and acoustically virtually omnipresent.



FADED WALLPAPER

16 mm, 19:00, col., Großbritannien 1988, Regie: Tina Keane.

FADED WALLPAPER basiert auf einer Kurzgeschichte von Charlotte Perkins Gilmore und setzt sich mit visueller Wahrnehmung, Verrücktheit und der Suche nach der eigenen Identität auseinander. Eine Frau, isoliert in einem Raum, wird besessen von den sie umgebenden Tapeten, die anfangen ein nicht zu bannendes Eigenleben zu führen, das allmählich in sie eindringt. Aus ihrem Dilemma findet sie keinen Ausweg, sondern neue Fragen...

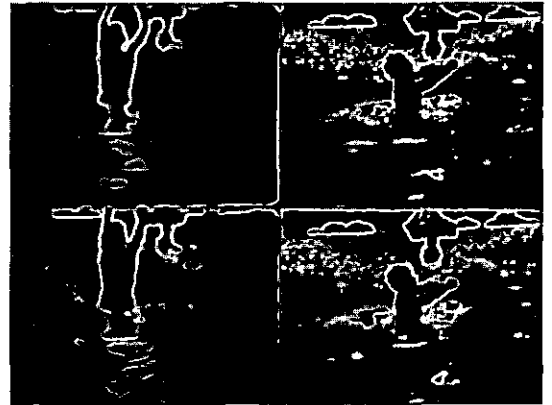
Based loosely on the short story by Charlotte Perkins Gilmore, FADED WALLPAPER is concerned with visual perception, madness and the search for identity. A woman, isolated within a room, becomes obsessed with the wallpaper surrounding her, seeing within its faded patterns strange images – at times pleasureable and seductive, at times threatening and dangerous. As these

images become more insistent she begins to strip the wallpaper away in an attempt either to banish the images or get to their source. Words and sounds run through her head as she peels away the layers, questioning her own self-image, her imagination and her sanity. No solutions are given, only more questions...

IMAGINARY III

16 mm, 8:00, col., Großbritannien 1989. Von Maira Sweeney.

Ungewohnte Umgebungen ziehen vorbei, kontrastiert von schwachen Klangechos, Erinnerungsspuren und der Intimität und Wärme des Körpers.



Unfamiliar environments passed through, contrast with faint echoes of sound, traces of memory and the familiarity and warmth of the body.

Programm 2

INTERLUDE

16 mm, 12:00, b/w, Großbritannien 1989. Realisation: David Leister.

INTERLUDE ist ein echter "Kitchen sink"-Film, im Spülwasser entwickelt und auf der Wäscheleine getrocknet. Der Film beginnt mit einem Bild des Weltlichen, einer wirbelnden Teekanne, Erinnerung an die Pausenfüller zwischen den Programmen in den früheren Jahren des Fernsehens. Es ist ein Film, mit dem man sich die Zeit vertreiben kann, der von einer Melodie begleitet wird, die man auf dem Weg nach Hause vor sich hinpfeifen kann. Musik von Alex Kolkowski und Steve Noble.

INTERLUDE is a true "kitchen sink" film; developed in dishwater and dried on a clothesline. The film begins with an image of the mundane, a spinning teapot, reminiscent of the interludes between the programmes of early broadcasting. A film to pass the time with, accompanied by a tune you can whistle all the way home. Music prepared by Alex Kolkowski and Steve Noble.

K

16 mm, 13:00, b/w, Großbritannien 1989. Realisation: Jayne Parker.

Ich ziehe meinen Darm aus meinem Mund heraus. Er wird zu einem Haufen vor meinen Füßen. Ich umarme meinen Darm. Ich stehe am Rande des Schwimmbeckens. Ich zwingen mich immer wieder zu tauchen. "K beschäftigt sich damit, den Ängsten entgegenzutreten, Kontrolle auszuüben und Kraft zu gewinnen. Seine ausgewogene Struktur und sein ruhiger Gang reflektieren die letzte Bürde innerer Ordnung des Künstlers" (Alexandra Sage).

I bring my intestine up out of my mouth. It falls in a pile at my feet. I know the intestine with my arms. I stand on the edge of a pool. I make myself dive again and again. "K is concerned with facing up to fears, exerting control and gaining strength. Its balanced structure and serene pacing reflect the artist's ultimate imposition of internal order" (Alexandra Sage).

UPSTAIRS INSIDE

16 mm, 8:00, col., Großbritannien 1988. Realisation: Kathleen Maitland-Carter.

"Der Film repräsentiert eine raffinierte Verbindung zwischen der persönlichen fixen Idee einer Frau und dem versteckten Tabu der Menstruation und Frauenbildern, die die Macht des Blutes und seiner Verbindung zur Gewalt und Sexualität enthüllen, während sie sie verstecken." Dot Tuer



"The film represents a sophisticated conjunction of a woman's private obsession with the hidden taboo of menstruation, and images of woman which reveal while they disguise the power of blood and its connection to violence and sexuality." Dot Tuer

EROS EROSION

16 mm, 42:00, col., Großbritannien 1990. Realisation: Anna Thew.

Ein Film über Vergänglichkeit, der von einer persönlichen zu einer mehr allgemeinen Wahrnehmung von Ängsten und Besorgnissen wechselt, die mit Liebe, Tod, Sex, Verlust und AIDS zu tun haben. Durch eine Anhäufung abstrakter und allegorischer Verbindungen führt uns der flüchtige Geist aus der eisigen Wirklichkeit von Krankenhausfluren weg in ein fernes, mythisches SPACE TO THE BAD END von Neapel und in die Hitze und in die mit Fensterläden verschlossenen Zimmer von Rom.



A film about transience that shifts from a personal to a more general perception of the fears and anxieties surrounding love, death, sexuality, bereavement and AIDS. Through a flood of abstract and allegorical connections the fugitive mind takes us like in a fitful sleep, away from the chill reality of hospital corridors, to a distant, mythical SPACE TO THE BAD END of Naples and the heat and shuttered rooms of Rome.

SERMON

16 mm, 15:00, col., Großbritannien 1987. Realisation: Nick Gordon-Smith.

Das Objekt als Fetisch und Ikone, innerhalb des Bildes (mit satten Farben) und des Tons (erprobt und verzerrt). Es weilen noch Schönheit und Ekel, Hoffnung und Verzweiflung. Eine Gedächtnisverwirrung und Beobachtung, die auf die Zweideutigkeiten der Bedeutungen in Erzählungen und Symbolen und die Wahrnehmung von Ordnung in der Unordnung anspielen. "In dem Sturz eines Sperlings gibt es eine besondere Vorsehung; wenn es jetzt ist, wird es nicht kommen, wenn es nicht kommen wird, wird es jetzt sein, wenn es nicht jetzt ist, wird es doch kommen; die Bereitschaft ist alles."

The object as fetish and icon, within the image (saturated in colour) and the sound (sampled and contorted), beauty and revulsion, hope and despair still linger. A confusion of memory and observation alluding to the ambiguities of meaning in narrative and symbol and the perception of order in disorder. "There is special providence in the fall of a sparrow; if it be now, 'tis not to come, if it be not to come, it will be now, if it be not now, yet it will come; the readiness is all."

TEST - AKTION F F / ABO

ZWEI NUMMERN FÜR DM 10.-

Amerika 10 \$ Schweiz 9 sfr Großbritannien 7 £ Österreich 80 S Niederlande 11fl

055027

Heft 93/97 Januar/Februar 1987 DM 12

FILM FAUST

INTERNATIONALE FILMZEITSCHRIFT



Die Stars der 60er Jahre ♦

FILMFAUST-GESPRÄCH mit Ken Loach und
Masaki Kobayashi ♦ FÜR SPEZIALISTEN: Abel
Gance's *NAPOLÉON* ♦

10 Jahre Filmfaust

Dresdner Bank: KTO 4 100 359
Postgirokonto: KTO 350090 - 600

ANSCHRIFT

FILMFAUST VERLAG / SCHUMANNSTR. 64
6000 FRANKFURT 1 / TEL. (0 69) 74 83 05

Japanese Media Art – Now

von Akihiko Morishita, Media Art Workshop, Juli 1990

1. Die jüngsten Ausstellungen japanischer Kunst in Europa waren "Japan des Avant Gardes" im Centre National d'Art et de Culture (Centre George Pompidou), 1987, und "Europalia", 1989. Wir, die Workshop-Mitarbeiter, werden anlässlich des Europäischen Medienkunst Festivals 1990 einen Rückblick auf diese Veranstaltungen geben und japanische Medienkunst aus der Perspektive der folgenden Überlegungen heraus präsentieren.

2. International ist Japan heute als Massenexporteur von hochtechnologischer Hardware anerkannt, im Zusammenhang mit Software jedoch – nach allgemeiner Übereinstimmung – fast bedeutungslos. Ohne diesen Ansichten weiter nachzugehen, werden sie auf die gesamte Kultur ausgedehnt, einschließlich der Schönen Künste, wobei die moderne japanische Kunst bzw. Kultur praktisch unbeachtet bleibt.

Eine pessimistische Einschätzung. Tatsächlich hängt dies mit den Möglichkeiten der verschiedenen Künstler selbst zusammen, aber gleichzeitig dürfen wir unsere Augen nicht vor der Qualität und der Stellung der Schönen Künste in der heutigen japanischen Gesellschaft verschließen. Überspitzt formuliert, gibt es bis jetzt in Japan keine Schönen Künste. Erst vor hundert Jahren wurde den Wörtern "art", "Kunst" etc. das japanische Äquivalent "Geijutsu" zugeordnet. Wir wissen nicht, ob den Japanern hundert Jahre ausreichen, um Kunst zu erforschen, zu kopieren, zu "japanisieren", und um eigene Werke hervorzubringen. Jedenfalls sind wir jetzt davon überzeugt, daß wir die von Europäern produzierte Kunst genauso gut wie diese schaffen können.

Wir nehmen allerdings an, daß die japanische Kunst sich von der Europas wesentlich unterscheidet, und die starke Überzeugung, daß wir dieselben Kunstwerke wie Europäer schaffen können, mag in der Tat ein Irrtum sein. In Japan wird Kunst allgemein wie folgt eingeschätzt: Bildende Kunst ist eine Art individuelle Tätigkeit, die teilweise dem eigenen Vergnügen dient, unproduktiv ist, irgendwie mit Spiel und Geschicklichkeit zu tun hat und deshalb keine Verbindung zu anderen hat. Aus dieser Einschätzung heraus kann man nicht erwarten, daß die Schönen Künste in Japan als gemeinsames gesellschaftliches Gut anerkannt werden. Tatsächlich verschafft uns die Kunst gewissermaßen ein unrealistisches Traumland.

Es hat keinen Bezug zu unserem Alltagsleben oder leugnet dieses gar. Wir verstehen jedoch die Bedeutung und Notwendigkeit der Schönen Künste als solche, und jeder erwartet letzten Endes, daß sie irgendetwas Wertvolles enthalten. So unterstützen die Menschen die Schönen Künste mit ihrem Herzen und in direkter Aktion. Ist es diese Unterstützung, die in Japan fehlt?

Ohne an die traditionelle Bildende Kunst in Japan zu

denken, versperrt der Mangel an Verständnis für neuentwickelte, experimentelle Kunst der Entwicklung eben dieser Künste den Weg, und die Aktivität erstarrt. Die Vernachlässigung von "Software", wie Schöne Künste und Kultur – und das Fehlen der Kraft, diese in der japanischen Gesellschaft zu schaffen, können in der auf Hardware ausgerichteten Denkweise begründet sein. In der Tat ist das Fehlen echter Kreativität in Japan kritisiert worden, und dies gilt für alle gesellschaftlichen Bereiche einschließlich der Künstlergemeinde.

3. Mit der vorstehenden Erörterung als Hintergrund präsentieren und diskutieren wir im Folgenden einige Besonderheiten der japanischen Medienkunst.

3.1. Zunächst fällt die besondere Beziehung zwischen den Künstlern und der von diesen zu nutzenden Mechanismen und Technik auf. Die Beziehung läßt sich in Japan mit dem Begriff "Hinwendung zur Technik" beschreiben.

Offensichtlich gibt es zwei Probleme.

Erstens ist die japanische Denkstruktur grundverschieden von der der heutigen Europäer, dem (der Renaissance folgenden) Geist des Individualismus oder der Subjektivität. Einige haben diese Vorstellung. Wenn wir ihnen folgen, können Objekte nicht mit Subjekten koordiniert werden, weil letztere keine feste Größe sind. Natürlich ist die Existenz des Menschen nicht von Natur und Welt zu trennen.

Zweitens wurden die Schönen Künste als Medienkunst – die ihrem Wesen nach eng mit Technologie verbunden ist – im kreativen Prozeß gewissermaßen umgekehrt, ein Phänomen, das nicht nur für Japan gilt. Normalerweise gibt der Künstler seiner inneren Vorstellung Objektivität, mit anderen Worten, er drückt sich aus. Aber in der Medienkunst wandert er auf einem unerforschten – von der Technologie eröffneten – Gebiet umher, um irgendetwas zu finden. Man könnte sagen, daß heute nicht der Künstler der Handelnde ist, sondern die Technologie selbst.

Ausgehend von diesen zwei Punkten glauben wir, daß die Medienkunst Japans von einer undifferenzierten und verkehrten Beziehung zwischen Künstlern und Technologie geprägt ist. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf den Begriff *Hinwendung zur Technik* verwiesen.

Wie gesagt, zeigt dieser umgekehrte Prozeß bei der Medienkunst vielleicht, daß die Medienkunst über das moderne Paradigma des künstlerischen Ausdrucks hinausgewachsen ist, oder sich von diesem abgewendet hat. Von den Medienkünstlern Japans – die ohne Subjektivität vieldeutig, über das Morgengrauen des Modernismus hinaus und irgendwie supermodernistisch sind – erwarten wir etwas Anregendes, sei es, daß sie Technik oder Form

favorisieren, den Formalismus eher unbeachtet lassen oder irgendwie spielerisch mit Medien umgehen.

3.2. Japanische Medienkunst ist, wie oben zum Teil schon erwähnt, dadurch gekennzeichnet, daß Arbeiten, die sich mit der Gesellschaft selbst befassen, zum Beispiel die Werke von Nam June Paik, sehr selten sind. Dies hat seine Ursache zum Teil im finanziellen Defizit oder der Voreingenommenheit dieser Nation, weit wichtigere Faktoren aber sind die fest verwurzelten Einstellungen der Künstler selbst. Genauer gesagt, eine Ansammlung von unbefangenen Individuen ist noch keine Gesellschaft. Es ist nichts weiter als eine Menschenmenge. Die Standpunkte der Künstler sind hier einerseits auf Selbstüberprüfung ausgerichtet – wobei ihre Arbeiten einer "Ich"-Erzählung ähneln. Bei anderer Gelegenheit gehen sie trickreich mit Form, Technik oder der Oberfläche der Objekte um. Die Künstler sind sich ihrer gesellschaftlichen Rolle nicht bewußt, wobei dies gut zu der Haltung der Gesellschaft den Schönen Künsten gegenüber paßt (siehe oben).

Jedenfalls kommunizieren die Künstler mit Natur und Welt – wie erwähnt – in freier Form, obwohl sie sich nicht im Einklang mit diesen befinden, und, als ob sie eine Ausflugs-gesellschaft wären, sprechen sie sogar mit der Welt. Möglicherweise auf eher traditionelle Weise – allgemeingültige Merkmale dürften dabei *wabi*, *sabi* (= Patina) oder *satori* (spirituelles Erwachen) sein.

3.3. Nichtsdestoweniger ist Medienkunst nicht direkt mit der traditionellen Kunst Japans verbunden, wie es bei den meisten der modernen Schönen Künste der Fall ist. Es liegt daran, daß Technologie und Tradition ihrem Wesen nach Gegensätze sind. Dazu kommt, daß japanische Künstler heute weder eine Chance haben, sich Tradition bewußt zu machen, noch die Notwendigkeit verspüren, dies zu tun. Wenn man aber bedenkt, daß Tradition eine Ansammlung von Vergangenen ist, bedeutet das Abbrechen der Beziehung zur Tradition keine Kommunikation mit der direkten Vergangenheit. Es scheint, daß viele austauschbare, falsche Künstler sich Anerkennung nur innerhalb ihrer Kreise holen. Man kann sogar sagen, daß eine autonome Entwicklung der Schönen Künste dort kaum stattfindet. Doch wie gesagt, jeder Künstler, obwohl er sich dessen nicht bewußt ist, betritt schließlich Pfade der Vergangenheit. Da dies so ist, geben wir zu, daß die moderne japanische Kunst traditionell ist.

3.4. Zum Schluß schauen wir uns einen Punkt genauer an, der in jüngster Zeit weltweit heiß diskutiert wurde. Es geht um den Begriff *postmodern*. Die Definition von *postmodern* ist recht schwierig, aber verschwenden wir mal einen Gedanken an Eklektizismus, einem Charakteristikum von *postmodern*. Eklektizismus ist eine spontane Begabung des Japaners, und ihm sozusagen angeboren (Shuhei Hosokawa, Katalog der Ausstellung *Against Nature*). Diese Ansicht läßt vermuten, daß sich Eklektizismus unvermeidlich um die Schönen Künste Japans rankt. Alles, nicht nur die Schönen Künste, sondern auch die Kultur Japans allgemein, kann mit einem wundersamen Eintopf verglichen werden.

Nahmen wir das Wort *Kitsch*. In Japan wird *Kitsch* in seiner genauen Bedeutung in der Mode auf der Straße oder auch in der Medienlandschaft angetroffen, wie zum Beispiel bei Firmenschildern, Waren oder Hausverzierungen. Andererseits sind die Schönen Künste besonders eigen bei akademischem Eklektizismus, nur um dahinschwindendes eklektizistisches Potential zu verdecken. Das Ergebnis ist, daß er nur formal angewendet wurde, was dann wiederum zu eher seichten Produkten führte. *Kitsch* ist nicht uneingeschränkt akzeptiert worden, aber er könnte voll von unverbrauchter Kraft sein, die das ist, was den Schönen Künsten heute fehlt.

4. An dieser Stelle stellen wir das Sonderprogramm *Japanese Media Art – Now* im einzelnen vor. Jedes Produkt davon wurde von uns im Hinblick auf die obige Diskussion ausgewählt, und wir sondieren den Stand der Medienkunst in Japan von heute. Außerdem fügen wir kurze Kommentare zu den Verhältnissen in der Vergangenheit hinzu.

4.1. Japans Medienkunst setzt sich hauptsächlich aus zwei Strömen zusammen: den Bildern und den Bildenden Künsten. Ersterer stammt aus Experimentalfilmen oder Privatkinos, die in den sechziger Jahren einiges zuwege brachten. Der Bedeutendste auf diesem Gebiet ist Toshio Matsumoto. Die Bedeutung seiner Arbeiten liegt in der intensiven Benutzung der Technologien, um dort neue unerforschte Welten vorzufinden.

Er ist ein hervorragender Formalist, wobei viele seiner Arbeiten formale Schönheit anstreben oder die Oberfläche zu formen versuchen. Andererseits enthüllen manche Werke leidenschaftliche Gefühle oder wildes Verlangen. Auf jeden Fall stellen die Werke Toshio Matsumotos einen wichtigen Aspekt japanischer Medienkunst dar.

4.2. Masao Komura, ein Künstler mit ebenso langer Laufbahn wie T. Matsumoto, kam über die Bildenden Künste zum Computer. Seine – irgendwie stoischen – Werke sind von fester Beschaffenheit und nicht durch den Zeitgeschmack beeinflusst. Sein Hauptmotiv ist nicht die Anwendung des Computers, um Inneres auszudrücken, sondern eine genauere Betrachtung der dem technologischen Raum eigenen Logik. In seinen Arbeiten finden wir einen Berührungspunkt mit konzeptioneller Kunst, und die Szene, in der ein Drucker lange Reihen mit sinnlosen Wörtern ausdrückt, gibt uns einen Eindruck von unserer nahen Zukunft.

4.3. Wie bereits gesagt, ist gesellschaftsbezogener Ausdruck nicht gerade ein Lieblingsthema japanischer Medienkünstler. Es sind jedoch viele Ausnahmen zu finden, und sie scheinen mehr zu werden. Diese Erscheinung resultiert nicht einfach aus dem Überfluß an Medien, der zu einem Gegenangriff auf die Medien führte, wobei auf die ursprünglichen Motive von Nam June Paiks Arbeit verwiesen sei. Den Künstlern ist vielleicht bewußt geworden, daß sich diese Gesellschaft in eine falsche Richtung entwickelt.

Länderprogramm

Sei Kazawa und Hatsune Ohtsu, das Duo Visual Brains, stellen das Leben eines japanischen Gehaltsempfängers als eine lächerliche Angelegenheit dar. Tatsächlich ist der Schauspieler ein vermöglicher Wertpapiermakler, bekannt als Stereotype in Fernsehserien. Zwar sind ihre Einblicke nicht besonders tief, doch die Visual Brains kritisieren die Art der Massenmedien, ein abgenutztes Muster zu gebrauchen. Dieses Werk ist, wenn man so will, doppelte Ironie, wobei die Medien hinterfragt werden.

Ungefähr ähnlich ist Yoshinori Tsudas Arbeit, das Produkt einer Floppy-Kamera. Eine bestimmte amerikanische Kreditkarte wird parodiert. Außerdem werden, wie der Titel sagt, Mensch und Maschine ausgetauscht. Er stellt ganz allgemein ein Problem dar, das aus der Rolle des Menschen in einer Karten-Gesellschaft entsteht.

4.4. Nach Paik oder AntFarm, die die Medien kritisieren oder mit ihnen brechen, stellen wir Yoshitaka Shimano vor. Er, der sich unablässig dem Videogerät aussetzt, zeigt drastisch einen Zusammenbruch des Fernsehens als Drama im Fernsehprogramm. Das schon zerstörte Fernsehbild taucht als Bild im Fernsehen auf und wird anschließend auch zerstört. Diese Serie endet mit einer Theatervorstellung. Die Zuschauer, die teilnahmslos den Unfall im Fernsehen betrachten – das tatsächliche Geschehen dort und schließlich das plötzliche Zusammentreffen von beiden – sind tatsächlich niemand andere als wir selbst, die diese Arbeit ansehen. Hier vervielfältigt sich die Ironie.

4.5. Mako Idemitsu, der seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre lyrischen Film herausbringt, behandelt mit ihren Arbeiten – die während einer Amerikareise und nach ihrer Rückkehr entstanden – Familienprobleme, und zwar aus feministischer Sicht. Ihre Erzählung ähnelt einer gewöhnlichen TV-Serie. Wie das Fernsehen aber dabei in Erscheinung tritt, ist einzigartig. Bei einer Gelegenheit enthält es die Mentalität des Schauspielers, bei einer anderen erklärt es den Hintergrund, so funktioniert es auf unterschiedliche Art und Weise.

Dieser *kuroko*-ähnliche Fernsehschirm wird nicht einfach nur als Familienmitglied, sondern sogar als ein Teil von uns beschrieben. (*Kuroko*: eine Art Vorsager im traditionellen japanischen Puppentheater.) Hier komplizieren auch die Umstände die Situation.

4.6. Was aber ist, wenn die Spannweite des formalistischen Materials so erweitert wird, daß schließlich alles davon eingenommen wird? Bedeutet dies die Selbstreignung des Formalismus als vorher festgelegtes Programm, wie es der Fall ist bei Toshio Matsumoto? Ich glaube, Shinsune Ina ist ein Künstler, der sich mit diesem Problem beschäftigt. Er verglich die Natur – einen Strom – mit dem künstlichen Herstellungsprozeß des Videos. Im vor kurzem produzierten *FUSO(2)* werden verschiedene Bilder zu einem komplizierten, doch festen Mosaik verbunden. Jedes Bild wird aufgrund seiner inneren Notwendigkeit ausgewählt.

Die Arbeit ist ein Experiment, bei dem die Bedeutung der Bilder vorher festgelegt wurde. Sie wird auch zu einer Aufnahme seines persönlichen Lebens. Hinweise auf das Japan von heute lassen sich finden, wenngleich sie nicht explizit präsentiert werden.

4.7. Das Bild, das ursprünglich aus der Camera obscura kam, ist ein sehr moderner Mechanismus, und Natuaki Assais Installation fügt das Bild in einen perspektivischen Raum ein, was auch eine moderne Produktionsweise ist. Im installierten Raum erleben die Zuschauer die Logik des Raums durch seinen sich verändernden Körper. Dieser Raum ist ziemlich übertrieben in Linien und Bildebenen sektioniert. Der Zuschauer interessiert sich allmählich für ein Spiel, in das sich er und die anderen verflechten, und schon ist er frei von seiner Erforschung der Logik des Raums. Es entsteht eine Metapher, der Raum unseres Alltagslebens, der von komplexen Medien durchquert wird.

Norio Immais Kennzeichen dagegen ist, daß er ein Künstler der einfachen Mittel ist. Er stellt eine Kamera in eine Sackgasse, vor ein bestimmtes Kaufhaus, auch der Künstler selbst steht davor. Von Zeit zu Zeit kommen Passanten und drehen sich um, wobei sie sich einen Moment lang mißtrauisch umsehen. Was hat sie verwirrt? Die Sackgasse, die Kamera, oder der Künstler? Außerdem ..., der Künstler, schaut er uns an, die Zuschauer?

4.8. Unterschiedliche von den Medien ausgegebene Informationen können mit Wasser verglichen werden, das aus einem Hahn fließt. In Japan läßt uns sehr viel und preisgünstiges Wasser leicht dessen Nutzen vergessen. Ist eine Informationsschwemme aus den Medien reiner Zufall? Yo Nakajimas *Water Kitchen* hat dieses Thema verarbeitet. Informationen vergießen sich in Küchen. Er sagt: "Decke den Tisch, während du Informationen empfängst. Das ist heute."

4.9. Junge Künstler, die die Schönen Künste in Kyoto (einer historischen Stadt) studiert haben, gruppieren sich dort – ohne auf Genres zu achten – um einen neuen Ausdruck zu erspüren, der außerhalb des Genres liegt. Es sind hauptsächlich sie, die Performance, voller unterschiedlicher Elemente, stattfinden lassen. Eine künftige Gesellschaft der neuesten Technik, verziert mit mysteriösen technologischem Objekt! Ist das postmodern? In einer von Recht und Gesetz regierten Welt kann alles Mögliche exakt vorgegaukelt werden.

Bei diesem Festival präsentiert die Gruppe Dumb Type ein Video, das ihre Performance aufzeichnet und gleichzeitig ein Dokument ihrer selbst ist. Der Dumb Type (Fingerabdruck) selbst wird gewissermaßen als Arbeitsvorgabe gesehen, nicht so sehr als künstlerische Subjektivität.

5. So scheint japanische Medienkunst sich heute in vielerlei Richtungen weiterzuentwickeln, wobei sich allmählich die innere Beschaffenheit ändert. Besonders die Natürlichkeit der formalistischen Oberfläche paßt gut zu den

ästhetischen Vorstellungen traditioneller japanischer Künstler. Damit ist gemeint, daß ihre Wertschätzung von Farbe und Form deutlich wird, doch dies verändert sich jetzt allmählich, wir haben diese Erscheinung oben bereits erwähnt.

Der jetzige Zustand scheint deshalb nur ein vorübergehender zu sein. Zweideutigkeit und Vielfältigkeit, die sich in vielen Arbeiten finden, könnten Merkmale dieser Übergangszeit sein. Wir werden jetzt ein typisch japanisches Verhalten annehmen, das Ausländer leicht in Verlegenheit bringt: ein doppeldeutiges Lächeln. Was, wenn die Medienkunst Japans aussieht wie dieses zweideutige Lächeln? Da es den Japanern in die Wiege gelegt wird, schließen wir daraus, daß Zweideutigkeit in der Medienkunst heute nicht vorübergehender Natur, sondern intrinsisch ist.

6. Schließlich wird zu unserem Bedauern die Medienkunst in Japan nicht als ein Verbund gesehen, der sich aus

verschiedenen Medien zusammensetzt, die wiederum miteinander korrelieren oder sich beeinflussen. Wir können zusammenfassen, daß die Videokunst, der Experimentalfilm, Computergrafik, moderne kinetische Kunst, die *high-tech art* genannt wird, oder letztlich die Schönen Künste, daß jedes dieser Gebiete hier unabhängig besteht.

Daraus folgt, daß eine umfassende Ausstellung japanischer Medienkunst weder in Japan noch im Ausland stattgefunden hat. Hier aber konnten wir dank der Zusammenarbeit vieler Leute, besonders der Mitarbeiter des Experimental Film Workshop und der Künstler, die an dieser Ausstellung teilnehmen, Arbeiten unterschiedlichster Art präsentieren, wenn auch nicht in ausreichendem Umfang. Dies ist ein kleiner, aber sehr wichtiger Schritt. Wie Dumb Type zeigt, vertrauen wir darauf, daß es jetzt zu einer allgemeinen Weiterentwicklung kommt.

Japanese Media Art – Now

by Akihiko Morishita, Media Art Workshop, July 1990

Japan des Avant Gardes in Centre National d'Art et de Culture George 5 Pompidou in 1987, and *Europalia* in 1989, such exhibitions of modern arts of Japan were held in Europe recently. In *European Media Art Festival 1990*, we, the Workshop, passing these exhibitions in Europe in review, present an aspect of media arts in Japan from a viewpoint stated in following discussion.

2. Today Japan is internationally recognized as a mass exporter of high-technological hardwares. But in connection with softwares, almost nothing worthy of mention. Such will be general recognition. Putting aside inquiries into this conclusion, this recognition, it extended to culture in general including fine arts, modern arts or culture in Japan will be practically beneath notice. A pessimistic conclusion!

Indeed this is a matter of abilities of various artists themselves, but at the same time we should not close our eyes to quality and location of fine arts in the society of Japan today. If we use an extreme expression, there will be no fine arts in Japan, so far. It is only one hundred years since the words *art*, *Kunst*, or others were translated into a Japanese equivalent *Geijutsu*. We don't know whether one hundred years are long enough for Japanese to study, copy, Japanize the arts and produce their own works, or not. Anyway, now we are convinced that we can create the same fine arts as those produced by Europeans. But we assume that *fine arts* of Japan are essentially alien from those of Europe, and the full conviction that we can create the same works of art as those by European might be erroneous in fact.

In Japan fine arts are generally recognized as follows: Fine arts are a kind of individual activity, which will be partly one's delight, non-productive and somewhat like game and craft, and so will have no connection with other people. From this point of view, the recognition that fine arts are common property of our society, cannot be expected in Japan. In fact fine arts provide us with the

non-realist dreamland in a sense. It has no connection with or even denies our daily routine life. However, as such we comprehend the significance and necessity of fine arts, and everyman eventually expects something valuable in them. In this connection people support fine arts in their heart and in direct action. Is it these supports that are wanting in Japan?

Setting aside traditional fine arts, lack of sense for newly born, experimental fine arts in Japan closes the way of development of such arts, and the activity will be benumbed. Neglect of, so to speak, software property, such as fine arts and culture, and lack of the power to create them in Japanese society, may be due to or come from their hardware-preferential way of thinking. In fact, the absence of true creativity in Japan has recently been criticised, in legal, political and trading worlds, as well as in the artistic community.

3. With the above discussion for a background, we here present and discuss some specialities of media art in Japan as follows:

3.1. Firstly, impressive is the special relationship between the artists and the mechanism plus technique, which are the means to be used by the former. The relationship in Japan may be called *Conversion to technology*. It appears that there lie two problems.

To begin with, the fundamental mental structure of the Japanese is different from modern European (after Renaissance) spirit of individualism or subjectivity. Some have this idea. If we follow them, objects cannot be coordinated with subjects, for the latter has not been firmly established. Naturally the existence of the human being is not differentiated from the nature and world.

Secondly, the fine arts as media arts, which are essentially related to technology, are, as it were reversed in the creative process, the phenomenon not limited to Japan only. Normally the artist gives objectivity to his internal image, in other words,

Länderprogramm

expresses himself. But in media art, he wanders on the unexplored realm opened by technology to find something. We should say that the leading actor would not be the artist, but technology itself now.

Based on the two points discussed above, we believe that the media arts of Japan bear undifferentiated and reversed relation between artists and technology. We already mentioned *conversion to technology*, referring to this case.

As aforesaid, the reversed process in media art possibly indicates that media art has already risen above or diverted from the modern paradigm of the artistic expression. Of the media artists of Japan – without subjectivity, ambiguous, beyond the dawn of modernism and super-modernistic in a way, we expect something suggestive. Even if they were favouritism to technique and form, rather divergent from formalism, or practically gamesome acting with media.

3.2. Media art in Japan is, as partly mentioned above, characterized by the fact that societal scaled works, principally working on society itself, i.e., the works of Nam June Paik, are rarely met with. This feature is partly due to the financial deficit or partiality of this nation, but still more important factors are firmly established consciousness of artists themselves. To put it in the concrete, an assemblage of non-conscious individuals will not make up a society. It is nothing but a concourse of people. Here view points of artists are, on one occasion, directed to self-examination, their works resembling "I" novel. On another occasion, they invariably play tricks with form and technique or upper strata of objects. Artists are not conscious of their role in society, this fact well coinciding with the society's view of fine arts as mentioned before.

Anyway, the artists, not coordinated with the nature and world as aforesaid, freely commune with them, and as if they were by-passing society eventually talk with the world. Possibly something traditionally spoken – some features common to *wabi*, *sabi* (= patina) or *satori* (= spiritual awakening) should intervene between them.

3.3. Nevertheless, media art is not directly connected with Japanese traditional arts, as in the case with most of modern fine arts. It is because technology and tradition are essentially in opposition to each other. Moreover, Artists in Japan today neither have any chance to recognize tradition, nor need to do so. But considering that tradition is accumulation of the past, breaking off their relation with tradition means no communication with the direct past. It appears that many bubble-like false artists only give themselves satisfaction within their circles. It is not too much to say that we can hardly find autonomous development of fine arts there. However, as aforesaid, each artist, though not conscious of it, eventually follows in footsteps of the past. Such being the case, we admit the fact that modern arts of Japan are traditional.

3.4. Lastly, we can see through a theme, of which worldwide hot discussions have been made recently. It is in connection with what we call *postmodern*. Definition of *postmodern* is rather difficult, but here we give a thought to eclecticism, a characteristic of *postmodern*. "Eclecticism is a spontaneous talent of the Japanese", and, as it

were, an intrinsic disposition (Shuhei Hosokawa, Vide Catalogue of the exhibition *Against Nature*). This view is suggestive of the fact that eclecticism inevitably twines round fine arts of Japan. Everything, not only fine arts, but also culture of Japan in general, may be compared to a curious hotch-potch.

Here we hit upon the word *Kitsch*. In Japan, however, *Kitsch* in its exact meaning, is found in fashion and costume overrunning on the street or media landscape, such as sign boards commodities and building ornaments. On the other hand, fine arts expressly become particular about academic eclecticism, only to cover dwindling eclectic potentiality. The result is that they have only formally applied it, to find very frail products after all. *Kitsch* has not been accepted as affirmative, but it may be full of unspoiled vigour, which is wanting in fine arts today.

4. Here we individually introduce this special programme *Japanese Media Art – Now*, of which each product was selected by us, in view of the above discussion, and feel out the situation of media art in Japan as it stands. Incidentally we add brief comments on the circumstances in the past.

4.1. Media art in Japan is mainly composed of the stream of images and that of visual arts. The former was derived from experimental films or private cinemas, which accomplished good works in 1960s. The greatest in this line is Toshio Matsumoto. His works are of important significance in that he has exerted himself positively on technology always to find new and unexplored world there. He is an excellent formalist with many works aiming formal beauty or framing the upper stratum. On the other hand, some works disclose passionate emotion or furious desire. Anyhow, we can clarify an aspect of media arts of Japan in the development of Toshio Matsumoto's works.

4.2. Masao Komura, an artist of long career as P. Matsumoto, approached the computer by way of visual arts. His rather stoical works are sound in nature, being not influenced by popular vogue. His main motive is not application of the computer to express his mentality, but close inquiry into the logic peculiar to the space of technology. In his works we find a point of contact with conceptual arts, and the scene in which a printer put out long series of meaningless words, make us anticipate our near future.

4.3. As aforesaid, social expression is not a favourite ground for media artists of Japan. Fairly many exceptions, however, are found, and that they appear to be increasing. This phenomenon does not simply come from the overflow of media, which has resulted in a counter-attack against media, that is original motives of Nam June Paik's activity. Artists may have alertly found that this society is proceeding wrongly.

Sei Kazawa and Hatsune Ohtsu, the Duo Visual Brains, turn the lives of the Japanese salaried men into ridicule. Indeed, the actor is a moneyed share-dealer, familiar and patterned in TV dramas, but their insight is not so deep. The Visual Brains, however, criticize mass-media's way of using a worn-out pattern. The work is, as it were, double irony with a media-discussing point of view.

Roughly similar is Yoshinori Tsuda's work, a product by floppy camera. A certain American credit card is parodied. Besides, as the title says, man and machine are reversed. Generally he brings forward a problem arising from man in card society.

4.4. As for Paik or Ant Farm type criticism for media, or breaking down with media, we introduce Yoshitake Shitano. He, continuously proceeding with performance of opposing himself to the video apparatus, displays drastic breakdown of TV as a drama of TV programme. The TV image destroyed already, appears as an image in TV, which is subsequently destroyed too. This series, a kind of nest-box devices, are finished with the actual performance in a certain theatre. The spectators, looking vacantly on the accident on TV, the real action on the spot, and final, sudden coincidence of the two, are in fact none other than ourselves watching this work. Here ironies are multiplied.

4.5. Mako Idemitsu, who has published lyrical films since the latter half of 1960s, turned her works on family problems from the feministic point of view during her visiting America and back. Her narration is somewhat like that of usual TV dramas. The appearance of TV in the scene, however, is unique. On one occasion it discloses the actor's mentality, on another occasion explains the background, thus functioning in various ways. Such being the case, this *kuroko*-like TV monitor is not simply used for indicating the fact that it is a member of the family, or even a part of us. Here also the state of affairs shows a complicated aspect. (*Kuroko*: a kind of prompter in Japanese traditional puppet show *Bunraku*.)

4.6. What if the range of formalism's material were widened to compromisingly take up everything? Is it self-purification of formalism as a prearranged programme? As is the case with Toshio Matsamoto, Shinsuke Ina is, I believe, an artist working on this problem. He contrasted nature, such as a stream, with artificial processing of the video. In recently produced *FUSO(2)*, however, various images are woven into complicated solid mosaic. Each image is selected by his internal necessity. The work is an experiment in which signification of the images is premeditated and, moreover, it becomes a record of his personal life. Allusion to Japan today can be found, though it is inexpressively presented.

4.7. The image originated from the camera obscura, is a very modern mechanism, and Naruaki Sasaki's installation inserts the image into perspective space, which is modern production as well. In the installed space spectators experience the logic of space through his changing body.

This space is rather excessively sectioned by lines and tables. The spectator become interested in a game, in which he himself and the other self are interwound, then he is already free from his inquiry into the logic of space. It changes into metaphor of the space of our daily life crossed by complex media.

On the contrary, Norio Imai is characterized as an artist of simple establishment. He sets a camera in a blind alley of a certain departmentstore, the artist himself standing before it. From time to time passers-by come and turn

back, for a moment looking around suspiciously. What they were perplexed at? A blind alley, the camera or the artist standing? Moreover, the artist, is he looking at us, spectators?

4.8. Various information issued from media can be compared to water supplied from a tap. In Japan, where affluent and cheap water makes us forgetful of its benefit. An overflow of information from media will be mere coincidence? Yo Nakajima's *Water kitchen* casts this state of affairs into a piece of work. Information pours itself into the kitchen. He talks, "Lay the cloth while you are receiving information. That is today."

4.9. Young artists, having learned fine arts in Kyoto, a historical city, group together beyond genre in this city, to grope new expression beyond genre. Mainly they express performance, with various elements heaped up in it. A future society of the newest technique adorned with mysterious technological object! Is it *postmodern*? In the world controlled by rule and order, everything can be exactly played back. Besides, everything is equivalent as information. We live a pleasure life there. In this Festival, this group Dumb Type present a video recording their performance, which is also a documentary of themselves. The Dumb Type itself is, in a sense, considered to be an object of works, rather than artist's subjectivity.

5. Thus, media art in Japan today, gradually changing its intrinsic nature, appears to be manifoldly developing. Particularly the genuineness of the formalism-type upper stratum, well coincides with aesthetic mind of traditional Japanese artists, i.e., their appreciation of colour and shape, and has been in their elements, but now gradually changing as for this phenomenon. We have mentioned already.

The present stage, therefore, seems to be transitional. Equivocality and manifoldness found in many works may be features of the transition period.

Now we will take up an behaviour peculiar to the Japanese in general and often embarrassing foreigners. It is an equivocal smile. What if media arts of Japan looked like this equivocal smile? Since it is an inborn nature of the Japanese, we conclude that the equivocality in media art today is not transitional nature, but of intrinsic one.

6. Lastly, to our regret media arts in Japan are not considered as an organization composed of various media which are correlating with or influencing each other. We may summarize that video art, experimental film, computer graphics, modernized kinetic art which is called high-technology art, or lastly fine arts, - every field independently stands here. Consequently, a collective exhibition of media arts of Japan has not been held both in Japan and abroad.

This time, thanks to cooperation of many people, especially the staff of the Experimental Film Workshop, and artists participating this exhibition, we could exhibit, though not sufficient enough, works from many sources. This is a small step, but will be an important step. As Dumb Type indicates, we are confident of generalization in progress now.

Japan Video

TOKYO SAMPLING

Welturaufführung!

U-matic, 60:00, 1990. Work in progress.

Ein Dokument der gegenwärtigen Mediensituation in Japan, produziert und zusammengestellt vom Media Art Workshop. Work in progress als Premiere auf diesem Festival.

A document of current media situation in Japan, produced and directed by Media Art Workshop, one hour duration. Work in progress, to be premiered in this Festival.

YOJI, WHAT'S WRONG WITH YOU?

U-matic, 20:00, 1987. Von Mako Idemitsu. Drehbuch: Mako Idemitsu. Kamera: Michael Goldberg. Schauspieler: Natsuko Kiritani, Kenji Naomi.

Mama macht schon vor der Geburt ihres Sohnes Yoji Pläne. Im Zentrum dieser Arbeit steht die mütterliche Manipulation, die dem Wunsch des Sohnes, sein eigenes Leben zu führen, entgegensteht. (Mako Idemitsu)

Mako Idemitsu: 1940 in Tokio geboren. Lebt in Tokio. "Anfang der siebziger Jahre lebte ich in Kalifornien, wo mich die Frauenbewegung der damaligen Zeit beeinflusste. Meine erste 16 mm-Arbeit machte ich, als ich Judy Chicago mit ihren Schülern in women's house filmte." (Zitiert aus dem Katalog der 3. Fukui International Video Biennale, 1989, S. 174.) Seit damals hat Mako Idemitsu Dutzende 16 mm- und Videowerke geschaffen. Ihre jüngsten Arbeiten konzentrieren sich auf Kritik an der japanischen Familie, und hierbei besonders auf die Situation der Frau.

Mama has plans for son Yoji even before his birth. Maternal manipulation conflicting with a son's desire to live his own life is at the core of this work. (Mako Idemitsu)

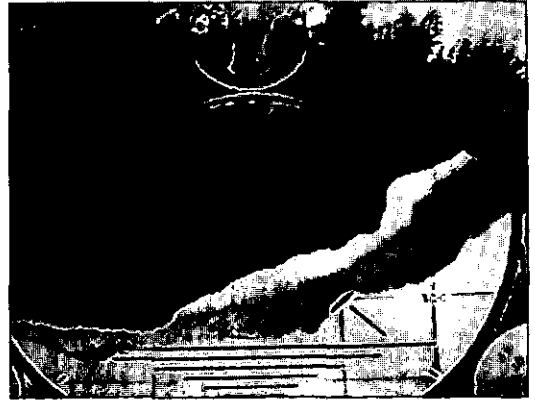
Mako Idemitsu: Born in 1940 in Tokyo. Lives in Tokyo. "In the early 1970's I was living in California where I was influenced by the women's liberation movement of that time. I made my first 16 mm work by filming Judy Chicago and her students' women's house." (Cited from the catalog of the 3rd. Fukui International Video Biennale, 1989, p. 174.) Since that time Mako Idemitsu has made dozens of works in 16 mm and video. Her recent works concentrate on criticism of the Japanese family, especially the situation of women therein.

FUSO (")

U-matic, 6:00, 1989, von Shinsuke Ina.

FUSO ist ein klassischer japanischer Ausdruck für ästhetische Verfeinerung, wobei an traditionelle japanische Kunstformen gedacht wird. Verschiedene Arten von Videobildern werden im Fernsehrahmen allmählich zu Collagen, um dann eine Vielfalt von visueller Information auf dem Video-Bildschirm zu präsentieren. (Shinsuke Ina)

Shinsuke Ina: 1953 in Tokoname, Aichi, geboren. Lebt in Kyoto. Seit Mitte der Siebziger ist Shinsuke Ina auf der Suche nach dem Schöpferischen der Computertechnologie. Sein Konzept basiert auf der gegenseitigen Verbindung von Computer-Prozeß und Videobild. Seine Flow-Reihe, entstanden zwischen 1982 und 1985, bietet ein Beispiel für dieses Konzept. In seinen neuesten Arbeiten spielen vielschichtige Bilder eine wichtige Rolle. Mischformen ist hierbei eines der Schlüsselwörter und gleichbedeutend mit der Demontage von Video.



FUSO is a classical Japanese term of aesthetic refinement, suggesting Japanese traditional artforms. Different types of video images are gradually collaged in the TV frame, to show a diversity of visual information on the video screen. (Shinsuke Ina)

Shinsuke Ina: Born in 1953 in Tokoname, Aichi. Lives in Kyoto. Since the mid 70's Shinsuke Ina has been seeking for possibilities of computer. His concept is based on the interrelationship of computer-process and video image. His Flow series, made between 1982 and 1985, exemplifies this concept. In his recent works, multi-layered images play an important role. Hybridness is one of key terms here; that is, the deconstruction of video.

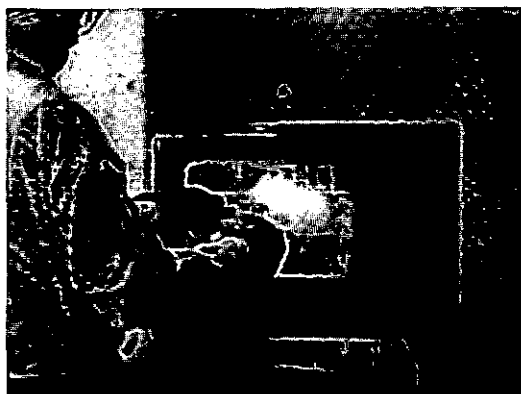
T.V. DRAMA

U-matic, 7:22, 1987, von Yoshitaka Shimano.

Über die 8th Loop-Autostraße zur Kawagoe Road erreichte ich den Händler für Elektrogeräte. Dort sah ich Dutzende von Fernsehgeräten, zusammen mit Kühlschränken und Waschmaschinen, unordentlich herumliegen. Bevor sie weggeworfen worden waren, muß jedes Gerät die

Augen des Betrachters jahrelang angezogen und ihn in irgendeiner Weise beeinflusst haben. Die während einiger zehntausend Stunden projizierten Bilder sammeln sich zu Spuren auf dem Leuchtschirm, und der Niederdruck in der Bildröhre kann von den Bildern beseelt werden. Neue Bilder werden jetzt auf einen anderen Behälter projiziert, nicht mehr auf ein solches Objekt wie es ein aufgegebene, sterbendes Fernsehgerät ist, bei dem Spuren und Seelenleben abgeschnitten sind vom Alltag der Menschen. Die Bilder, die einst über den Bildschirm liefen, können ihre Bestimmung darin haben, tief auf den Grund des individuellen Gedächtnisses zu sinken. Ich habe ein Dutzend herausgegriffen und in den Wagen geladen. Ich werde das Leben jedes einzelnen beenden, eines nach dem anderen.

Yoshikata Shimano: 1960 in Tokio geboren, lebt in Tokio. Yoshikata Shimano beschäftigt sich mit der Schnittstelle Fernsehgerät/Zuschauer. Er geht so vor, daß er das Fernsehgerät als ein materielles Objekt behandelt, das er auf verschiedene Art attackiert: er rollt es, verbrennt es, etc. Ein weiterer Aspekt seiner Arbeit ist die Anwesenheit des Künstlers als Darsteller, mit anderen Worten, als Angreifer.



Taking the 8th Loop Motorway to Kawagoe Road, I arrived at a distribution center for electronic appliances. There I saw scores of television sets along with refrigerators and washing machines, piled up in a disorderly manner. Before being thrown away, each set must have attracted the eyes of the viewers for years and influenced them in some way or other. The images projected during its life of tens of thousand of hours accumulate in traces on the fluorescent screen, and the low pressure inside the picture tube can spirit from the images. New images are now projected on another container, no longer upon such an object as an abandoned, dying TV set, where the traces and spiritual air are cut away from the daily life of the people. The images once flushed on the screen may be destined to sink deep into the bottom of individual memory. I picked up a dozen at random and load in the car. I am going to put an end to each life, on by one. (Yoshitaka Shimano)

Yoshitaka Shimano: Born in 1960 in Tokyo. Lives in Tokyo. Yoshitaka Shimano is concerned with the interface between the TV set and its viewer. His tactic is to treat the

TV set as a material object and attack it in many ways, rolling it, burning it, etc. Another aspect of his work is the presence of the artist as a performer – in other words, as attacker.

DE-SIGN VOL. 2 (5-7-5 HI-COOK)

U-matic, 9:37, 1990, von Visual Brains (Sei Kazama + Hatsune Ohtsu), Musik: Toshi Matsumara, Darsteller: Makoto Hirayama.

5-7-5 ist ein uns einfachen Japanern vertrauter Rhythmus, da er nicht nur in den traditionellen Dreizeilern auftritt, sondern auch bei der Werbung, bekannten Sprichwörtern, Verkehrsdurchsagen der Polizei etc. 5-7-5 ist ein eingängiger Rhythmus, und deshalb läßt sich der Angestellte von der expandierenden Japan Inc. unablässig davon einfangen. Aber läßt er sich wirklich einfangen? (Visual Brains)

Visual Brains (Sei Kazama + Hatsune Ohtsu). Sei Kazama: 1956 in Tokio geboren, lebt in Tokio. Hatsune Ohtsu: 1956 in Tokio geboren, lebt in Tokio. Sei Kazama und Hatsune Ohtsu gründeten Visual Brains 1981. Seit damals haben sie als Videokünstler an mehreren visuellen Projekten teilgenommen (Veranstaltungen, Unterrichtsvideos, Werbe-Videos, Fernsehprojekten etc.). Ihre Arbeit auf vielen Gebieten erregt große Aufmerksamkeit. Ihre jüngste Arbeit macht sich über unlogische Aspekte der japanischen Kultur lustig.



5-7-5 is a rhythm familiar with us ordinary folks (?) in Japan, as it appears not only in traditional Haiku poems, but also in advertising campaigns, popular proverbs, roadside messages from the police (wow) et al. 5-7-5 is a catchy rhythm and that is why this salaried man of bz bz buzzing Japan Inc. is caught incessantly in it... But is he really caught in it? (Visual Brains)

Visual Brains (Sei Kazama + Hatsune Ohtsu). Sei Kazama: Born in 1956 in Tokyo, lives in Tokyo. Hatsune Ohtsu: Born in 1956 in Tokyo, lives in Tokyo. Sei Kazama and Hatsune Ohtsu formed Visual Brains in 1981. Since then, as video artists, they have taken part in many kind of visual projects such as events, educational videos, promotion videos, TV-CF and so on. Their multi-field work is drawing much attention. Their recent work satirizes illogical aspects of Japanese culture.

Länderprogramm

ARCHITECTURE – A DAY IN A TERMINAL BUILDING

U-matic, 2:00, 1983/84, von Norio Imai.

Eines Tages stellt Norio Imai eine Kamera in einen Bahnhof. Menschen laufen geschäftig hin und her. Manchmal gehen sie in einen toten Winkel, wo die Kamera stationiert ist, und kommen mit einem verdutzten Ausdruck auf ihren Gesichtern wieder heraus. Imai selbst wird gleichzeitig aufgenommen, als Zeuge der Situation. Eine einfache Arbeit, aber voller Beobachtungen. (Akihiko Morishita)

Norio Imai: 1946 in Osaka geboren, lebt in Osaka. Norio Imai war 1964 eines der jüngsten Mitglieder der Gutai Gruppe. Nach der Auflösung von Gutai hat er auf verschiedenen Gebieten der Bildenden Künste – Fotografie, Film und Video – gearbeitet. Seine Arbeit ist bestrebt, Mauern abzubauen, die zwischen dem Leben und der Kunst stehen.



One day Norio Imai sets a video camera in a train terminal. People are busily going back and forth. Sometimes they wander into a dead end where the camera is stationed and come back with perplexed looks on their faces. Imai himself is also recorded at the same time, as another witness to the situation. Simple work, but full of observations. (Akihiko Morishita)

Norio Imai: Born in 1946 in Osaka, lives in Osaka. Norio Imai participated in the Gutai group as one of the youngest members in 1964. Since the disbanding of Gutai, he has worked in various fields of visual arts including photography, film and video. His work endeavors to remove walls which stand between life and art.

PLAYBACK: A DOCUMENTARY OF THE PERFORMANCE “PLEASURE LIFE”

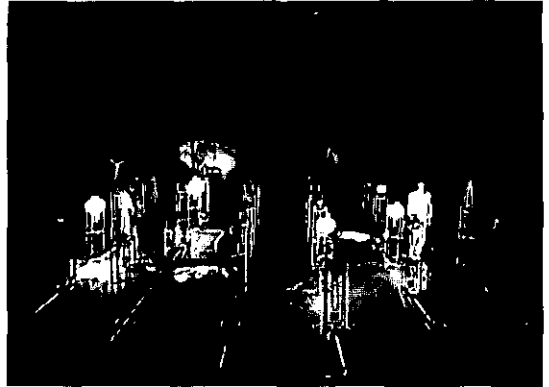
U-matic, 35:00, 1988, von DUMB TYPE. Kamera: Alfred Birnbaum, Teiji Furuhashi. Musik: Teiji Furuhashi, Tohru Yamanaka. Darsteller: DUMB TYPE.

Dies ist eine Dokumentation von DUMB TYPEs neuester Performance/Installation PLEASURE LIFE.

DUMB TYPE ist eine Multimedia-Gruppe, die Talente der Bildenden Künste, des Theaters, der Architektur, der Musik, des Tanzes bis zu Fernsehen, Video, Musik und Computerprogrammierung zusammenfaßt.

Die Gruppe kam 1984 in Kyoto zusammen, um bei der Schaffung neuer interdisziplinärer Formen zusammenzuarbeiten, mit denen unser Bild vom heutigen Japan widergespiegelt werden soll. DUMB TYPEs Unternehmungen erstrecken sich auf viele Medien – von Performance und Installation bis zu Fernsehen, Video, Musik und Druckmedien. Überall nehmen 1–10 Mitglieder an bestimmten Projekten teil, bei denen die Bilder allesamt Gestalt annehmen in Richtung auf neue Modi und Systeme von Kreativität und Ausdruck, über die jeweilige individuelle Arbeit hinaus.

DUMB TYPE sucht jenseits von Mitteln und Zwecken, wobei ständig immer weiter gefaßte Dimensionen der Interaktion Mensch-System erforscht werden, um dann Folge-Geschichten zu präsentieren, die bis jetzt noch nicht aufgezeichnet wurden.



This is a documentary of DUMB TYPE's recent performance/installation work PLEASURE LIFE.

DUMB TYPE is a multi-media group combining talents in the visual arts, theatre, architecture, music, dance and computer programming.

The group came together in 1984 in Kyoto to collaborate in creating new inter-disciplinary forms to mirror our vision of today's Japan. DUMB TYPE's efforts span many media – from performance and installation, to television, video, music and print. Anywhere from one to ten members participate on any given projects, images collectively taking shape toward the realisation of new modes and systems of creativity and expression transcending individual works.

DUMB TYPE seeks beyond means and ends, continually exploring ever further dimensions of human-system interaction, to plot out yet anchored post-histories. (DUMB TYPE)

Filmretrospektive Toshio Matsumoto

Toshio Matsumoto, 1932 in Nagoya geboren, ist eine Leitfigur des experimentellen Films und der Videokunst in Japan. Er begann Ende der fünfziger Jahre, Dokumentarfilme zu drehen, und 1961 führte er Regie bei einem Avantgarde-Dokumentarfilm, Nishijin. Seit damals hat er viele Arbeiten in den Bereichen Experimentalfilm, Dokumentarfilm und Spielfilm gemacht.

Matsumoto ist auch ein Pionier der Videokunst. 1968 organisierte er eine Performance Magnetic Scramble, die VTR, Bildschirme und handgefertigte Geräte benutzte, um das Signal zu stören. Seit dieser Zeit hat er mit Video gearbeitet und experimentiert, daneben Tapes und Installationen hergestellt. Eine seiner Vorgehensweisen ist das Überwinden von Medien und Genres, wobei es die meisten seiner Werke sowohl als Film als auch als Video gibt.

Diese Retrospektive umfaßt die Hälfte seiner langen, dreißigjährigen Karriere. Seine Arbeiten können aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden, aber was seine Kunst kennzeichnet, ist sein Interesse an der Beziehung zwischen Technologie und Fantasie. Dies bedeutet nicht, daß er technologie-besessen ist; die meisten seiner Arbeiten sind voller Menschlichkeit, manchmal übertoll mit Einblicken in das Leben des Einzelnen. Immer wiederkehrende Themen seines Programms könnte man wie folgt zusammenfassen:

1. ungewohnte, mysteriöse Bilder, 2. Experimentall Techniken und der visuelle Reiz, diese Bilder zu schaffen, 3. interrelationale, wiederkehrende Struktur von Wiederholungen, Unterschieden, Deformationen, Vielschichtigkeit und Neuformierung, 4. Orientalische und buddhistische Stoffe, Themen und Raum-Zeit-Bewußtsein. (Akihiko Morishita)

Toshio Matsumoto, born 1932 in Nagoya, is a leading figure in Japanese experimental film and video art. He started to make documentary films in the late 1950's, and in 1961 he directed an avant-garde documentary, Nishijin. From that time on, he continued to make many works in the context of experimental film as well as documentary and feature film.

Matsumoto is also a pioneer of video art, in 1968 he organized a performance event called Magnetic Scramble using a VTR, monitors and hand-made devices to disturb the signal. Since then he has worked and experimented with video and made tapes and installations. One of his policies is transpassing of media and genres, most of his works being shown both in film and in video.

This retrospective spans half of his long, thirty-year career. His work may be seen from different viewpoints, but what characterizes his art is his interest in the relationship between technology and imagination. This does not mean, he is a technologist; rather most of his works are full of humanity, at times abounding with insights into subjective living. Recurring themes in this program may be sum-

marized as follows: 1. unusual, myterious images, 2. experimental techniques and the visual magic to get these images, 3. interrelational, echoing structuring of repetitions, differences, deformation, complex and rearrangement, 4. oriental and Buddhist materials, subject matters and space-time consciousness. (Akihiko Morishita)

SHIKI SOKU ZE KU (HEART SUTRA)

16 mm, 8:00, 1975.

Dieser Film ist gemacht aus 262 Buchstaben einer buddhistischen Schrift, der Heart Sutra. Bis auf wenige werden alle Buchstaben zu Bildern der Ekstase verändert, entsprechend einer semiotischen Struktur.

This film is made of 262 letters of a Buddhist Scripture, the Heart Sutra. All letters except for those which signify colfloccnocc are changed into the images of ecstasy according to a semiological structure.

ATMAN

16 mm, 11:00, 1975.

In diesem Film habe ich versucht, die Intensität des Konflikts zwischen Selbstbehauptung und Selbstlosigkeit zu verdeutlichen. Zu diesem Zweck habe ich eine starke Kreisbewegung von Kader zu Kader aufgebaut und Infrarotfilm eingesetzt. (Toshio Matsumoto)



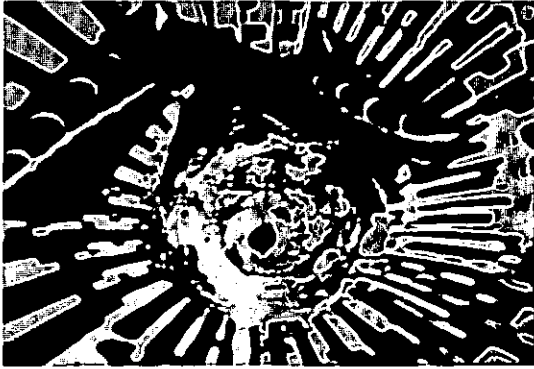
In this film, I tried to realize the intensity of the conflict between self-tenacity and selflessness. For this purpose, I built up a violent circular motion frame by frame using infrared film. (Toshio Matsumoto)

ENIGMA

16 mm, 3:00, 1978.

Die Idee zu ENIGMA verdanke ich einem Traum, in dem ich starb und diese Welt verließ. Dies ist meine kosmische

Länderprogramm



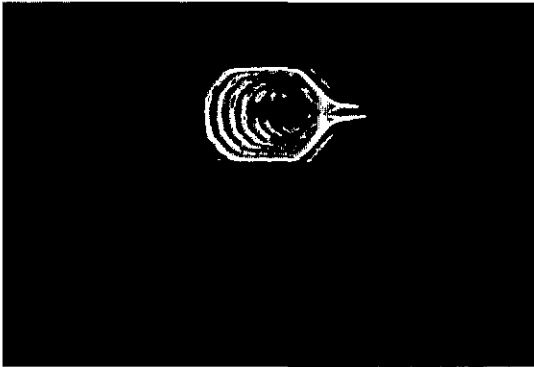
Halluzination, gesponnen mit SCANIMATE Image-Synthesizer. (Toshio Matsumoto)

I owe the idea of ENIGMA to a dream in which I died and went away from this world. This is my inner cosmic hallucination spun on a Scanimate image synthesizer. (Toshio Matsumoto)

WHITE HOLE

16 mm, 7:00, 1979.

Dies ist ein serielles Spektakel, das mir in den Sinn kam, als ich meine Augen von der letzten Szene von ENIGMA wandte. In diesem Film werden Sie glänzende Tunnel und mystische Szenerien durchqueren und schließlich einen kurzen Blick auf ein Anti-Universum werfen, das hinter diesem weißen Loch liegt. (Toshio Matsumoto)



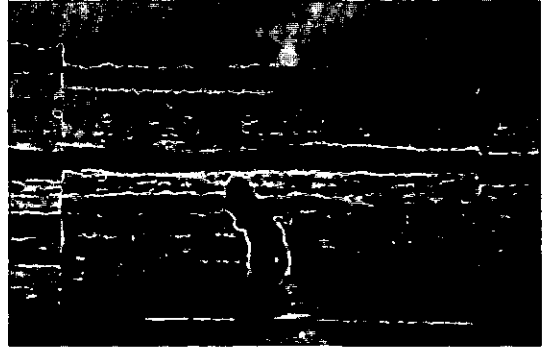
This is a serial spectacle which entered my mind when I turned my eyes ahead from the last scene of ENIGMA. In this film, you will pass through the brilliant tunnels and mystic views, and finally catch a glimpse of an anti-universe beyond this white hole. (Toshio Matsumoto)

KI: BREATHING

16 mm, 29:00, 1980.

Ki ist die universelle Energie, die das Universum durch-

dringt. Yoga-Anhänger glauben, daß Körper und Geist des Menschen von diesem Ki beseelt werden, und sie betonen die Atemsteuerung als ein Mittel, eins zu werden mit dem Universum. Ich wollte mit diesem Film nicht etwa Ki erklären. Ich wollte, daß dieser Film Ki ist. (Toshio Matsumoto)

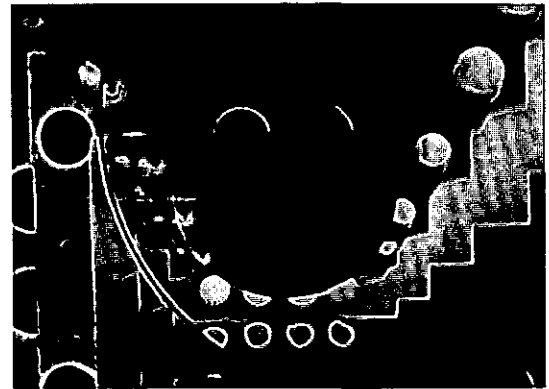


Ki is the universal energy which pervades the universe. The yogaists believe that man's body and spirit are animated by this Ki, and they emphasize breathing control as a means of becoming at one with the universe. I didn't want to explain Ki with this film. I attempted to create a film as Ki. (Toshio Matsumoto)

CONNECTION

16 mm, 10:00, 1981.

Mit diesem Film habe ich versucht, die interrelationale Struktur von Bildern in den Vordergrund zu rücken. Wenn Bilder schließlich aufregend neue Eindrücke gewinnen lassen, entsteht eine Art kühler Materialität, die mich immer in ihren Bann zieht. (Toshio Matsumoto)

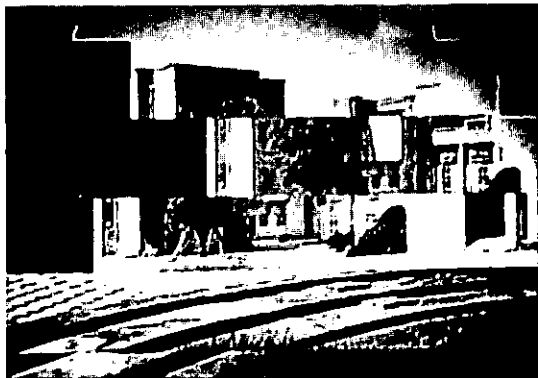


With this film I tried to bring the interrelated structuralization of images to the foreground. When images come to assume some thrillingly new impacts, there emerges a kind of cool materiality I have been unfailingly partial to. (Toshio Matsumoto)

SHIFT

16 Mm, 9:00, 1982.

Mit Beginn der Bewegungen tauchen die versetzten Bilder auf. Dieser Film zeigt das selbstbezogene Schauspiel der Demontage und des Wiederaufbaus.



As the movements begin, the dislocated images appear. This film shows the self-referential spectacle of deconstruction and reconstruction.

SWAY

16 mm, 8:00, 1985.

Meine Interessen richteten sich auf den Zustand der Ambiguität, in dem die Umrisse der Dinge schwanken. Ich habe das physikalische Schwanken, das metaphorische Schwanken und das geistige Schwanken in diesem Film zusammengepackt. (Toshio Matsumoto)

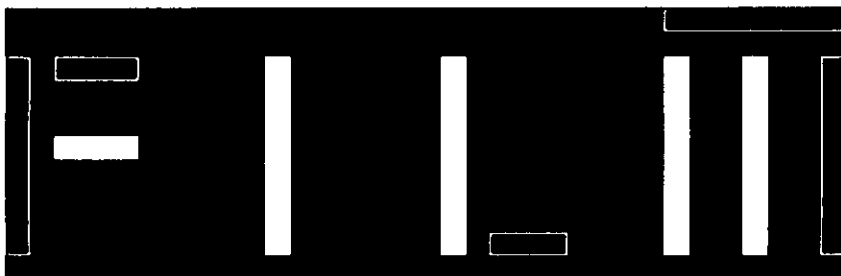
My interests were heading toward that state of ambiguity in which the edges of things are swaying. I bundled together the physical sway, the metaphorical sway and the spiritual sway in this film. (Toshio Matsumoto)

ENGRAM

16 mm, 15:00, 1987.

Thema dieses Films ist der Unterschied und die Verwirrung zwischen Erfahrung und Erinnerung. Ich habe versucht, den Kontext, der durch die Ambiguität des Engram entstanden ist, in seine Bestandteile zu zerlegen.

The theme of this film is the difference and confusion between experience and memory. I tried to deconstruct the context which had been formed by the ambiguity of the engram. (Toshio Matsumoto)



B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Wir glauben an die Zukunft des Kinos, des anspruchsvollen Films und an die Notwendigkeit einer anspruchsvollen Filmpublizistik. Deshalb betrachten und

werten wir Kino in Augenhöhe. Gerne senden wir Ihnen eine aktuelle Nummer unserer vielzitierten Zeitschrift Filmbulletin - Kino in Augenhöhe.

Probenummer Abo
Name, Adresse

Filmbulletin, Hard 4
CH-8408 Winterthur

Das sowjetische PARALLELE KINO

von Helmut Merschmann

1985 bildete sich das sowjetische *Parallele Kino*, damals noch *Cine Fantom*, um die gleichnamige Filmzeitschrift und formierte Filmemacher aus Leningrad und Moskau zu einer subkulturellen Underground-Bewegung, die sich bis 1987 ihre Filme vorwiegend gegenseitig und in Privatwohnungen vorführte. Den Underground-Status stärkte das gemeinsame Thematisieren von gesellschaftlichen Tabus und die Situation, für eine Subkultur anti-öffentliche Sujets (Ideologiekritik, Gewalt, Homosexualität) zu produzieren. Der Höhepunkt dieser künstlerischen Periode war das erste *Cine Fantom-Festival* 1987 in Moskau.

Im Zuge von Glasnost verschwanden, mit dem zunehmenden Diskutieren ehemals verbotener Themen in öffentlichen Publikationen, für die Filmemacher die Stoffe. Damit verloren sie ihre Underground-Identität und mußten sich umorientieren. Wichtig an dieser Entwicklung war auch das Festival in Riga (*Forum des unkommerziellen Kinos*), das erstmalig für die nicht in Institutionen organisierten Filmemacher einen Platz bot.

Der nunmehr *Paralleles Kino* genannte Zusammenschluß verstand sich nicht mehr als gruppenaktives und themendeterminierendes Kollektiv-Über-Ich, vielmehr entwickelten sich die einzelnen Filmher äußerst individuell weiter.

Seitdem ist viel geschehen. Die Brüder *Igor* und *Gleb Aleinikov* produzierten an der Moskauer Filmhochschule VGIK und bei der Debutabteilung des Experimentalfilmstudios der staatlichen Mosfilm (*Jemand war hier*). Während ihre anfänglichen Arbeiten (*Brutale Krankheit der Männer*, *Metastasen*, *Traktora*) von ironisierender Kritik an gesellschaftlichen und staatlichen Zuständen und ihre theoretischen Auseinandersetzungen vom sowjetischen Kino der zwanziger und dreißiger Jahre geprägt waren, wollen sie heute bewußt auf diese direkten Einflüsse verzichten.

Ein zentrales Anliegen ist ihnen der Zusammenhang Individuum-Ideologie, den sie in *Postpolitisches Kino* thematisieren. Der Film stellt ein exponiertes Stück *Home-Art* dar, ein Stil, der an verwackelte Super 8-Familienkinstreifen erinnert. Konsequenterweise zeigen sich die Regisseure beim Urlaub an der Ostsee bei Leningrad und montieren Szenen aus der sowjetischen Geschichte ein.

In vielen dieser älteren Filme wird Sprache ein eigenständiger, dem Visuellen ebenbürtiger Bestandteil, indem sie als Insertion auftritt, asynchron verwendet wird oder verschachtelt und simultan vom Signifikat ablenkt.

Die neueren Arbeiten (*Jemand war hier*, *Mirage*) beschäftigen sich mehr mit "filmischen" Aspekten. Ästhetik und



Postpolitisches Kino

Inhalt, Schauspielführung, Erzählkonstruktionen, aber auch technische Komponenten wie Kamera- und Lichtführung, Raumkomposition rücken ins Zentrum der Arbeit. Explizit wenden sich die Brüder Aleinikov gegen postmoderne Stilwillkür und versuchen genuine (sowjetische?) Stilmittel für den Entwurf eines Films der neunziger Jahre zu entwickeln.

Der Videoregisseur *Boris Juchananov* arbeitet völlig anders. Einst Regieassistent an einem Theater, leugnen seine Videofilme diese Herkunft nicht. Er arbeitet mit diversen Moskauer Theatergruppen zusammen und inszeniert neben seiner Videoarbeit auch noch Ballett. Zu seinem filmischen Konzept gehört die assoziative Improvisation im Ensemble, die einzelnen Szenen werden gemeinsam erschlossen und umgesetzt, wobei sich Inszenierung und Dokumentation verschränken. Dadurch gewinnen seine Arbeiten eine reflektorische Dimension,

die auf die Entstehungssituation und das Zusammenspiel zwischen Schauspieler und Kamera verweist. Seine Videotheorie (an der er z. Zt. schreibt) umfaßt ein exzessives Sammeln von Material ("Matrix"), das er für spezielle Vorführungen bzw. Videokopien individuell montiert ("Variation"). Keine Kopie gleicht der anderen. Daran geknüpft ist eine Videophilosophie, die das Medium als linear und nicht-diskret betrachtet. Mehr als die Montage und strukturelle Komposition ist dabei der zeitliche Aspekt, die Dauer bedeutungstragend. Boris Juchananov ist derzeit Leiter für Regiearbeit an der von ihm mitgegründeten *Freien Universität Leningrad*.

Andere Regisseure des *Parallelen Kinos*, wie z.B. die Leningrader *Nekrorealisten*, können an dieser Stelle und im Festivalprogramm keinen Platz finden. Es sei jedoch auf das 1991 stattfindende "3. Festival des PARALLELEN KINOS" hingewiesen.

The Soviet PARALLEL CINEMA

by Helmut Merschmann

The Soviet *Parallel Cinema* called then *Cine Fantom* has been constituted in 1985 around the film magazine of the same name. It brought film producers from Leningrad and Moscow together to form a subcultural underground movement. Till 1987 they projected their films in their own flats as well as in other private flats. The status of underground reinforced the common theme about taboos of the society as well as the situation which made them deal with subcultural non-public subjects such as critique of ideology, violence and homosexuality. The culminating point of this artistic period was to be the first *Cine Fantom-Festival* in Moscow in 1987.

As a consequence of Glasnost which enables discussions in various publications about themes forbidden in the past these subjects disappeared for the film-makers. Consequently they lost their underground identity and they have to take a new course. The festival of Riga (*Forum of the non commercial cinema*) which for the first time offered a place to producers not organised in institutions was important to this development.

The fusion, now called *Parallel Cinema*, did not think of itself as a collective superego that is active as a group and that determinates its own themes, it was rather so that each film-maker developed in a very individual way.

A lot has happened since that time. The brothers *Igor* and *Gleb Aleinikov* produced at the film academy VGIK of Moscow as well as at the debutant division of the experimental film studios of the national Mosfilm (*Somebody was here*). While their early works (*Cruel Illness Of The Men*, *Metastasis*, *Tractor*) were characterized by ironic critique on public state of affairs and while their theoretical quarrels dealt with the Soviet cinema of the twenties and of the thirties today they intend to give up this kind of direct influences.

One of their main interests is the relation of the individual and ideology *Postpolitical Cinema*. The film presents an exposed piece of *Home Art*, a style reminding us of shaking Super-8 home-movies. Consequently the producers filmed

their holiday at the Baltic around Leningrad and edited them as a montage with sequences from Soviet History.

In many of these earlier films the language is an essential part that functions like an insertion and is used asynchronously, or in an entangled or a simultaneous way equal to the visual part in order to distract from the signification. The new works (*Somebody Was Here*, *Mirage*) are mostly dealing with "film" aspects. Aesthetics and content, directing narrative constructions and also technical components such as direction of the camera and of the light, composition of the space move into the center of the work. The Aleinikov brothers turn explicitly away from postmodern arbitrary style and try to use genuine (Soviet?) style in working out a film of the nineties.

The video producer *Boris Juchananov* works completely different. His video films do not deny the fact that he has been assistant producer for a theatre. He works with several Moscow theatre groups and apart from his video work he sets up ballets. The associative improvisation in the company is part of his film concept, every sequence is developed collectively and transposed into film whereby staging and documentation are linked together. In this way his work gains on reflection that refers to the origin of the situation and to the acting together of the actors and the camera.

His video theory (on which he is writing at the moment) contains an extremely wide gathering of material ("matrix") which he assembles individually for special presentations and for video copies ("variation"). No copy is like the others. A video philosophy is attached to it and regards that medium as linear and not discret. The temporal aspect, the length, are more important than the editing and the structural composition. At the moment Boris Juchananov is head directly at the *Free University of Leningrad* which he helped to found other directors of the *Parallel Cinema* such as the *nekrorealists* from Leningrad cannot be included here or in the programme of the festival. However we would like to call attention to the 3rd *Festival of the Parallel Cinema* taking place in 1991.

TRAKTORA

16 mm, 13:00, UdSSR 1987, von Igor und Gleb Aleinikov.

Im Jahre 1980 betrug die Stärke der sowjetischen Traktormotoren 497 Millionen PS. Wen wundert, daß diese industrielle Errungenschaft Anlaß größter Metaphorik ist. Der Traktor wird mit *Erde* und *Volk* assoziiert. "Unter den Personen des weiblichen Geschlechts kommt sogar der Mythos auf, daß Traktoristen eine ungewöhnliche Potenz besitzen" (Filmtext). Was denken Traktoristinnen im Land der funktionalen Emanzipation darüber?

In 1980 the power of the Soviet tractor engines amounted to 497 million horse-power. Who is to be surprised that this industrial achievement induced the most important metaphor. The tractor is being associated with *earth* and *people*. "The myth that the drivers of tractors possess an extraordinary potency arises among female persons" (film text). What do female drivers of tractors think about it in the country of the functional emancipation?

JEMAND WAR HIER

35 mm, 42:00, UdSSR 1989, von Igor und Gleb Aleinikov.

Ein Mann kommt nach Hause, findet Fußspuren in seiner Wohnung vor und einen geheimnisvollen Zettel: "Ich warte um 15 Uhr im *Peking*." Wer ist der mysteriöse Schreiber, wie ist er in die Wohnung gekommen und was will er? – Im Restaurant trifft der Mann niemanden an. Auf einer Serviette wird eine neue Verabredung in der darauffolgenden *Woche vorgeschlagen*.

Für den Mann beginnt eine detektivische Spurensuche, die ihn in seine Vergangenheit führt.

Für den Film beginnt eine strukturalistische Reflexion über Spuren/Zeichen und ihre irreführende Referenz.

A man comes home, finds footprints in his flat and a mysterious note: "I will be waiting at 3 o'clock at the *Peking*." Who is the mysterious writer, how did he get into the flat and what does he want? – The man does not find anyone at the restaurant. Written on a napkin a new meeting being proposed for next week.



Aleinikov und Kondratjev

A detective kind of tracing which takes him into his own past is to begin for the man.

For the film it is the beginning of a structural reflection about traces/signs and their misleading information.

BRUTALE KRANKHEIT DER MÄNNER

16 mm, 12:00, UdSSR 1987, von Igor und Gleb Aleinikov.

Der Reigen von Technizität, Militarismus, Fortschrittsgläubigkeit und Ideologie wird auf männliches Machtdenken zurückgeführt. Malerisch verlassene Industrieästhetik symbolisiert Zivilisationsverfall und Menschenverachtung. Ein naiver Beobachter, dem die "Bilder dieser Welt" vorgeführt werden, fällt einem metaphorisch homosexuellen Vergewaltigungsakt zum Opfer.

The dance of technology, militarism, progress credibility and ideology is to be attributed to masculine authoritative thinking. Romantic abandoned industry aesthetics symbolize the civilisation decline and the human disdain. Being shown "Pictures of this world" a naive spectator falls a victim of a metaphoric homosexual rape.

METASTASEN

16 mm, 16:30, UdSSR 1985, von Igor und Gleb Aleinikov.

Bearbeitetes Dokumentarmaterial aus Lehr-, Kultur- und Fernseh-Filmen zeigt eine sowjetische Tradition, die des Zerfalls und der Ideologie im Alltag entlarvt wird. Eine an Eisenstein erinnernde Montagetechnik konfrontiert die Sequenzen mit einer Toncollage, die den kulturkritischen Tenor zur Persiflage erhöhen.

The compiled documentary material from educational, cultural and TV films shows a Soviet tradition and reveals its decadence and the ideology in every day life. A montage which reminds of the one of Eisenstein confronts the sequences with a sound collage which elevate the culture critical tenor to a derision.

POSTPOLITISCHES KINO

16 mm, 25:00, UdSSR 1988, von Igor und Gleb Aleinikov.

Der Film beschreibt die Reise der Filmemacher nach Leningrad. Während im Ton Verbrauchsstatistiken und Kriegsberichte diktiert werden, blenden Inserts ein: Wörter sind keine Wörter. Film ist kein Film. Die Aleinikovs als Touristen bei einer Ruderpartie oder in den Straßen Leningrads vor Eisensteins Haus.

This film describes the trip of the filmmakers to Leningrad. Inserts show: words are no words, film is no film, while consumption statistics and war reports are to be heard. The Aleinikovs as tourists rowing a boat or in the streets of Leningrad in front of Eisenstein's house.

UdSSR-Video

**VERRÜCKTER PRINZ
FASSBINDER**

VHS, 44:00, UdSSR 1989, von Boris Juchananov.

Rainer Werner Fassbinder ist erklärtes Idol des Schauspielers Evgenij Cerba. In exaltierten Tönen monologisiert er über dessen Arbeitsgier und Lebenswut. Andere Künstler des Moskauer Undergrounds berichten von fiktiven Begegnungen mit dem Helden. Biographisches und Intimes vermengen sich zu einem Informationsstakkato, das die Identifizierung, aber auch die Vergeblichkeit, den Mythos nachleben zu wollen, spürbar macht.

Der improvisatorische Stil der Darstellung läßt das Medium Video gerade für solche Sujets überlegen erscheinen. Neben der impliziten Authentizität kann er den Kontext der sowjetischen Künstler nachvollziehbar vermitteln.

Rainer Werner Fassbinder is the declared idol of the actor Evgenij Cerba. He soliloquizes in exalted tones about Fassbinder's greed for work and about his fury to live. Other artists of the Moscow underground report about fictitious meetings with his hero. The identification and also the uselessness to want to live a myth were felt through biography and intimacy mixed to an information staccato.

Through the improvised style of the presentation the video medium seemed to be superior for that kind of themes. Aside from the implicit authenticity the style can transmit the context of the Soviet artists in an understandable way.

FLÜGEL

VHS, 30:00, UdSSR 1989, von Boris Juchananov.

Mikhail Kusmins erster Roman *Flügel* von 1907 über die Liebe des Gymnasiasten Wanja zum bürgerlichen Freigeist Stroop ist Vorlage dieses Videofilms. Fragmentartig tauchen Züge der Geschichte auf: Gespräche zwischen dem Jungen und dem Schriftsteller über Literatur. Aus einem Fenster wird der im Schnee herumtobende nackte Junge gezeigt, der Alterskonflikt und die Distanz des Schriftstellers zur Unschuld des Jungen thematisiert. Die Schreibmaschine tippt: "Für die wahre Wahrnehmung des Bildes muß man eine räumliche Distanz einnehmen."

The first novel of Mikhail Kusmin *Wings* published in 1907 dealing with the love of the student Wanja to the bourgeois free idea Stroop serves as a model to this video. Historical fragments emerge: talks about literature between the boy and the novelist. From a window a nude boy playing in the snow is to be seen and this thematizes the generation conflict and the distance of the novelist to the innocence of the boy. The typewriter types: "It is necessary to hold a certain distance in order to get a real perception of the picture."

**Hamburger
Filmbüro**

Wir freuen uns, daß sieben vom Hamburger Filmbüro geförderte Filme auf dem Europäischen Medienkunst Festival laufen:

**BLACK FOREST –
BLUE DANUBE**

von Zora Bauer und Viola Kiefner

DIE ANPROBE

von Franz Winzentsen

**EGOMANIA –
INSEL DER HOFFNUNG**

Christoph Schlingensiefel

MATTSCHIBE

Christoph Doering

**NEUES AUS DEM REICH
DER SINNE –
DER HEROSTRAT**

von Michael Heinrich

NORMALSATZ

von Heinz Emigholz

TOURISTINNEN

Ulrike Zimmermann

Aufführzeiten entnehmen Sie bitte dem Programmheft des Festivals.

**Hamburger Filmbüro e.V. Im Filmhaus
Friedensallee 7 – 2000 Hamburg 50
Telefon 040/391747**

**Telefax 040/3900142 – Telex 2165087 (Ilm d)
Geschäftsführer: Dr. Torsten Teichert**

U.S. Video Program

Ausgewählt von Steve Gallagher

Part I: Video/ Dystopia

Während der Reagan-Bush Regierungszeit, ist in den USA die Obdachlosigkeit und Armut in einem Maße angewachsen, wie seit den *Zwanziger Jahren* und der nachfolgenden Weltwirtschaftskrise nicht mehr. Trotz der Beendigung des 'Kalten Krieges' wird von der amerikanischen Regierung weiterhin mehr Geld in den militärisch industriellen Komplex und in die Taschen der Reichen gesteckt, als in alle sozialen Programme in den USA.

Diese Tatsache, kombiniert mit den gigantischen Verlusten der Savings und Loans Banken, die dem amerikanischen Steuerzahler über 300 Billionen Dollar kosten wird, die immer noch steigende Ausbreitung der AIDS-Krise, Rassismus und einer eisern religiös orientierten Rechten, die gegen Abtreibung, Homosexualität, die öffentliche Unterstützung der Kunst, AIDS-Aufklärung und das Recht der freien Meinungsäußerung kämpft, haben viele Amerikaner an dem Bild Amerikas als 'land of the free and the home of the brave' zweifeln lassen. Während die Präsidenten Amerikas, Politiker und religiöse Evangelisten gelernt haben mit den Medien die Öffentlichkeit zu manipulieren, formierten sich parallel auch die Gegenstimmen.

Medienaktivisten, in einigen Fällen auch Nachrichtenredakteure, versorgen die Medien mit aggressiven Analysen und Kritik, die die Zustände in- und außerhalb der USA konkreter behandeln.

Die Beiträge des Programmes beschreiben die sozialen und politischen Zusammenhänge und Entwicklungen in den USA und repräsentieren die Tendenz einer wachsenden Politisierung der Medienkünstler und -aktivisten. In den Beiträgen werden dabei weniger eindeutige Kommentare zu sozialen Problemen gegeben, als vielmehr Symbole und Mythen geschaffen und genutzt, mit denen soziale und gesellschaftliche Visionen vorgestellt werden.

With the Reagan-Bush presidencies, America has seen the rise of homelessness and poverty in numbers unprecedented since the previous Republican supremacy of the "Roaring Twenties" and consequent "Great Depression". Despite the apparent end of the Cold War, the American Government continues to pour more money into the pockets of the rich and the military-industrial apparatus than into all domestic social programs combined.

This fact, coupled with a Savings & Loan bailout that may cost the American taxpayers up to 500 billion dollars, not to mention the ever escalating AIDS crises, unabated racism, and a ferociously conservative religious right that would outlaw abortion, homosexuality, government support of art, AIDS education and the right to Free Speech, have left many Americans with a seriously compromised

image of the "land of the free and the home of the brave". While American Presidents, politicians, and religious evangelists have become increasingly savy in their use of the media to manipulate the public, so too have media activists – and on rare occasions broadcast news commentators – utilized the media in an increasingly aggressive and inventive manner to analyze, critique and dismantle their messages and to present more representative images of life in the U.S. and abroad.

The tapes below each describe a state of dystopia – of social and political imperfection. They represent the increasing politicization of American media artists and activists in the 1990's, who are more likely to substitute potent social commentary and an empowering activism in the face of adversity for the world of symbols and myths created and exploited by so-called visionaries.

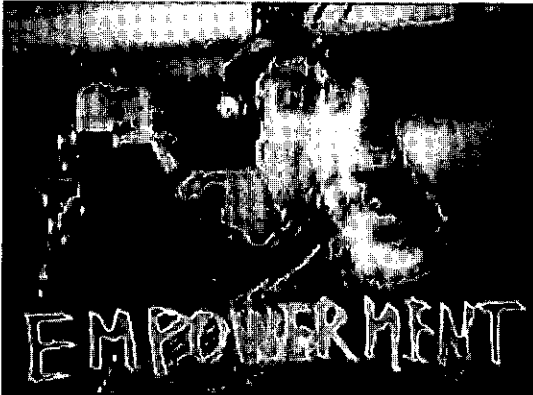
THE FEELING OF POWER : # 6769

9:00, col., 1990. By Robert Beck.

Der Video Camcorder ermöglicht dem "Amateur"-Begeisterten, auf noch nie dagewesene Art und Weise, Zugang zur Medienproduktion. "America's Funniest Home Videos", eines der populärsten Programme zur amerikanischen Hauptsendezeit im Fernsehen, profitiert von der Faszination, die von diesem neuen Gerät (Spielzeug?) ausgeht, indem Geldpreise für Clips ausgegeben werden, in denen sich die Zuschauer selbst in Szenen setzen, und sich selber karikieren. Tatsächlich ermutigt dieses Programm den Zuschauer/ Teilnehmer, Fernsehsituationen nachzuahmen, die sich ausschließlich auf die Kleinfamilie beschränken, wobei diese Familie selbst immer wieder den Nährboden für den dort gezeigten schwarzen Humor bietet. Paradoxerweise wird die Kleinfamilie als ideale Lebensform und als einzig lebendige, soziale Einheit vorgestellt, obwohl sie als machtlos und nur auf unvorhergesehene Umstände reagierend, irgendwie "außer Kontrolle" geraten, in Szene gesetzt wird.

THE FEELING OF POWER beginnt mit einem Überblick über die verschiedenen Möglichkeiten der Videonutzung in der amerikanischen Kultur: als ein aktives Werkzeug/Waffe (z.B. in der AIDS-Bewegung); als Momentaufnahme/ Dokument (Archivmaterial); zur Unterhaltung (Musikvideo); zu Kontroll- und Sicherheitszwecken (Gefängnisaufnahmen); zur Schaffung und Verfestigung von Stereotypen. Anschließend propagiert das Band eine zunehmende Verwendung des Video 8 Films: es werden Kurzstatements zusammengetragen, die sich auf die AIDS-Epidemie und die Erschließung dieses Themas mit Hilfe eines Camcorders beziehen. Diese Statements wer-

den auf Material aus "America's Funniest Home Videos" gelegt, gleichzeitig wird Kritik an der Werbung und den Massenmedien geübt; zusammen wirkt das Ganze wie ein mächtiges Manifest! Die Dokumentation einer ACT UP Demonstration am Trump Tower in New York bezeugt, wie viele AIDS-Aktivist*innen es gibt, die dieses neue Technologieangebot zur Widerspiegelung der Brutalität der Polizei sowie der Reaktionen der Regierung auf die Belange der Demonstranten nutzen. Dieses Material wird dann dazu verwendet, lebensbejahende Videotapes für eine bessere Gesellschaft zu erstellen.



The video camcorder offers the "amateur" enthusiast access to media production in potentially unprecedented ways and numbers. However, "America's Funniest Home Video", one of the most popular programs on prime time television in the U.S., capitalizes on the fascination with this new tool (toy?) by offering prize money in exchange for candid images of ordinary Americans making fools of themselves. In effect, this program encourages the viewer/ participant to mimic television sitcoms focusing exclusively on the nuclear family, while nevertheless representing that family as the butt of a series of bad jokes. Paradoxically, the nuclear family is presented as the most desirable, and the only viable, social unit and yet it is consistently represented without power, always reacting to unforeseen circumstances, forever somewhat out of control.

THE FEELING OF POWER : # 6769 opens with an overview of the different ways video is used in American culture: as an activist tool/ weapon (in AIDS activism, for example); as "instant"/ collective memory (archival footage); as entertainment (music video); for surveillance and security purposes (prison footage); and to reinforce or create stereotypes ("America's Funniest Home Video"/ broadcast TV). The tape then proceeds to advocate an empowering use of Video-8: compiling a series of succinct statements relating to the AIDS epidemic and the accessibility of the camcorder (superimposed on footage from "America's Funniest Home Videos"), along with a critique of advertising and mass media representation, that together assume the cumulative authority of a manifesto. Documentation of an ACT UP demonstration at Trump Tower

in New York testifies to the resourcefulness of AIDS activists who embrace this new technology to survey both police brutality and the government's insensitivity to the concerns of the demonstrators, and to create life-affirming videotapes of a (non-nuclear) community at war with ignorance.

HOME(LESS) IS WHERE THE HEART IS

2:00, col., 1990. By Paul Garrin.

Paul Garrin ist sowohl für die Beherrschung technischer Effekte der Videokunst bekannt, als auch dafür, mit seinem "low tech" Camcorder das Elend der Obdachlosen in New York's East Village aufzuzeichnen. In HOME(LESS) verbindet er diese Produktionsspektren, um eine übernatürliche Landschaft der Gegensätze zu schaffen – z.B. verwendet er die Technologie, um obdachlose Hausbesitzer in den Park des Weißen Hauses zu setzen, was die Entrechteten privilegiert und die Mächtigen verspottet.

Paul Garrin is known both for his command of state of the art video effects technology and for chronicling the plight of the homeless in New York's East Village with his "low tech" video camcorder. In HOME(LESS) he combines these production spectrums to create a hyper-real landscape of confrontation – using ultimate technology to drop homeless squatters onto the lawn of the White House, for example – that privileges the disenfranchised and ridicules those in power.

WE, THE NORMAL

15:00, col., 1988. By George Kuchar.

George Kuchar war einer der ersten Videokünstler, der den Camcorder benutzte, und mit der profilierteste Fürsprecher. Mit seinem "Kamera-Schnitt" ist Kuchar Meister einer *fast and dirty*-Ästhetik, die nicht zögert, filmisches Material noch einmal zu überarbeiten, und die kein Interesse an Perfektion besitzt. Er selbst ist fast immer der Star der Tapes, meistens führt er auch die Kamera. Die Arbeit, die er während der vergangenen letzten Jahre produzierte, stellt eine faszinierende Mischung aus Autobiographie, Biographie und Fiction dar. In WE, THE NORMAL fügt Kuchar Fotos aus Hollywoodfilmen und Bildern, die ein idealisiertes "Zuhause" darstellen, ein. Es handelt sich beispielsweise um eine Szene einer tatsächlich stattfindenden Dinnerparty (der Stan Brakhage und andere Mediengrößen in Boulder, Colorado beiwohnten), die er mit geflüsterten Statements seines eigenen Befremdens und seines Empfindens dieser Gesellschaft gegenüber unterbricht.

George Kuchar was one of the first video artists to embrace the camcorder and one of its most prolific advocates. Editing "in camera", Kuchar is a champion of a "fast and dirty" aesthetic that has little patience with revision or interest in perfection. Since he is almost always the star of the tapes as well as our point of reference (since he also

Länderprogramm

runs the camera) the work he has produced over the past few years constitutes a fascinating convergence of autobiography, biography and fiction. In **WE, THE NORMAL**, Kuchar intercuts Hollywood film stills and idealized images of life in the home with a verité tour of an actual dinner party (attended by Stan Brakhage and other media luminaries in Boulder, Colorado) that he punctuates with whispered confessions of his own alienation and boredom.

IN THE LAND OF THE ELEVATOR GIRLS

4:00, col., 1990. By the Vasulkas.

Eine humoröse Betrachtung einer typischen, uniformierten Frau, die die Fahrstühle in einem der japanischen Luxus-Kaufhäuser bedient. Die Vasulkas bedienen sich des idealisierten Bildes des japanischen Arbeitsplatzes, das den ungewöhnlichen Stolz der in niederen Jobs arbeitenden Frauen zeigt, wobei der Blick vom Inneren des Fahrstuhls bei Öffnen der Stahltüren auf Postkartenmotive japanischer Exotik und schließlich banale Szenen leerer Flure und Müllhalden gelenkt wird.

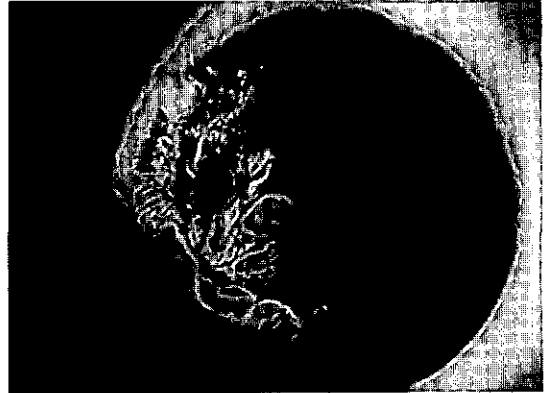
A humorous look at the pristine, uniformed woman who run the elevators in some of Japan's deluxe department stores. The Vasulkas undercut the idealized image of the Japanese workplace, and the inordinate pride these women take in their menial jobs, by altering the view from inside the elevators, whose steel doors open to first reveal postcard images of Japanese exotica and, finally, banal scenes of empty stairways and garbage-laden hallways.

HOLE

11:00, col., 1990. By Ante Bozanich.

In **HOLE**, fügt Bozanich Bilder städtischer Baukonstruktionen (Schweißer, Männer mit Preßlufthammern) mit impressionistischen Szenen ländlichen Lebens (Schnecken, Ziegen, Vögel) zusammen. Zusätzlich werden Bilder eines bereits leicht gealterten Cowboys und eines jungen Cowgirl, die langsamen Schrittes auf die Kamera zulaufen, ein mit Bikini bekleidetes Modell, das triumphierend einen großen Schwertfisch über ihrem Kopf hält, enthauptete Küken, usw. – gezeigt. Die Akteure und Gegenstände der Szenen scheinen offensichtlich gerade dem Rahmen eines Fernsehschermers entsprungen zu sein. Die Bedeutung der einzelnen Bilder variiert und ergibt sich jeweils aus der Reihenfolge, in der sie gezeigt werden und aus der Beziehung, die sie zu dem immer wieder eingeblendeten Filmausschnitt einnehmen, in dem eine Ratte, die gerade in einem Stahlrohr sitzt und die Jungen, die sie geworfen hat, säugt, gezeigt wird.. Was zuerst den Anschein erweckt, ein simples Tape zu sein – durch die Gegenüberstellung von natürlicher und durch Menschenhand veränderter Landschaft und die immer wieder eingeblendete Ratte im Rohr – ist tatsächlich, durch die Gegenüberstellung ambivalenter, dynamischer Szenen, wie: Land und Stadt, Heimat und Nationalismus, Schmutzetfer und Unge-

ziefer, Unschuld und Sexualität, Ritual und Religion, Geburt und Tod, Lebensnotwendigkeit und Übermaß, komplexeren Inhalts.



In **HOLE**, Bozanich intercuts images of urban construction (welders, men with jackhammers) with impressionistic scenes of rural life (snails, goats, birds) and somewhat ominous images – an elderly cowboy and young cowgirl walk in slow motion toward the camera, a bikini-clad model holds a large swordfish triumphantly over her head, beheades chickens, etc. – apparently rescanned through an iris matte from a TV set. The images each take on different meanings depending on their juxtaposition to each other and to the central reoccurring image of a rat that has given birth in a steel pipe, seen nursing its babies. What at first seems like a simple tape – counterposing natural and unnatural landscapes and their inevitable confluence (the rat in the pipe) – is acutally far more complex, exploring the ambivalent dynamics of country and city, homeland and nationalism, pets and vermin, innocence and sexuality, ritual and religion, birth and death, sustenance and excess.

MAJORCA – FANTASIA

5:00, col., 1989. By Paul Garrin, Nam June Paik and Amy Greenfield.

Das Band beginnt mit Bildern eines wunderschönen Anwesens, untermalt von Klängen klassischer Musik. Ein zählfließender Text informiert uns darüber, daß "in diesem Kloster auf Mallorca (Spanien), F. Chopin und G. Sand lebten und dieses exquisite Präludium, dem wir gerade zuhören, komponierten." Der Text setzt sich weiter fort, und darin liegt etwas Geheimnisvolles "... und spuckte Blut", bevor dann plötzlich eine Kollage von stark manipulierten Bildern von Uhren, Vögeln, Farbpaletten, nackten Frauen und schließlich Dokumentationsmaterial einer Bühnenaufführung von Nam June Paik und Amy Greenfield, die nackt auf einem moderigen Feld tanzt, einge spielt wird. Ein ungewöhnliches Remake von Disney's "Fantasia", wobei das Präludium von Chopin an Stelle Beethoven's Pastoraler Symphonie gespielt wird.

MAJORCA – FANTASIA ist stattdessen ein rätselhafter

Tribut an den anarchischen Geist Beuys', Greenfields und Paiks (u. Chopins?), deren Arbeiten Inhalte wie Konsum, Tod und Unordnung demonstrativ in Szene setzen, wobei trotzdem die Aura Fassade gewahrt bleibt.

The tape opens with images of a beautiful courtyard and the accompanying strains of classical music. A crawling text informs us that "In this cloister on Majorca Island (Spain), F. Chopin and G. Sand lived and composed this exquisite prelude which you are listening to." The text then cryptically continues " ... and spit out blood", before exploding into a collage of highly manipulated images of clocks, birds, color palettes, naked women and finally, documentary footage of Nam June Paik performing on stage with Joseph Beuys and of Amy Greenfield dancing naked in a muddy field. An unlikely remake of Disney's "Fantasia" (substituting the Chopin prelude for Beethoven's Pastoral Symphony),

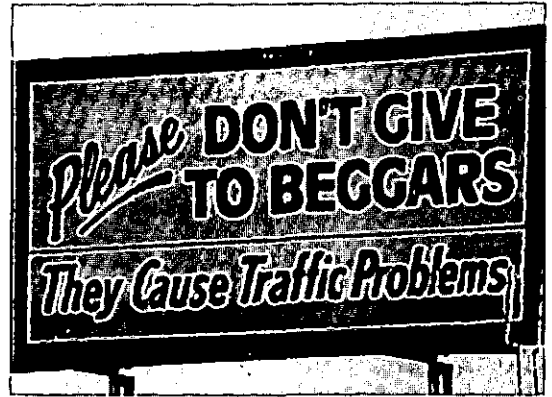
MAJORCA-FANTASIA is instead an enigmatic tribute to the anarchic spirit of Beuys, Greenfield, Paik (and Chopin?) each of whose work flaunts with consumption, death and de-composition while nevertheless maintaining an "exquisite" facade.

LYING IN STATE

30:00, col., 1990. By Norman Cowie.

LYING IN STATE besteht aus Material, das Fernsehsendungen entnommen wurde. Aus politischen Reden, Nachrichten, Werbespots, Quizsendungen etc. – zusammengeschnitten, um die Art und Weise, wie amerikanische Medien eine Mythologie um politische Führer aufbauen, zu demonstrieren. Diese werden hier abwechselnd als

berühmte "Repräsentation" des Landes und als Teilnehmer, die zu der betrügerischen Manipulation der Öffentlichkeit willig beitragen und um deren Aufrechterhaltung bemüht sind, vorgestellt. LYING IN STATE ist eine alarmierend scharfe und lustige Auseinandersetzung mit der "American Dream Factory".



LYING IN STATE consists entirely of footage appropriated from broadcast television – of political speeches, newscasts, commercials, gameshows, etc. – that is edited to foreground the manner in which American media creates and enforces a mythology around its political leaders, who are here alternately exposed as popular "hosts" of the country and willing participants in the deceitful manipulation of the public. LYING IN STATE is an alarmingly incisive and hysterically funny dissection of the "American Dream Factory".

Part II: Women, Language and Power

Dieses Programm ist repräsentativ für die Tendenz der im Medienmilieu arbeitenden amerikanischen Frauen, bestimmte Themen ins Blickfeld zu rücken. Es geht um Sprache, im Hinblick auf die Persönlichkeitsdefinition, das Festschreiben von akzeptierten Rollen und das Festlegen von Ungleichheiten in der Gesellschaft.

This program is representative of the tendency among American women working in media to focus on the role of language in constituting identity, prescribing acceptable roles and safeguarding inequities in society. Both "The Houses That Are Left" and "The Bus Stops Here" are particularly complex narratives that illustrate a dynamic dispersal of power in relations – within or between individuals, institutions and industries – policed by language.

THE HOUSES THAT ARE LEFT (Part I)

30:00, col., 1990. By Shelly Silver.

THE HOUSES THAT ARE LEFT sind Haushalte, die von

führenden Werbeunternehmen noch durch ein neues Produkt oder eine Idee auszubeuten sind. Oder sind sie es bereits? Vielleicht sind es die wenigen wirklichen "Heime", die in der Nachbarschaft übriggeblieben sind und als Provinznester abgestempelt worden sind. Oder es sind die verbliebenen Familien, die es noch zu verkabeln gilt. Oder die, die der Selbsterstörung – sich gegenseitig umzubringen – überlassen sind.

Shelly Silver's ideenreiches Videotape stellt diese und zahlreiche andere Möglichkeiten vor, dann schließt sich die Schilderung der Leben zweier Frauen (Anne und Chris) und ihre immer wechselnden Beziehungen in einer sich dauernd verändernden Welt an. Um mit einer der Frauen zu beginnen – Anne hat einen Mord begangen. Die ermordete Frau, Patty, gelangt ins Jenseits (dort begegnet sie zwei Männern, einer Frau und einem Jungen) mit einem Messer in ihrem Rücken. Nachdem das Messer entfernt worden ist, bekommt sie die Aufgaben aufgetragen, das Verschwinden der 4 Protagonisten (Anne, Chris und ihre selten gesehenen Freunde David und Bob) zu beobachten und per Kamera aufzunehmen. Selbstverständlich verfolgen die Außerweltlichen *Wachhunde* das

Länderprogramm

Leben unserer Protagonisten auf der Fernsehmattscheibe, wie wir es tun. Chris beobachtet das Leben der Menschen auch mit einer Videokamera. Er begleitet Anne, während sie Menschen auf der Straße für ein Marktforschungsunternehmen interviewt. Das geschieht gerade in dem Augenblick, als Anne und Chris Informationen über Ängst und Wünsche der Menschen sammelt ("Was bedeutet es für Sie, glücklich zu sein? Was würden Sie in Ihrem Leben verändern? Können Sie sich an Ihre Träume erinnern? Welche Zahnpasta benutzen Sie? etc.), so erfahren auch wir, als Zuschauer, mehr über sie – in kurzen Clips und Soundeinheiten, die nie ein vollständiges Bild, eine Person oder Realität ergeben.

Tatsächlich erfahren wir nie, warum Anne Patty umgebracht hat. Oder was jetzt aus Patty geworden ist. Oder wer die 4 Menschen im Jenseits sind, oder woher sie kamen. Oder mit welchem der beiden Männer Chris schläft. Es bleiben letztendlich so viele Fragen unbeantwortet, gleichzeitig werden aber so viele interessante, letztendlich allerdings unnütze Informationen geliefert (weitestgehend per Text, der kontinuierlich das Band unterbricht), so daß das Band beginnt, an nichts weniger, als an Fernsehen zu erinnern.

THE HOUSES THAT ARE LEFT vereint Elemente der Soap opera, Trivialitäten, Spannung, Fantasie, Überwachung und zahlreiche andere TV-Genres, in einer allumfassenden Anklage über die Art, wie wir unser Wissen beziehen, wie wir Sachbezüge herstellen, uns darstellen und wie wir im Informationszeitalter dargestellt werden.



THE HOUSES THAT ARE LEFT are the houses yet to be exploited by a major marketing firm, by a new product or idea. Or, are they? Perhaps they are the remaining families yet to be wired for cable. Or those left to self-destruct, to murder each other

Shelly Silver's inventive videotape opens up these, and numerous other possibilities, as it follows the lives of two women (Anne and Chris) and their ever shifting relations in a changing world.

To begin with, one of the women, Anne (I think), has

committed a murder. The murdered woman, Patty, arrives in the afterlife (consisting of two men, a woman and a boy) with a knife in her back. After removing the knife, they advise her of their task – to observe and record the disappearance of any one of our four protagonists (Anne, Chris and their seldom seen mates, David and Bob). Of course the otherworldly "watchdogs" follow our protagonists lives on a television screen, as do we. Chris, too, follows peoples lives with a video camera, accompanying Anne as she interviews people on the street for a market research company. And just as Anne and Chris gather information about peoples fears and desires (What do you consider being happy? What would you change in your life? Do you remember your dreams? What toothpaste do you use? etc.), so we too learn more about them – in short clips and sound bites that never really add up to complete picture, person or reality.

In fact, we never do find out why Anne killed Patty. Or what Patty is up to now? Or who the four people in the afterlife are, or where they came from. Or which of the two men Chris is actually sleeping with. In fact there are so many unanswered questions, and so much interesting, but ultimately useless information presented (largely through text that continually punctuates the tape), that the tape begins to resemble nothing less than ... television.

THE HOUSES THAT ARE LFET combines soap opera, trivia, suspense, fantasy, surveillance, and numerous other TV genres in a sweeping indictment of the way we gain knowledge, interrelate, represent ourselves and are represented to ourselves in the Age of Infotainment.

THE BUS STOPS HERE (3 Case Studies)

30:00, b/w., 1990. By Julie Zando.

THE BUS STOPS HERE ist die Geschichte zweier Schwestern – eine der beiden ist eine Autorin, die sich darum bemüht, eine Geschichte zu Ende zu schreiben; die andere, die depressive Schwester, entzieht sich allmählich des Sprachgebrauchs, indem ihre Stimme von den Ärzten übernommen oder ersetzt wird, die ihre mentale Verfassung beschreiben.

Kompliziert wird das Band weiterhin dadurch, daß es 2 Erzähler gibt: einer, ein Charakter der Geschichte, ist der Liebhaber der Autorin, Psychiater der Depressiven und ein Freund der Familie der Mädchen (somit ist es eindeutig, woher er seine Standpunkte, die sich in seinen Kommentaren widerspiegeln bezieht); der andere, noch nicht ganz zu identifizieren, tritt als *Meta-Erzähler* in Erscheinung, der das Band inhaltlich zusammenfaßt und kommentiert.

Das Kernstück des Tapes dreht sich um eine Anzahl erotischer Begegnungen. Die Autorin beobachtet, wie ein Mann im Bus masturbiert. Sie gesteht, daß sie ihn sowohl öffentlich gezüchtigt hat, – somit Kontrolle über ihn gewann – und später am Abend, als sie sich an die Szene erinnerte, selbst masturbierte – und damit, wie sie behauptet, über eine Zurschaustellung nochmals Macht ge-

wann. Ihr Liebhaber, der Psychiater, erzählt von einer erotische Fantasie über eine Frau in einem Bus, die einen Pelzmantel trägt und später auch masturbiert, in Erinnerung an diese Szene.

Wir können hinterher folgern, daß der allwissende *Meta-Erzähler* tatsächlich der Masturbierende ist, der zuvor von der Autorin ertappt wurde (also nimmt er gleichzeitig die Position des Exhibitionisten, als auch die des Voyeuristen ein). Der Beginn des Sprachentzuges der depressiven Schwester, soll angeblich mit ihrer ersten Periode zusammengelaufen sein.

Zando webt ein komplexes Netzwerk von autoritären Figuren und hilflosen Subjekten, deren Beziehungen dem Zuschauer durch das Erzählte, das Nichtgesagte, das, was wir als Zuschauer erwarten und das, was wir zumindest aus den verschiedenen implizierten Versatzstücken herauslesen – was nicht zuletzt die Erzählhandlung selbst ausmacht –, vermittelt wird.

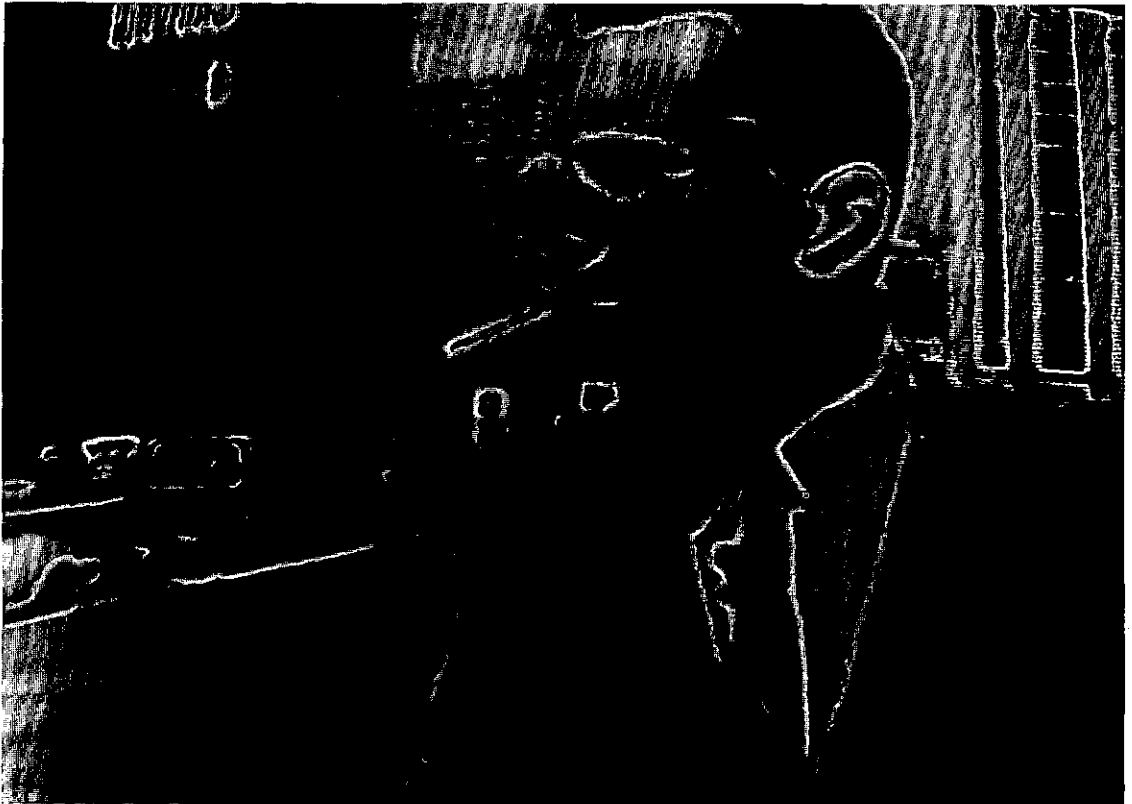
THE BUS STOPS HERE is the story of two sisters – one, a writer is struggling to complete a novel; the other, a depressive, gradually retreats from language as her voice is increasingly assumed or supplanted by the doctors who treat or describe her mental state.

The tape is further complicated by the presence of at least two narrators: one, a character in the story, is lover to the writer, psychiatrist to the depressive, and a friend of the girls' family (thus his commentary reflects an inevitably biased point of view); the other, not readily identifiable, functions as a "meta-narrator", synopsisizing and commenting on the tape.

The core of the tape revolves around a series of erotic encounters. The writer witnesses a man masturbating on a bus. She confesses both to having chastised him publicly – thus gaining control over him – AND to having masturbated later that evening to the remembered scene – thus, she claims, achieving power over his display once again. Her lover, the psychiatrist, also recounts an erotic fantasy about a woman on a bus wearing a fur collar, he too later masturbates to the memory.

We subsequently infer that the omniscient "meta-narrator" was, in fact, the masturbator earlier witnessed by the writer on the bus (thus he functions as both exhibitionist and voyeur). The onset of the depressive sister's withdrawal is said to have coincided with her first period.

Zando weaves a complex network of authority figures and helpless subjects whose relation to the viewer is mediated both by what we are told, what we are not told, what we come to expect and what we least suspect from the various institutions implicated – not the least of which is the act of narration itself.



internationaler
experimentalfilm
workshop
osnabrück

VIDEOTAPES IN DISTRIBUTION

Deutsche und internationale Videokunst im Verleih:

Anders, Aurand, Batsry, Becker, Biggs, Björgeengen, Blume, Boome, Bunne, Butt, Callas, Canali, Cunihin, D'Urbano, Dargel, Doering, Downey, Fontanilles, Finch, Ganahl, Gassinger, Giannopoulos, Glatzel, Hada, Hahn, Halpern, Hengster, John, Jürgens, Karawahn, Katsivelaki, Langoth, Lauchstaedt, Leister, Lux, Neuwirth, Nowotsch, Oerlemanns, Radakovic, Raskin Stichting, Rettig & Boehm, Robertshaw, Rombout, Pape, Safy, Saup, Schmidt, Simon, Smart Cursor Production, Smet, Snow, Starr Kernan, Thew, Toti, Ursprung, van Mullem, Voelker, Vrana, Wagnest & Eder, Welsh, Wolkenstein, Zimmermann, Zinganel

*experimentell, narrativ, abstrakt, interaktiv, computeranimiert,
dokumentarisch*

*Einzelpräsentationen, Autorenprogramme, themengebundene
Zusammenstellungen, etc.*

EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL on TOUR

WATCH OUT!

ACHTUNG!

AB HERBST/WINTER 90/91 GEHEN WIEDERUM FILM- UND VIDEOAUSWAHL-PROGRAMME DES EMF AUF TOURNEE DURCH EUROPA. DIE PREISTRÄGER UND WEITERE HERAUSRAGENDE ARBEITEN DES DIESJÄHRIGEN FESTIVALS WERDEN IN KINOS, FILM CLUBS, MUSEEN, GALERIEN UND EVENTS ZU SEHEN SEIN.

VERANSTALTER UND INTERESSIERTE WENDEN SICH BITTE AN
Internationaler Experimentalfilm Workshop e.V.

Hasestraße 71
4500 Osnabrück
Tel. 0541/21658
Fax 0541/28327

KM kabelmetal

KM - kabelmetal — das sind weltweit bewährte Erzeugnisse von höchster Qualität. Innovative Techniken für die Anforderungen von heute und die Märkte von morgen.

Der Werkstoff — Kupfer und seine Legierungen. Perfektion aus einem Guß. Für vielseitige Anwendungen in Handwerk und Industrie.

Fragen Sie uns — wir nennen Ihnen die vielen guten Seiten von Kupfer und seinen Legierungen.

KM - kabelmetal Aktiengesellschaft

Klosterstraße 29

4500 Osnabrück

Telefon (05 41) 3 21-1

Telex 9 4 6 4 1

Telefax (05 41) 3 21-3 6 6

FILM & MEDIENBÜRO NIEDERSACHSEN E.V.



Vor mehr als vier Jahren, im Mai 1986, wurde das Film & Medienbüro Niedersachsen e.V. während des 6. Internationalen Experimentalfilm Workshops in Osnabrück gegründet.

Ein der Hauptaufgaben des Vereins sahen die Gründungsmitglieder in der "Unterstützung bereits bestehender filmkultureller Aktivitäten und Organisationen, aber auch in der Initiierung und Förderung neuer Projekte durch eine Bündelung von Maßnahmen, die strukturelle Verbesserungen auf den Gebieten der Produktion, der Distribution (Abspiel und Vertrieb) und der Rezeption kultureller Film- und Medienproduktionen ermöglicht"... Dieser Anspruch konnte leider wegen mangelnder finanzieller Unterstützung nur in Ansätzen verwirklicht werden.

Die neue Landesregierung will nun die jahrelange Benachteiligung des kulturellen Films aufheben.

NIEDERSACHSEN INS BILD BRINGEN.

Das Film & Medienbüro Niedersachsen hat konkrete Vorschläge für die Neugestaltung der niedersächsischen Medienlandschaft:

- * Selbstverwaltung der kulturellen Landesfilmförderung durch das Film & Medienbüro Niedersachsen, dessen Mitglieder unabhängige Gremien berufen, die über die Mittelvergabe befinden.
- * Finanzielle Angleichung der kulturellen Filmförderung an die wirtschaftliche Filmförderung in Niedersachsen.
- * Ausstattung des Film & Medienbüro Niedersachsen mit den notwendigen Sach- und Personalkosten, um die Interessen der Medienschaffenden auf solider materieller Basis vertreten zu können.
- * Anpassung der Filmförderung an die regionalen Gegebenheiten und die gewachsenen Strukturen im Flächenland Niedersachsen.
- * Unterstützung von bestehenden Regionalbüros (Braunschweig, Hannover, Osnabrück) und Hilfestellung zur Gründung weiterer Regionalbüros in den übrigen Regionen des Landes.
- * Bildung von *Regionalfonds*, anteilig gespeist aus Landes-, Kreis-, Landschafts- und Kommunalmitteln zur Unterstützung der regionalen Film- und Medienarbeit. Diese Mittel werden von den Regionalbüros in Selbstverwaltung analog der kulturellen Landesfilmförderung vergeben. Die Regionalfonds und der Landesfond sind gemeinsame Voraussetzung zur Verbesserung der Filminfrastruktur in Niedersachsen.
- * Absicherung von niedersächsischen Festivals durch Sockelfinanzierung.

FILME FÜR EUROPA – FILME AUS DEN REGIONEN

In einem fast grenzenlosen Europa wird die filmische Auseinandersetzung in und mit den Regionen zukünftig für die Identitätsbildung der Menschen eine wichtige Rolle spielen.

- * Notwendig sind strukturelle Hilfen für Medienzentren, Filmhäuser und Medienwerkstätten als technische, räumliche und organisatorische Träger filmkultureller Vorhaben für Niedersachsen. Hierzu müssen investive Mittel aus der wirtschaftlichen Filmförderung des Landes und den Mitteln zur Verbesserung der technischen Infrastruktur beim Niedersächsischen Landesrundfunkausschuß bereitgestellt werden.
- * Mit einer "Beschäftigungsoffensive Kultur" müssen Festivals, selbstverwaltete Medienzentren, Abspielstellen und weitere Institutionen und Orte, die sich filmkulturell engagieren, personell so abgesichert werden, daß ihr Fortbestehen garantiert ist.

SITUATION DES KINDER- UND JUGENDFILMS

In Niedersachsen könnten deutliche Zeichen für die Verbesserung der Situation des Kinder- und Jugendfilms in der Bundesrepublik gesetzt werden.

- * Neben besonderen Anreizen für die Produktion von Filmen müssen auch Initiativen in diesem Bereich (Kinderkinos, Mitmachkinos, nichtgewerbliche Filmarbeit, Festivals, Film und Video zum Selbermachen) ausreichend unterstützt werden.
- * Die Medienausbildung von Multiplikatoren, die sich beruflich und ehrenamtlich mit Kindern und Jugendlichen beschäftigen, ist zu verbessern.

Die anstehende Neustrukturierung des NDR und die Novellierung des Landesrundfunkgesetzes muß auch dem kulturellen Filmschaffen Rechnung tragen.

Film & Medienbüro Niedersachsen

Postfach 18 61, Hasestraße 71, 4500 Osnabrück
Tel. 0541/2 16 58, FAX 2 83 27

Regionalbüro Hannover

Charlottenstraße 5, 3000 Hannover 91
Tel. 0511/44 05 00

Regionalbüro Braunschweig

Körnerstraße 29, 3300 Braunschweig
Tel. 0531/7 60 19



EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

12.-16.9.90 OSNABRÜCK

**Sonderprogramme
Special Programmes**

Frauen, Mythen und Sexualität

von *Kathy Rae Huffman*

Eine Auswahl von Videos amerikanischer Frauen, die die Grundlage ihres Seins aus einer Vielzahl weiblicher Gesichtspunkte heraus erforschen und sich damit auseinandersetzen. Dieses Programm schenkt denjenigen Frauen besondere Aufmerksamkeit, die sich auf ihre Individualität konzentrieren und diese umfassen und ihre Vergangenheit, ihre Umgebung und ihre Kultur als grundlegende Elemente zur Ausbalancierung ihrer Gegenwart und Zukunft betrachten.

Heutzutage sind kulturelle Studien, Volkskultur und die Postmoderne miteinander verknüpft, und der Feminismus bedeutet eine von Künstlern und Künstlerinnen getragene zeitgenössische, kritische Haltung. Themen, die sich mit der kulturellen Analyse der Frauen von Frauen befassen, mit dem weiblichen Blick, mit dem Verstehen multikultureller Perspektiven, sind wichtig für das Verständnis unserer Zeit.

Die amerikanische Identität (und die Stellung der Frau in der Gesellschaft) ist weitgehend durch die Massenmedien definiert worden. Frauen, die die Medien benutzen, um ihre Wünsche auszudrücken und die Geschlechterforschung als Gegenpart zu populären Unterhaltungsformen betreiben, schaffen einen wichtigen neuen Mediendialog.

Viele Mythen umgeben die weibliche Sexualität, Identität und Phantasie, und Künstler und Künstlerinnen erforschen seit Jahrhunderten dieses oft kontroverse Thema. Heutzutage bietet das Medium Video eine Möglichkeit zum Ausdruck einer Mannigfaltigkeit von Haltungen, Vergangenheit und Gegenwart von Frauen, die sich und ihre Welt erforschen und sich ihr stellen.

Durch die Vertraulichkeit eines Gesprächs unter vier Augen bietet das Medium Video den Frauen eine neue Art, um ihren Belangen Ausdruck zu verleihen. In diesem Programm benutzen Frauen dieses Medium, um auf Mediendarstellung, anthropologischen und historischen Glauben, kollektive und individuelle Erinnerung zu reagieren. *Women, Myth, and Sexuality* kombiniert die Arbeiten von drei Generationen Künstlerinnen aus verschiedensten geographischen Gebieten des Landes. Das Programm ist ein Muster der immer größer werdenden Anzahl von Arbeiten von Frauen, die sich mit der Erforschung der persönlichen Identität und der Rolle der Frau in der Gesellschaft befassen.

Kathy Rae Huffman: Kuratorin am Long Beach Museum of Art (1979–1984). Kuratorin/Produzentin der CAT Stiftung (Contemporary Art for Television) 1984–1990. Derzeit Kuratorin der Media and Performing Art am ICA, Boston.

Women, Myths, and Sexuality

by *Kathy Rae Huffman*

A selection of video by American women, who investigate and confront the essence of their being from a variety of female perspectives. This program pays particular attention to women who focus on and embrace their individuality, and who look at their past, their surroundings and their culture as essential elements to balance the present and future.

Today cultural studies, popular culture and postmodernism are interrelated, and feminism is a contemporary critical position taken by both male and female artists. Issues involving cultural analysis by women about women, the female gaze, and understanding multi-cultural perspectives are significant to the understanding of our time.

American identity (and the woman's position in society) has been largely defined by the mass media. Women who use the media to express their desire, and who undertake gender investigation as a counter position to popular entertainment forms, are creating an important new media dialogue.

Many myths surround female sexuality, identity and fantasy, and male and female artists have explored this often controversial subject for centuries. Today, the medium of video offers an opportunity for the expression of a diversity of positions, past and present, by women who investigate and confront themselves and their world.

With the intimacy of a one-to-one discussion, video offers women a new way to express their concerns. In this program, women use the medium to react to media representation, anthropological and historic beliefs, collective and individual memory. *Women, Myth, and Sexuality* combines works by three generations of women artists, from many different geographical areas of the country. The program represents a sample of the growing body of work by women which explores personal identity and the role of women in society.

Kathy Rae Huffman: Curator at Long Beach Museum of Art (1979 until 1984). Curator and Producer of the CAT Fund (Contemporary Art for Television) 1984 until 1990. Now Curator of Media and Performing Art at the ICA, Boston.

 Programm 1

ISLAND OF SYMMETRY

9:00, 1990, Mary Ann Toman, New York

Eine Büroangestellte der New York City wacht morgens auf und bereitet sich auf den Tag vor. Ihre Welt wird zu einem fragmentierten und stummen Psychodrama, in dem die Stadt der Körper ist: schmutzig, anfällig und fast außer Kontrolle.

Die soziale Umgebung und die Person werden verflochten und brechen zusammen. Ideale hinsichtlich der Landschaft und Weiblichkeit werden innerhalb des städtischen und technologischen Kontexts in schizophrener Art vertauscht.

A New York city office worker wakes up in the morning and prepares for the day. Her world becomes a fragmented and muted psychodrama in which the city is the body: messy, vulnerable and almost out of control.

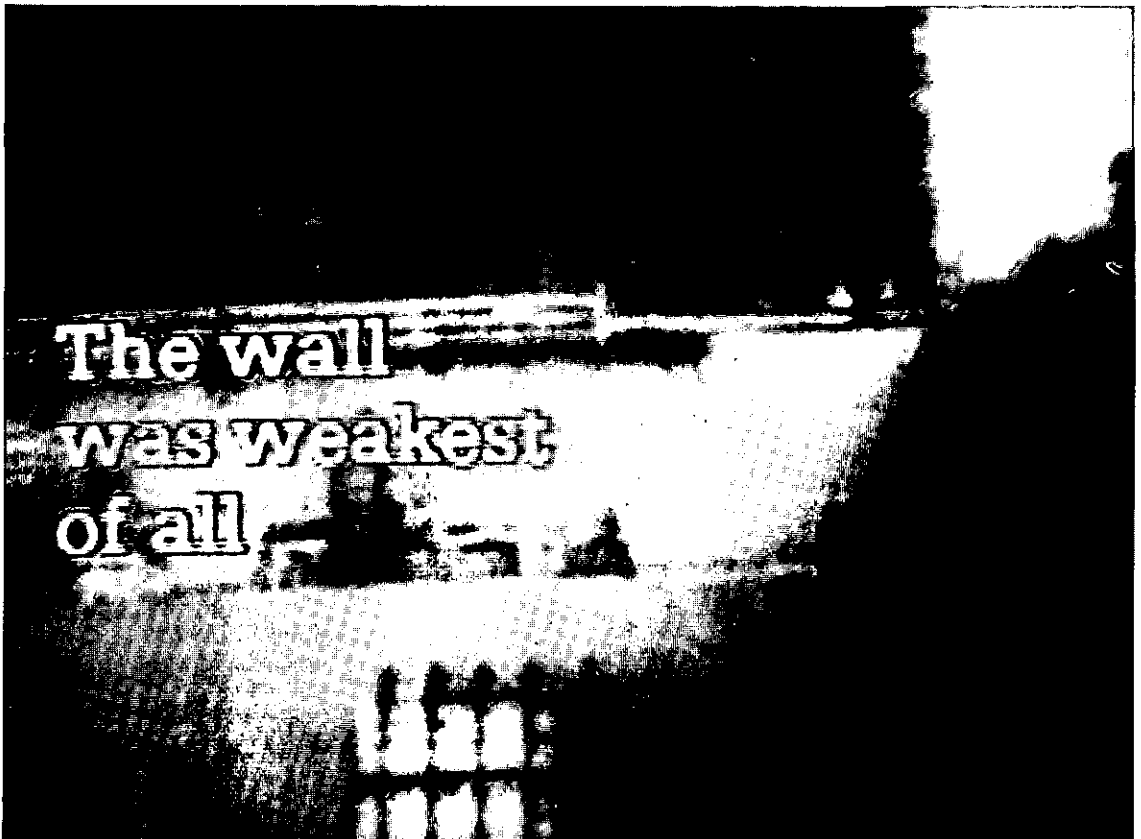
The social environment and the personal become intertwined and collapse. Ideals about landscape and femininity take on schizophrenic permutations, within the urban and technological context.

**THE HEADHUNTERS OF BORNEO
– A RECOLLECTION**

10:30, 1988, Azian Nurudin, San Francisco

Eine pseudoethnographische Begegnung der Ersten Welt mit der Dritten Welt, bei der die Künstlerin Kultur- und Stammespraktiken direkt untersucht. Eine vertraute äußere Aufmachung eröffnet die Übertragung eines alten Kopfgängerrituals auf die urbane Jagd einer anderen Art, bei der Nurudin ihren neuen Pick-up Truck durch San Francisco fährt. Diese Arbeit vergleicht Gewalt und Erotik auf widersprüchlicher Ebene miteinander und schließt durchdringende, zeitgemäße kulturelle Bezüge der Postpunkzeit ein.

A First World / Third World pseudo-ethnographic encounter, where the artist probes directly into cultural, tribal practices. A familiar format begins the descent from the ancient headhunting ritual, to an urban hunt of another kind, as Nurudin drives her new pick-up truck around San Francisco. This work contrasts violence and eroticism on contradictory levels, and includes pervasive post-punk, popular culture references.



PRAYER FLAGS

10:00, 1989, Marie France Alderman, Boston

Als persönliche Geschichte beschäftigt sich diese Arbeit mit Bezügen zu einem angeborenen nordamerikanischen kulturellen Erbe und einem Gewaltakt. Als Volksmythos erzählt, nimmt das Weibliche einen Dämon gefangen und verhindert, daß er von ihrer Seele und ihrem Bewußtsein Macht ergreift. Als ein Kampf mit der dunklen Seite wird diese Erzählung der verlorenen Unschuld zu einer neuen Weisheit für Überleben, Transformation und die Fähigkeit, durch Riten und Identität ein persönliches Wertesystem zu schaffen.



A personal history, this work is engaged with references to a native Northamerican cultural heritage and an act of violence. Told as a popular myth, the female captures and traps a Demon, and prevents his power from entering her soul and consciousness. A struggle with the dark side, this tale of lost innocence becomes a new wisdom for survival, transformation and the ability to create a personal value system through ritual and identity.

MEMORIES FROM THE DEPARTMENT OF AMNESIA

12:30, 1989, Janice Tanaka, Boulder/Colorado

Eine Eloge auf Yuriko Yamate (Lily), eine japanische Einwanderin in die Vereinigten Staaten, 1942 in Manzanar interniert. Lilys Leben entfaltet sich durch einen Dialog zwischen ihrer Tochter und ihrer Enkelin. Ihre Geschichte, dargestellt durch eine Reihe von Fotos, enthüllt das, was unvermeidliche Erinnerung zu sein scheint, die durch das vertrauliche Gespräch wieder aufkommt. Die Diskussion ist ein Versuch, um Kummer und Leid zu heilen, kämpft jedoch konstant zwischen dem Realen und dem Surrealen. Die Erfahrung gibt uns mehr als ein Gefühl für die

Persönlichkeit und Geschichte der Identität einer Frau; sie porträtiert das Intime und Persönliche und stellt Gefühle dem kalten und rein statistischen Lebensbericht gegenüber.

An elegy to Yuriko Yamate (Lily), a Japanese immigrant to America, who was interned at Manzanar in 1942. Lily's life unfurls and is celebrated in a dialogue between her daughter and granddaughter. Her story, revealed through a series of photos, unfolds what seems to be inescapable memory which resurfaces through the intimate conversation. The discussion is an attempt to heal the sorrow and grief, but constantly struggles between the real and the surreal. The experience gives us more than a feeling for the personality and history of one woman's identity, it portrays the intimate and personal, and contrasts feelings with the cold and purely statistical life record.

VOLCANO SAGA

28:00, 1989, Joan Jonas, New York

Inspiziert durch die isländische Geschichte "Die Laxdaela Saga" aus dem dreizehnten Jahrhundert, erforscht dieses Video "Gudruns Träume". Gudrun, die erste Heldin der westlichen Literatur, sucht nach einer Interpretation ihrer vier prophetischen Träume. Obwohl sie letztendlich keine akzeptable Deutung ihrer vier prophetischen Träume über vier (zukünftige) Ehemänner und das Schicksal, das sie durch ihre Vertraute erleiden würden, finden kann, wird ihre Weisheit in Geschichten voller Intrigen, Geheimnisse und einer gespenstischen Art enthüllt.



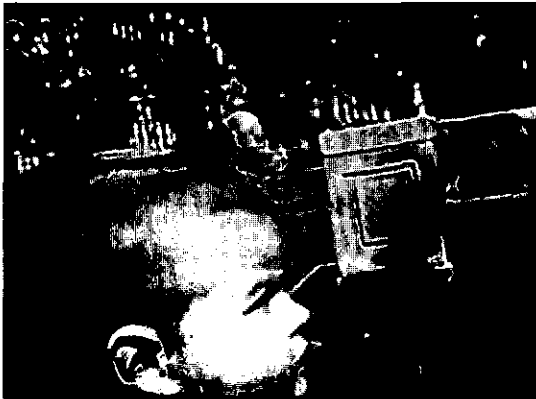
Inspired by the thirteenth-century Icelandic story "The Laxdaela Saga", this video explores "Gudrun's Dreams". Gudrun, the first female protagonist in Western literature, seeks interpretation of four prophetic dreams. Although she ultimately cannot find an acceptable reading of four prophetic dreams about four husbands (to be) and the fate that would befall them from her trusted confidant, her wisdom is revealed in tales filled with intrigue, mystery, and a haunting quality.

Programm 2

TALES OF LOVE AND GLORY

17:00, 1989, Martha Swetzoﬀ, Cambridge

Aus einer zutiefst persönlichen Untersuchung ihrer Kindheit benutzt *Tales* den verzerrten Blickwinkel der Kamera, um die vergängliche Art des Seins zu erforschen. Gepeinig durch den ungelösten Mord an ihrem Vater, der umgebracht wurde, als sie noch ein Kind war, ist sich diese Künstlerin der Vergangenheit ständig bewußt. Ihre Suche nach dem Verstehen des Zwischenfalls hat ihr auch die mit dieser Nachforschung verbundenen sexuellen Spannungen ins Bewußtsein gebracht. Die Geschichte wird eher durch Struktur und Technik als durch Worte geprägt. Soundtrack und Effekte wurden allein durch Computer hergestellt, und Video und Super 8 werden gemischt.



Originating as a deeply personal examination of her childhood, *Tales* uses the distorted view of the camera to explore the transient nature of being. Tormented by the unsolved murder of her father, which took place when she was a child, this artist is constantly aware of the past. Her search for understanding of the incident has also made her aware of the sexual tensions inherent in that investigation. Structure and technology, rather than words, employ the narrative. The soundtrack and effects were built entirely on the computer, and video and super 8 are mixed.

A SPY IN THE HOUSE
THAT RUTH BUILT

29:00, 1989, Vanalyne Green, Chicago

Der komplett maskuline Schauplatz des Profibaseball ist geeignet, um eine visuelle Abhandlung über Familie, Verlust und Sexualität zu schaffen. Bei einer Suche nach Vergnügen an ihrem eigenen Körper reinterpretiert Green die Symbolik des Baseball – seine gebärmutterähnliche Landschaft, Zyklen und Rituale – und konstruiert eine Ikonographie, die dem Weiblichen Ehrerbietung zollt. Mit



Humor und Ironie wird das Band sowohl zu einer persönlichen Enthüllung als auch zu einem ketzerischen Porträt.

The all-male arena of professional baseball is appropriated to create a visual essay about family, loss, and sexuality. In a search for pleasure in her own body, Green reinterprets baseball's symbolism – its womblike landscape, cycles, and rituals – and constructs an iconography that pays homage to the female. With humor and irony, the tape becomes both a personal revelation and a heretical portrait.

THIS IS NOT A VERY BLANK
TAPE, DEAR...

20:00, 1989, Jane Cottis, San Diego

Eine persönliche Schilderung der Kämpfe zwischen einer Mutter und ihrer Tochter, nachdem die Mutter unerwartet kommt, die Schlafzimmertür öffnet und ihre Tochter mit einer Frau im Bett überrascht. Das Fehlen einer Kommunikation zwischen zwei Frauen führt zu einem Ferndialog, in dem die Mutter ihre Gefühle über den Zwischenfall auf Band sprechen soll. Die Stimme der Mutter wird manipuliert, während die Situation durch die Psychotherapeutin,



Sonderprogramm

lesbische Werbung und die Tochter, die sich mit ihrer eigenen Homophobie beschäftigt, parodiert wird. Humor transformiert diese persönliche Krise und gewährt Einsicht zu einem positiven Verständnis.

A personal narrative about the struggles between a mother and daughter, when the mother drops in unexpectedly, opens the bedroom door, and discovers her daughter in bed with a woman. The lack of communication between two women insues, in a long distance dialogue in which the mother is asked to record her feelings about the incident on audiotape. Mother's voice is manipulated, whilst the situation is parodied by: the female psychoanalyst, lesbian commercials and the daughter dealing with her own homophobia. Humor transforms this personal crisis and lends insight into a positive understanding.

EVIDENCE ACQUIRED WITHOUT CONSENT, PART 2

7:35, 1990, Elisabeth Subrin, Jamaica Plain, Massachusetts

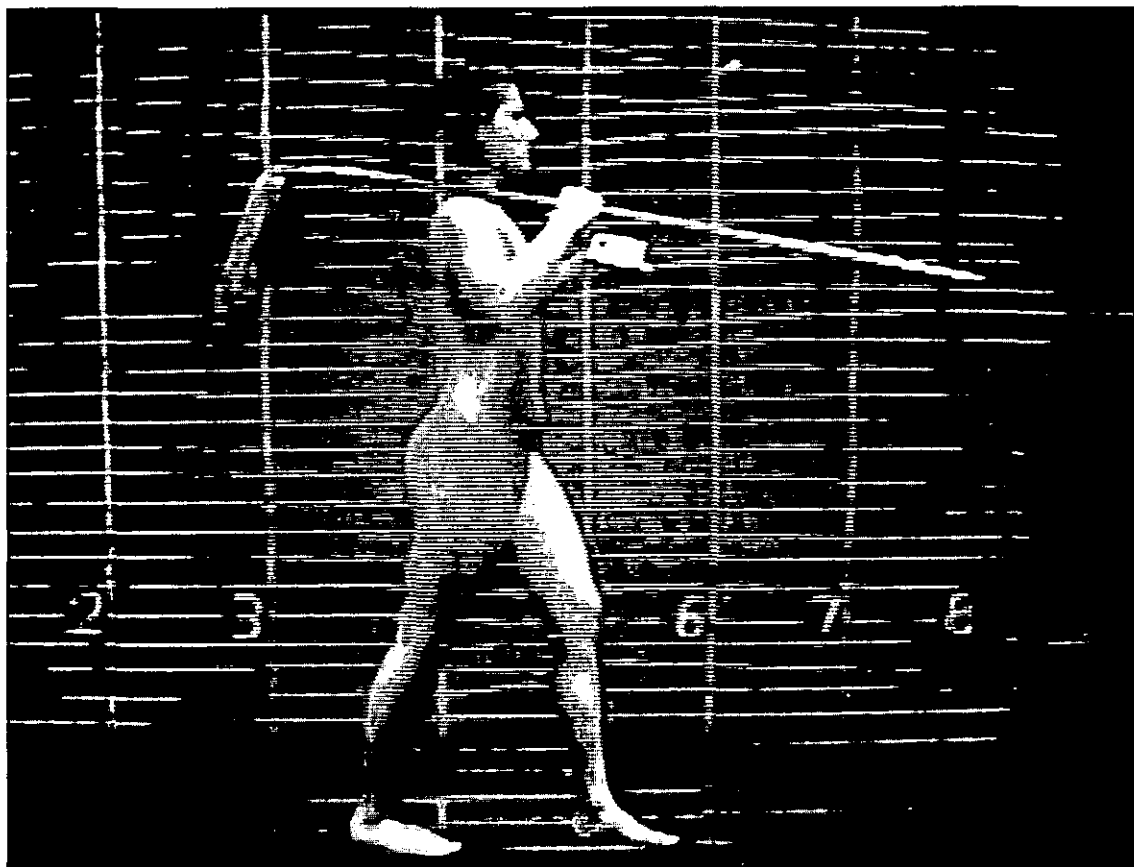
Eine ironische Neuauflage von Eadweard Muybridges Filmstudien, in denen der zeitgenössische Künstler dem

Meister – aber auch täglichen weiblichen Aufgaben huldigt. Beobachtung und Filmstudien aus dem weiblichen Blickwinkel sind sicherlich eine aufregende Alternative zur traditionellen Darstellung und bedeuten eine Analyse der Kontrolle der Medien durch die Männer.

Als Zuschauer ist der Künstler verantwortlich für die Schaffung einer frauenzentrierten Darstellung. Durch diese theoretische, revidierte Ausgabe und die Unmittelbarkeit des Videos ergibt sich die Möglichkeit für die Umwandlung sozialer Praktiken zusammen mit der Möglichkeit, zeitgenössische Kulturgeschichte neu zu definieren.

An ironic recreation of Eadweard Muybridge's motion studies, in which the contemporary artist pays homage to the master – but also to daily female tasks. Observation and motion study under the female gaze is clearly an exciting alternative to the traditional portrayal and signifies an analysis of the male control of the media.

As spectator, the artist is responsible to create a woman-centered representation. With this theoretical revision and the immediacy of video, the possibility for the transformation of social practices emerges, along with the possibility to *redefine contemporary cultural history*.



FILMBÜRO
NW
PRÄSENTIERT:

Aus der Ferne...	* Matthias Müller
Der Balkon	* Thomas Lauks
Japanisch für Anfänger	* Birgit Antoni
Stadt in Flammen	* Schmelzdahin
Uli isst	* Werner Nekes
Love Stinks	* Wilhelm + Birgit Hein
Egomania – Insel ohne Hoffnung	* Christoph Schlingensief
Blindman's Ball	* Dore O.
Epilog	* M. Müller & Christiane Heuwinkel
Parfait d'amour	* Monika Funke-Stern
Dreharbeiten	* Lutz Mommartz
Negative Man	* Cathy Joritz
Take Courage	* Maija-Lene Rettig
Esst mehr Obst	* Birgit Antoni
Der Sonntagsspaziergang	* Bertram Jesdinsky
Der Narrative Film	* Uli Sappok
Ihr sollt alles wissen	* Annette Frick
Mirage	* Jürgen Orthaus
A-B-City	* Bühler/Hormel
Percussion Movie	* Heinz Pramann
Der General	* Schmelzdahin
Le Dauphin	* Stephan Sachs
Reuterstraße	* Frank Zander

IN OSNABRÜCK 1990

FILMBÜRO NW E.V.
In der alten Post
4330 Mülheim / Ruhr
Tel.: (02 08) 47 76 02

Internationale Video-Kolonie – Ohrid

von Heiko Daxl, Juli 1990

Vom 15.7.–28.7.1989 fand in Ohrid, einer kleinen Stadt in den Bergen der jugoslawischen Teilrepublik Makedonien, die erste internationale Videokolonie statt.

In Zusammenarbeit mit staatlichen jugoslawischen Trägern und anderen Sponsoren, sowie der Hilfe zahlreicher ausländischer Kulturinstitute und Ministerien war es den Organisatoren (Film Jugend von Makedonien – Sektion Video und TV-Skopje) möglich, ein bisher wohl einmaliges Projekt auf die Beine zu stellen.

Einmalig ersteinmal schon wegen der hierzulande in dieser Form kaum denkbaren Verbindung von Fernsehen und Videokunst und der Kreation einer im höchsten Maße kommunikativen Atmosphäre, die einen Informations- und Erfahrungsaustausch auf internationaler Ebene erlaubte.

So zeigte sich das Projekt in Ohrid zum einen als eine ausgezeichnete Möglichkeit, Ideen im Medium Video direkt umzusetzen und somit vielleicht auch eingefahrenen Fernsehstrukturen neue Impulse entgegenzusetzen, zum anderen aber auch von fernsehtypischen Arbeitsweisen zu lernen. So gesehen war es sicherlich sowohl für das

Fernsehen als auch für die produzierenden Künstler ein ungewöhnliches Experiment, welches ungewöhnliche Ergebnisse hervorbrachte. Während der Dauer der Veranstaltung konnten von jugoslawischen, französischen, britischen und bundesdeutschen Künstlern insgesamt 7 Videobänder und eine Installation unterschiedlichster Form und Inhalt realisiert werden.

Alle diese Arbeiten wurden im jugoslawischen Fernsehen gesendet. Zudem wurde eine Dokumentation über die Videokolonie zusammengestellt, die ebenfalls zur Sendung gekommen ist.

Der zweite, nicht weniger wichtige Aspekt war der internationale Erfahrungsaustausch und die Vorstellung von aktuellen Programmen relevanter Videokunst aus Frankreich, Kanada, USA, Großbritannien, der Schweiz, Jugoslawien und der Bundesrepublik. Hierdurch bot sich die Gelegenheit, regionale und nationale Eigenarten, Unterschiede, aber auch Übereinstimmungen in der künstlerischen Ausdruckskraft zu erkennen. Die vorgestellten Arbeiten boten vielfältigen Stoff für Diskussionen und mündeten in Perspektiven neuer möglicher internationaler Zusammenarbeit.

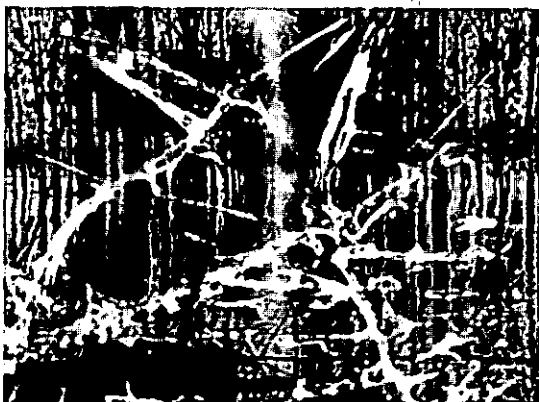
International Video Colony – OHRID

by Heiko Daxl, July 1990

From July, 15th till July, 28th Ohrid, a small town in the mountains of the Yugoslav republic of Macedonia was the place of the first international video-colony in 1989.

In cooperation with Yugoslav state authorities and sponsors and the help of several foreign ministries and institutes of culture the organizers (Film Youth of Macedonia and TV Skopje) realized an outstanding project which is till now unique.

Unique on one hand in the way of the relation between



television and video-art that is hardly imaginable in western countries and on the other hand in the creation of a very communicative atmosphere, which allowed an exchange of information and experience on an international level.

The Ohrid project turned out as a distinguished possibility to transfer ideas direct into the medium video and to set new impulses in the routine of television structures, but probably also to learn from typical working methods of the TV. From this point of view it was certainly for both sides – the artists and the television – an uncommon experiment, which produced uncommon results. During the 14 days of the event Yugoslav, French, British and German artists realized all in all seven tapes and one installation, different in form and content.

All this pieces together with a documentation of the colony were broadcasted in the Yugoslav television.

The second, not less important aspect was the international exchange of experience and the presentation of recent selections of video-art from France, Canada, USA, Great Britain, Switzerland, Yugoslavia and Germany. It was an excellent opportunity to see regional and national peculiarities and differences, but as well correspondences in artistic expressions of the video-family. It opened a wide field of discussions and flowed into perspectives and the challenge of new cooperations across the borders.

**Videoprogramm eingeführt von
Evgenija Dimitrieva
(Kulturredaktion TV-Skopje)**

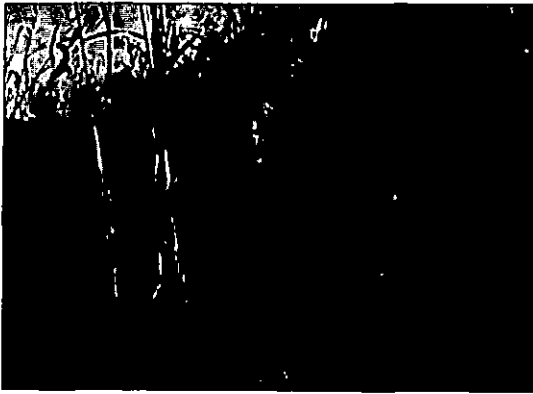
sowie von TV-Skopje produzierte Arbeiten / plus TV-Skopje productions by Abjanic/Cunihin, Beban & Horvatic

Lichnida

U-matic, 8:30, col., von Nusa Dragan.

Thirst

U-matic, 8:45, col., von Marina Grzinic und Aina Smid.



Please Stop

U-matic, 8:00, col., von Jean Louis Le Tacon.

In Ohrid

U-matic, 15:00, col., von Narcis Kantardzic.



Seven Seals

U-matic, 12:00, col., von Heiko Daxl.

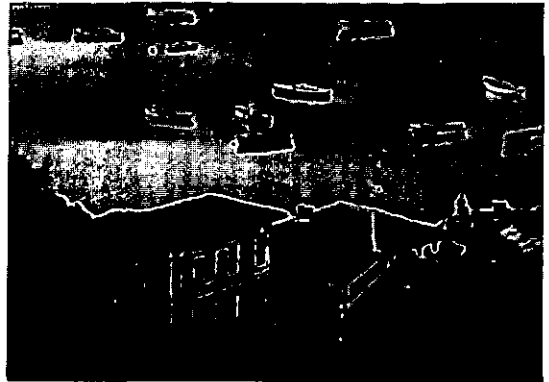
Neogeo

U-matic, 5:30, col., von Sreco Dragan.



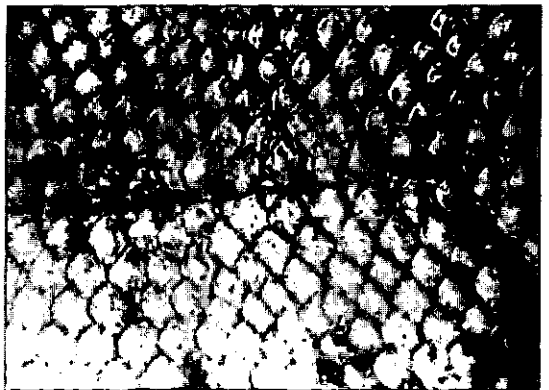
Day

U-matic, 20:00, col., von Jeremy Welsh.



Geography

U-matic, 9:00, col., von Breda Beban und Hrvoje Horvatic.



Video-Vilag (Video-Welt/Video-World)

Zwischen Januar 1988 und Juni 1990 wurden 27 je 40minütige Beiträge als monatliches Programm für das ungarische Fernsehen realisiert. Wir, die das Programm gestalten, stellen uns immer und immer wieder die Frage: Was tatsächlich ist Video? Heim-Kino? Eine narkotische Kunstform, die wie eine Droge auf Jung und Alt wirkt... Erwachsene und Kinder? Eine politische Waffe? Ein falsch genutztes Kommunikationsmittel des internationalen und nationalen Fernsehens? Der Rückzug der Künstler in den Elfenbeinturm? Ein Spielzeug für Film-Liebhaber, um sich selbst zu verwirklichen? Eine Möglichkeit, Dokumente zu archivieren? Ein Weg, etwas über uns und unsere Welt zu erfahren? Ein Modetrend?

Nach dem 27sten Programm wissen wir nur, daß Video Bezüge zu vielen sozialen Phänomenen hat. Du kannst ein Gefangener sein. Du kannst ein Vermögen dafür ausgeben. Du kannst Schmerz und Vergnügen über Dich und andere bringen. Du kannst die Einsamkeit töten. Und vieles mehr!

The Hungarian Television's monthly programme, the 40 minute Videoworld has been on in TV 27 times between January 1988 and June 1990. We, involved with the programme still ask ourselves the question ever and ever again. What really is video? Home cinema? An art which works like narcotics and is a drug to both young and old... adults and children? A weapon of politics? A misused means of communication in international and national television? Artists retreat to an ivory tower? A toy for lovers of film, who dream of expressing themselves? A possibility of a collection of documents? A way of getting to know our world and ourselves? A fashion trend?

After the 27th programme what we do know is that video relates to various social phenomena. You can be a prisoner of video. You can spend fortunes on it. You can bring pain and pleasure with it to others and to yourself. You can kill loneliness with it. And lots more!

Themen unserer Programme bisher Themes of our programmes so far

- Videoworld-videotime
- Video as a document
- Video and education
- Video and computer
- Alternative video in Hungary
- Video and film
- Osnabrück: European Media Festival 1988
- Video and Music
- Video and the Community
- Video and Business
- Video as a Narcotic
- Video and Politics
- Berlin, Videofestival, 1989
- Videoletter from János Herskó: Hungarian born, the Rector of the Swedish Film Academy
- Colleges and Video-training / Colleges in Berlin, London and Budapest
- Video Artists with Diploma: the first class of the Hungarian College of Applied Arts, Video Arts graduated
- Dutch broadcast / Montevideo, Rabotnik TV
- Videosculpture of the last 25 years / Cologne, Germany
- New York City, Part I
- New York City, Part II
- Fashionvideo-videofashion
- Free Soviet Video
- Meceniaries and artists in the USA
- Political Video around the Berlin Wall – 1990
- Video and Elections / The video clips of the political parties of the 1990 Hungarian elections
- In the London Museum of Moving Picture
- London Video Show





EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

12.-16.9.90 OSNABRÜCK

**Retrospektive
Retrospective**

Every Picture Tells A Story

Zum Experimentalfilm der 80er Jahre in der BRD

von Ralf Sausmikat, *Experimentalfilm Workshop, Juli 1990*

Wesen des Avantgarde- und Experimentalfilms ist seit seinem Entstehen, Film von seiner Abbild- und Transportfunktion und ihren immanenten konventionellen Erzählstrukturen zu befreien, um zu einer eigenständigen Bildsprache zu gelangen. "The Medium is the Message" ist die Kernaussage, die den strukturellen Film als Experimentalfilm der ausgehenden 60er und der 70er Jahre beschreibt. Diese nach formalen Prinzipien komponierten Arbeiten sind auch für die Filme der 80er Jahre prägendes Element, das sich in vielen Filmen wiederfindet. Insgesamt gesehen präsentiert sich der experimentelle Film aber in einer stilistischen Mischung und Vielfalt, in der das strukturell geformte Werk letztendlich eine Randposition einnimmt.

Signifikant für die erste Hälfte der 80er Jahre ist eine Filmform und ein Filmformat: der spontane, humorige, dokumentarische, unkomplizierte Umgang mit der S-8 Kamera. Mit dem Entstehen der Punkbewegung in der zweiten Hälfte der 70er Jahre und ihrer Weigerung, die herrschenden gesellschaftlichen Zwänge zu akzeptieren; mit der Hausbesetzerszene als Heimat für Aussteiger und Zweifler des Werte- und Normensystems der BRD und die daraus resultierenden Konflikte mit der Staatsmacht, entwickelt sich ein neuer Typ von Filmemacher/innen, der mit billigem S-8 Material seine Projektion von Wirklichkeit darstellt. Die beschränkten technischen Möglichkeiten werden dabei bewußt als Stilmittel eingesetzt (Knut Hoffmeister, AGZ, Peter Sempel, Harry Rag).

Die Szene entsteht in und aus Gruppen, die – wie die Notorischen Reflexe, die Anarchistische Gummizelle, Schmelzdahin – nicht nur Filme, sondern auch Performances machen in denen sich wie in ihren Filmen ein neues Lebensgefühl widerspiegelt. (Wolkenstein, Markgraf, Schier).

Berlin, als ein Zentrum autonomer und progressiver Bewegung zu Beginn der 80er Jahre, ist Heimat und Thema vieler Filmemacher/innen. Die besondere Situation der Stadt, die (Über-)Lebensmöglichkeiten und die territoriale Beschränkung werden in vielen Arbeiten thematisiert (Llurex, Hartmut Jahn, Ika Schier, Bühler/Hormel, Cynthia Beatt).

Berlin ist auch Sitz der DFFB (Deutsche Film- und Fernsehakademie), von der bis Ende der 80er Jahre eine Vielzahl von Impulsen und Reaktionen auf die Experimentalfilmszene ausging (Llurex, Wolkenstein, A. Schmid, I. Schier, Harry Rag, Gerda Grossmann).

Auch in den Filmklassen der Kunsthochschulen und ihrem Umfeld in Braunschweig (Uli Versum, M. Hansen, Th. Bartels, Chr. Bartoloch, W. Hettich, Chr. Janetzko, Hille Köhne, M. Bryntrup, C. Stracke), Bremen (A. Telscher, C. Schillinger, K. Telscher), Hamburg (R. Pape, A. Schäf-

ler, Z. Spirandelli, Viola Shafik, Th. Freundner), Offenbach (Chr. Schlingensiefel, Thomas Mank) und Frankfurt (Thomas Feldmann, Karl Kels) bilden sich neue experimentelle Filmsprachen heraus, die in ihrer persönlichen Sichtweise eine Mischung von formalen Strukturen mit fragmentarischen erzählerischen Elementen kombinieren.

Wesentliche Impulse für den Experimentalfilm gehen im vergangenen Jahrzehnt von Frauen aus, die in ihren Filmen über sich und ihre Rolle in der patriarchalischen Gesellschaft reflektieren (Chr. Noll Brinkmann, C. Beatt, Hille Köhne, C. Joritz). Thematisiert wird dabei das Verhältnis zum eigenen Körper und zur weiblichen Sexualität (C. Schillinger, G. Grossmann, A. Telscher, V. Shafik, I. Pape), aber auch die Beziehung zum Mann und Partner (Funke-Stern, B. Hein, P. Reuth, A. Schmid). Der weibliche Blick, der sich durch das Geschehene und Gesehene vermittelt, wird zuweilen in den neuen Arbeiten von Männern adaptiert (K. Telscher, St. Sachs).

Abschließend stellt sich die Frage nach der Hauptströmung, der Richtung des Experimentalfilms in den 80ern. Wenn es einen Trend gibt, läßt dieser sich nicht an der Arbeitsweise und Materialbehandlung ablesen; die Filme bewegen sich zwischen Abstraktion, Animation, Dokumentation und experimentellem Spielfilm. Gemeinsam aber ist fast allen Arbeiten, persönliche Erfahrungen und Empfindungen zu Bildergeschichten zu verdichten, ohne auf das Hilfskonstrukt einer linearen Narration und zeitlichen Kontinuität zurückzugreifen; dabei vertrauen sie allein auf die Kraft der Bilder.

Verwenden und Verfremden, die gleichzeitige Adaption und "Dekonstruktion" der bekannten Bilder, die auf uns täglich einstürzen, sind der Stoff und das Potential aus dem der Experimentalfilm schöpft, um daraus neue überzeugendere Bildzusammenhänge zu schaffen. Dabei erschließt sich der Sinn des Werkes oft nur aus der Betrachtung des Ganzen, vielfältige Interpretationsmöglichkeiten werden in Kauf genommen bzw. gewünscht. Der Rezipient ist somit als aktiver Part des Films gefordert.

Damit entzieht sich der Experimentalfilm einer eindeutigen Beurteilung auch seitens der Filmkritik, da ohne die sprachliche Ordnung die Kriterien nicht greifen. "Nicht die Repräsentation von Objekten, sondern das, was das Auge nicht sieht, was nicht repräsentiert wird, der Vorhang, die Maske, das ist der Triumph der Kunst.", konstatiert Peter Weibel 1988 auf dem 1. Europäischen Medienkunst Festival, und beschreibt damit auch den Experimentalfilm der 80er Jahre; nicht die Handlung, die Abbildung ist die Substanz des künstlerischen Mediums, die (Film-)Bilder in ihrer zeitlichen Dimension und Abfolge, die damit unterbewußt evozierten Zusammenhänge, die 'Geschichte' die hinter den Bildern passiert, sind Ausdruck der Medienkunst.

Every Picture Tells a Story West German Experimental Films of the Eighties

by Ralf Sausmikat, *Experimental Film Workshop, July 1990*

Since the early days of *avantgarde* and experimental film it has been their nature to liberate films from the function of representing and conveying – including the inherent conventional structures of narration – in order to achieve an independent picture language. "The medium is the message", is the most essential statement describing structural films as experimental films in the late 60ies and 70ies. Being composed according to formal principles, these works are also a molding element for the films of the 80ies, which can be found in a lot of films. But generally speaking, experimental films offer a stylistic mixture and variety that in the end lets the structurally formed work take a marginal position.

There is a form of films and a format of films that is significant for the first half of the eighties: the spontaneous, humorous, documentary, uncomplicated dealing with S-8 cameras. Accompanying the punk movement of the late 70ies – with their refusal to accept the ruling social obligations –, the squatter scene as a home for persons who leave and who doubt the West German system of values and rules, and the subsequent conflicts with stately power, a new type of filmmakers develops, representing their projections of reality by means of some cheap S-8 material. The limited technical facilities are consciously used as a means of style (Knut Hoffmeister, AGZ, Peter Sempel, Harry Rag).

The scene develops by and from groups which – like *Notorious Reflexes*, like the *Anarchistic Padded Cell* (*Anarchistische Gummizelle*), "Melt Away" (*Schmelzdahin*) – not only make films but performances as well, with these performances alike films reflecting a new kind of lifeawareness (Wolkenstein, Markgraf, Schier).

Being a centre of autonomous and progressive movements in the early 80ies, Berlin is a home of a lot of filmmakers. This city's special situation, the possibilities of living and/or surviving, and the territorial limitation are being made subjects of in many a work (Llurex, Hartmut Jahn, Ika Schier, Bühler/Hormel, Cynthia Beatt).

Berlin is also the location of the DFFB (German academy of film and television) which gave a lot of impulses and reactions to experimental films till the end of the 80ies (Llurex, Wolkenstein, A. Schmid, I. Schier, Harry Rag, Gerda Grossmann).

In addition to this, filmclasses of the art colleges and their milieus at Brunswick (Uli Versum, M. Hansen, Th. Bartels, Chr. Bartolosh, W. Hettich, Chr. Janetzko, Hille Köhne, M. Bryntrup, C. Stracke), Bremen (A. Telscher, C. Schillinger, K. Telscher), Hamburg (R. Pape, A. Schäffler, Z. Spirandelli, Viola Shafik, Th. Freundner), Offenbach (Chr. Schlingensiefel, Thomas Mank) and Frankfurt (Thoms Feldmann, Karl

Kels) have new experimental languages of film developed, combining – by presenting their personal points of view – formal structures with fragmentary-type narrative elements.

The last decade saw women providing essential impulses to experimental films when in their films they reflected upon themselves and their part in a patriarchal society (Chr. Noll Brinkmann, C. Beatt, Hille Köhne, C. Joritz), with the subject being the relations to the own body and to female sexuality (Cl. Schillinger, G. Grossmann, A. Telscher, V. Shafik, I. Pape) besides the relations to the man/ partner (Funke-Stern, B. Hein, P. Reuth, A. Schmid). The female look which is being conveyed by means of things happened and things observed has sometimes been adapted by men with their new works (K. Telscher, St. Sachs).

Finally we will have to ask the question for the stream, the direction of experimental films in the eighties. If there is any trend, it cannot be told from the working method or dealing with material; the films are confined to abstraction, animation, documentation, and experimental feature films.

What almost all of these works have in common is their way of combining personal experience and sentiments to form picture stories without falling back on the auxiliary construction of linear narration and chronological continuity; they just rely on the power of pictures.

In order to create new, more convincing picture context, experimental films derive material and potential from using and alienating, from simultaneously adapting and "deconstructing" of customary pictures. The meaning may often only be derived from the contemplation of the whole work, with manifold possibilities of interpretation being accepted of desired, as the case may be. So the receiving person will be asked to be an active part of the film. Thus experimental films escape from an unambiguous assessment – even concerning film critics – since without linguistic order the criteria to be applied will not have any effect.

"The triumph of art does not lie in the representation of things, the things the eye does not see, the things not represented, the curtain, the mask – these are things which make up the triumph of art", Peter Weibel states at the 1st European Media Art Festival in 1988, thus describing experimental films of the eighties. The substance of the artistic medium will not be the representation, the action. It is (film) pictures in their temporal dimension and sequence, the subconsciously evoked connections, the 'story' taking place behind the pictures, that go to form the expression of media art.

Langfilmprogramm

NORMALSATZ (1978 – 81)

16 mm, 105:00, b/w. & col. Von Heinz Emigholz. Mit: Sheila McLaughlin, Hannes Hatje, Lynne Tillman, Silke Grossmann, Marcia Bronstein, Peter Blegvad, Carla Liss, Hilka Nordhausen, Carola Regnier, Kiev Stingl, David Marc, John Erdman, Heinz Emigholz, Martha Wilson, Christoph Derschau, Klaus Wyborny, Bernd Broderup, Ann Knutson.

Eine der möglichen Geschichten aus **NORMALSATZ**: die normale Gegebenheit eines Gehirns, an vielen Orten gleichzeitig zu sein: **BROOKBURG**, am 30. April 1975, dem ersten Tag des Friedens, im **BÜRO** der Erinnerung: Wir spielen "Deutschland".

Ein junger Künstler, Spezialist für die Getrenntheit der Kulturen, versucht die Analyse seiner brutalen **SENTIMENTALITÄT**. Intellektuelle amerikanische TV-Babies praktizieren vor seinen Augen die Analyse ihrer Gefühle am Medium **SOAP**, das ihm unverstänglich bleiben muß, weil er es als Kind entbehrte. Er hat die Isolation seiner Arbeit: Nach einem unbewußten Raster sammelt er attraktiv erscheinende Sätze in Bataillonen von Notizbüchern, in denen auch für die Sprache der Sinn der Bilder gilt: die Anarchie der Gleichzeitigkeit, die das Leben ermöglicht, das die **GESCHICHTE** zerstört. Die getrennten Orte und Zeiten werden zusammengewoben. Ländergrenzen verlaufen zwischen Behelfsküche und angrenzendem Wohnbüro, in denen ein wechselndes Personal Sätze aufführt, die die Tatsachen der Liebe, des Todes und der Paranoia **INTERPRETIEREN**. Aber der Film hat einen Haken und läßt uns versuchsweise enden in seiner eigenen soap, einer Welt vorwurfsvoller Depressionen, dem Lechzen nach Bemutterung und den wiederholten Ausbrüchen gleichgültiger Hysterie, also im **FERNSEHEN**.

One possible story from **NORMALSATZ**: The normal condition of the brain, capable of being in many places at the same time: **BROOKBURG** on 30th April 1975, the first day of peace; in the **OFFICE** of memory; we are playing "Germany".

A young artist, a specialist on the distinctions between cultures, attempts to analyse his brutal **SENTIMENTALITY**. Before his eyes intellectual American TV babies practise the analysis of their emotions through the medium of **SOAP**, which is something that must remain incomprehensible to him, since he had been deprived of it as a child. He has the isolation of his work: using an unconscious formula, he collects seemingly attractive sentences in battalions of note-books, in which speech approaches the condition of visual imagery: the anarchy of simultaneity, which makes life, – destroyed by **HISTORY**, – possible. Different times and places are interwoven, national boundaries run between makeshift kitchen and adjoining office-living areas, where a changing staff produces sentences that **INTERPRET** the facts of love, death and paranoia. But the film has a snag to it, and by way of a trial lets us finish in its own soap, in a world of reproachful depressions, thirsting to be mothered with repeated eruptions of indifferent hysteria, in other words, on **TELEVISION**.

ULI ISSES (1980–1982)

35 mm, 94:00, col. Regie. Schnitt: Werner Nekes; Kamera: Bernd Uppmoor, Werner Nekes; Darsteller: Armin Wölfl, Tabea Bloomschein, Russel Danton; Musik, Kommentar: Anthony Moore, Helge Schneider; Produktion: Werner Nekes.

Der Film ist eine homerische Reise durch die Geschichte des Kinos. Sein Thema ist der mythologische **Odysseus von Homer**, der **Ulysses von James Joyce** und die synthetische Figur **Telemach/Phil** von Neil Oram. Werner Nekes faßt diese drei Figuren zusammen und zeigt ihre Geschichte analog zur Geschichte der "Lichteratur", des Schreibens mit Licht = Film. Doch sein Hauptthema ist die visuelle Sprache selbst. **Odysseus/Bloom** verwandelt sich in **Uli**, den Fotografen, **Penelope/ Molly** ist sein Modell, **Telemach/ Stephen** wird **Phil**, der seine "Telemachia" beginnt. Die Verknüpfung ihrer drei Lebensläufe geschieht an einem Tag im September 1980 im Ruhrgebiet, vor den Wahlen in der Bundesrepublik.



Von Dublin ins Ruhrgebiet, von einem Kino-Ort namens **Casablanca** zu einer auch nicht wirklichen Stadt namens **Poona**, führt die bizarrste Kino-Reise der letzten Jahre. Wir begegnen **Groucho Marx** und **Helmut Schmidt**, wir treffen das versprengte Personal aus der "Odyssee" des **Homer**, aus dem "Ulysses" von **James Joyce** und aus **Neil Oram**s experimentellem Theaterstück "The Warp". Diese Schichten überlagern, durchdringen einander in einem komplexen Prozeß. Aber **ULI ISSES** (Uli is' es: Uli, der Kohlenpott-Photograph, der Enkel von **Leopold Bloom**) erweist sich auch als Schelmenstück, als erotisches Abenteuer.

Dietrich Kuhlbrodt, der beste Kenner der von Filmförderung und Verleih schnöde im Stich gelassenen deutschen Avantgarde-Film-Szene, merkt zu **ULI ISSES** an: "Gegenstand der Odyssee ist die Bildsprache selbst: das Sehenerfahnen und das Sehenwollen. Das geht von der kinematographischen Archäologie zur spielerischen Innovation der

letzten Art". Werner Nekes, ein großer Zauberer und Erfinder, der in seiner Werkstatt in Mülheim an der Ruhr immer neue Maschinen und optische Tricks ersinnt, arbeitet mit Phosphor-Staub, Laser-Strahl und computergesteuerten Bildschaltungen: "die Welt als kinematographisches Verzierbild" (Nekes).

"Es gibt keine einzige filmische Technik, die in diesem Film nicht vorkäme. Man muß nicht nur sehr genau hinschauen, sondern auch mehrere Male. Das Kino, sagte Nekes jüngst in Cannes, sei vielleicht nicht mehr das richtige Medium für ULISSSES. Die Feinheiten erschließen sich erst beim wiederholten Betrachten einer Bildplatte oder Video-Kassette. Ein ungewöhnliches, bisweilen verwirrendes Vergnügen bleibt ULISSSES indessen auch auf der Leinwand." (Hans-Christoph Blumenberg, DIE ZEIT, 27. Mai 1983; Filmtip: Hervorragend).

The film is a Homeric Journey through the history of cinema. Its theme is Homer's mythological Odysseus, the Ulysses of James Joyce, and Neil Oram's synthetic figure Telemach/ Phil. Werner Nekes brings these figures together and shows their history, analogous to the history of "Lighterature", the process of writing with light = film. But his main theme is the visual language itself. Odysseus/Bloom metamorphoses into Uli, the photographer, Penelope/ Molly is his model, Telemach/ Stephen becomes Phil, who begins his "Telemachia". Their three life stories are connected on a day in September, 1980 in the Ruhr Valley in Germany.

The most bizarre of cinema trips of the last few years takes us from Dublin to the Ruhrgebiet from a cinematic location named Casablanca to a town, no less unreal, called Poona. We encounter both Groucho Marx and Helmut Schmidt, we meet the dispersed personnel of Homer's 'Odyssey', of James Joyce's 'Ulysses' and of Neil Oram's experimental play 'The Warp'. These strata overlap and interpenetrate in a complex process. But ULISSSES (a pun on 'it's Uli'). Uli the photographer from the Ruhr, grandson to Leopold Bloom) turns out to be a picaresque and an erotic adventure as well.

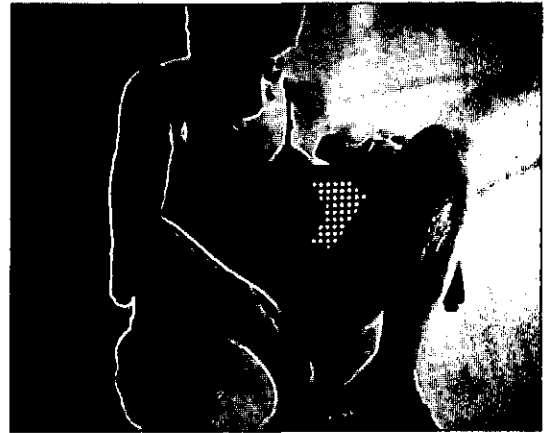
Dietrich Kuhlbrodt, the expert on the German avantgarde film scene, so basely deserted by official sponsorship and distribution, comments on ULISSSES: "The object of the odyssey is pictorial language as such: learning to see and wanting to see. It ranges from cinematographic archaeology to playful innovations of the latest kind." Werner Nekes, a great magician and inventor, who is constantly devising new machines and optical tricks in his workshop in Mülheim, works with phosphoric dust, laser- beams and computer-controlled sequences: 'the world as cinematographic picture puzzle' (Nekes).

"There is no film technique that does not occur in this movie. ULISSSES requires attentive viewing – an this more than once. Possible the cinema is no longer the right medium for a film like ULISSSES, Nekes said recently in Cannes. The film's details disclose themselves only after one has seen it several times on video disc or cassette. Nevertheless, even on a movie screen, ULISSSES remains an unusual, and at times a bewildering pleasure." (Hans-Christoph Blumenberg, Die Zeit, May 1983)

LOVE STINKS – BILDER DES TÄGLICHES WAHNSINNS (1983)

16 mm, 82:00, col. Von Wilhelm und Birgit Hein; Musik: Lounge Lizards u.a.; Produktion: W. & B. Hein.

Hier haben sie ehrliche, schonungslose Bilder gemacht, sich selbst beim Lieben mit der Kamera über die Schulter geguckt. Auch hier kein Filmteam, keine Schauspieler, gleichzeitig vor und hinter der Kamera: nur die Heins. Ein "alter ego" ist hinfällig. Filmemachen, das heißt für sie, sich selber mit der Kamera zu erkunden, inszenieren und ausleuchten bis in die letzte Falte fleischlicher Existenz. (Jochen Coldewey, TAZ).



These are true blunt pictures made watching themselves with the camera while making love. Here again no film team, no actors; in front of and behind the camera at the same time: the Heins only. No "alter ego" is needed. To them film making means exploring, producing and lighting themselves with the camera into the last wrinkle of carnal being. (Jochen Coldewey, TAZ)

EGOMANIA – INSEL DER HOFFNUNG (1987)

16 mm, 86:00, col. Von Christoph Schlingensiefel; Kamera: Dominik Probst; Kameraassistent: Kim Koch; Schnitt: Thekla von Mülheim, Beatrice Hasler; Ton: Alf Olbrisch; Musik: Tom Dokupil, Chr. Schlingensiefel, Helge Schneider; Kostüme: Anna Fechter; Darsteller: Udo Kier, Tilda Swinton, Uwe Fellensiek, Anna Fechter, Annasasia Kudelka, Volker Bertzky, Dietrich Kuhlbrodt, Wolfgang Schulte, Ark Boysen, Melf Boysen; Sprecher: Werner Funke; Produktionsassistent: Frank Rehberg, Ariane Traub; Produzent: Wolfgang Schulte; Produktion: DEM-Film, Mülheim/R.

Dr. Faustus im Eis ... oder ... eine deutsche Geschichte über den Verfall der Zivilisation in der Tradition der Nibelungen. Ein Drama über Liebe, Eifersucht, Gier und Mord.

Auf einer einsamen Insel im Atlantik lebt eine Handvoll Menschen, in deren Mittelpunkt ein junges Paar steht, deren aufkeimende Liebe von allen anderen bedroht wird. Jeder hat sein eigenes Motiv. So sind es die bei-

Filmretrospektive

den bösen Schwestern, die ihr Aschenputtel nicht aufgeben wollen und nicht davor zurückschrecken, deren Kind, kaum hat sie es geboren, zu verkaufen. Der Notar, der den Kaufvertrag besiegelt, hat dafür sogar eine humanistische Rechtfertigung und stärkt damit die Selbstliebe des eifligen Barons, der in Frauenkleidern, als Tante des Teufels, größtes Unheil auf die einst friedliche Insel bringt.

Das Verderben läßt sich nicht mehr aufhalten und zum Schluß erfüllt sich das Schicksal aller im schier unstillbaren Bluttausch des Bösen.

EGOMANIA – INSEL OHNE HOFFNUNG ist ein Film, der sich nicht literarisch erklärt, sondern vor allem von der atmosphärischen Dichte seiner Bilder und seiner Musik lebt.

Dr. Faustus lost in the ice ... or ... a German myth about the fall of civilization in the tradition of the *Nibelungen*. A drama about love, jealousy, greed and murder.

On a lonely island in the Atlantique lives a handful of people, among them there is a young couple, their rising love is harmed by the others. Each of them has his/her own motif. There are the two evil sisters, who won't give up their cinderella and don't shrink from selling her just born baby, to a lawyer. He, just having fixed the contract, has a humanistic justification for that and strongs so the narzism of the vain Barron, who, wearing women-clothes, brings as the aunt of the deviel, destruction to the former peaceful island.

The disaster can't be stopped anymore and at the end the destiny of all is fulfilled with an unappeasable bloodrush of the evil.

EGOMANIA – ISLAND WITHOUT HOPE is a film, which can't be explained literally, but subsists upon it's atmospheric depths of his pictures and its music.



ZEITSCHRIFT FÜR FILM

blimp * □ ○ ∑ ◀

blimp . Zeitschrift für Film
Griesplatz 36, A-8020 Graz, Tel. 0316/916763
Einzelheft 55 öS, Jahresabonnement (4 Hefte) 180 öS zuzügl. Porto (10 öS)

Kurzfilmprogramm 1980–1982

MIRAGE (1980)

16 mm, 6:00, col. Von Jürgen Orthaus und Angelika Brünner; Kamera, Schnitt: Jürgen Orthaus; Musik: Klaus Schütze; Produktion: Dream Screen Film.

MIRAGE – ein experimenteller Realtrickfilm.

MIRAGE – an experimental real animation.

EASTMAN'S REISEN (1981)

16 mm, 26:00, col. & b/w. Von Klaus Telscher; Kamera: Tucker Zimmermann; Musik: The Regento Stars; Produktion: Klaus Telscher.

EASTMAN'S REISEN, ein 1981 entstandener Film von Klaus Telscher, zählt zu einer neuen Kategorie von Filmen, die nicht dem gängigen Standard der Bildtypen eine neue Variante hinzufügt, sondern umgekehrt den etablierten Bildern den Prozeß macht: die Kamera als Reißwolf der Filmgeschichte. Sein Film ist eine Reise zu den Gemeinplätzen des Erzählkinos. Ist es die Geschwindigkeit oder der unerbittliche Blick des Filmemachers, daß die einst so vertrauten Bilder verzerrt erscheinen und hohl klingen? Die sonst einer geölten Mechanik entspringende glatte Oberfläche der Bilder erscheint jäh aufgekratzt, als habe man Sand in das Getriebe gestreut: Bilder wie in den Anfängen des Films – voller Eigengeräusche. Aber anders als damals wirkt das Gesehene nicht als technische Unvollkommenheit, die es galt zu überwinden, sondern gewollt als mitzudenkender Anteil filmischer Realität. Ästhetik – als Zerstörungsprozeß verstanden – entlarvt so das Ergriffensein des Menschen vom Film als lächerliche Illusion, deren konstituierende Mechanismen gleichzeitig vorgeführt werden: Liebe zum Medium Film und Haß auf seinen gängigen Mißbrauch. (Manfred Arntz)

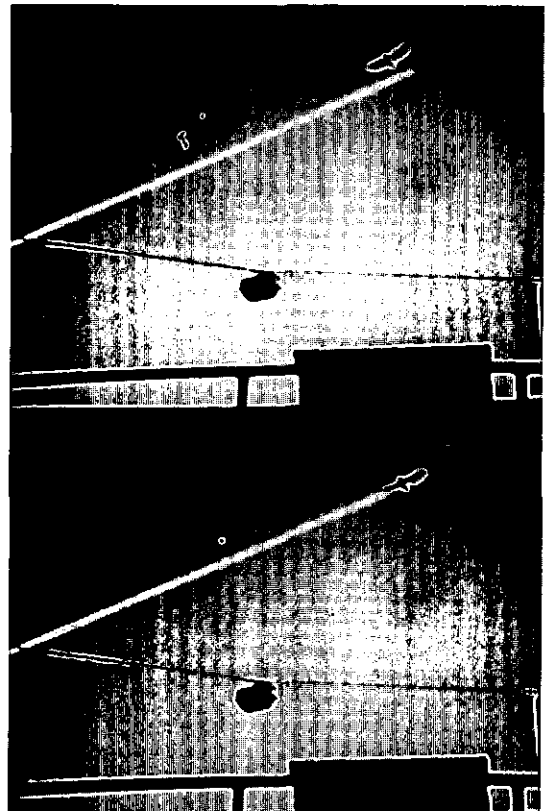
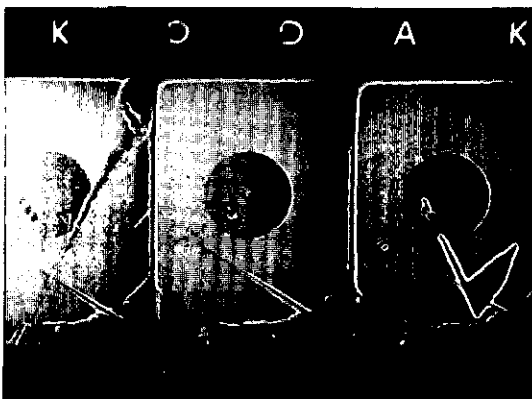
EASTMAN'S TRAVELS, a film made by Klaus Telscher in 1981, belongs to a new category of film. It does not add new variations to the prevailing standard of picture types.

On the contrary, it acts a judge to these established pictures. The camera as shredder of the history of film. Telscher's film travels to the common venues of the narrative cinema. Is it the speed or is it the relentless eye of the filmmaker that makes pictures that were once familiar to us appear as distorted and hollow? The smooth surface of pictures usually shown on well lubricated projectors now suddenly seem scratched, as if sand had been thrown into the works. Like in the beginnings of motion picture, the images emit noises of their own. Yet what is seen in this film has nothing of this technical imperfection, of the aim to overcome these shortcomings – here they are intended as showing a forgotten part of the reality of film. Aesthetics, here seen as a destructive process, reveal our fascination with film to be a ridiculous illusion. Here its constituent mechanisms are also performed: love to the medium of film and hate of its current misuse. (Manfred Arntz)

KARL KELS / 1982 (1982)

16 mm, 3:24, col. Von Karl Kels; Produktion: Karl Kels.

Aus den unterschiedlichen Zeitstrecken der jeweiligen Einstellung(en) in Form ihrer Streifenlänge, wird mittels Einzelkaderbehandlung, Kaderabzählung und Kadermon-



Filmretrospektive

tage eine "hochkomplexe Verschnittform" (Kels) gewonnen. Zwar geht die Kader-um-Kader-Behandlung mittels eines Operationsschemas vonstatten, aber keine Zahlenreihe ist da, die den automatischen Fortgang, und als Hochrechnung das fertige Resultat prognostizieren könnte... (Zitat aus "Ordnung und Kontingenz" von Bernhard Uske im Katalog Münchener Kunstverein 1988)

A "highly complex kind of blend" (Kels) is won from the various time passages of the very take(s) in the form of their strip length by means of the treatment of single frames counting the frames and frame montage. Although the frame-by-frame-treatment works by means of an operation scheme, there is no sequence of numbers able to predict the automatic progress nor the finished result as a projection... (quotation from "Ordnung und Kontingenz" by Bernhard Uske in the Münchener Kunstverein catalogue 1988)

TEIL 2 (1981)

16 mm, 7:00, col. & b/w. Von Axel Schäffler; Darsteller: Klaus Lackmann; Produktion: Hochschule für Bildende Künste, Hamburg

Besteht aus 3 Teilen.

Mann tut Katze in Karton – Katze befreit sich – Mann lacht. Rasierapparat fährt auf Tisch. Pferd trinkt aus Kaffeetasche. Meine Mutter war dabei.



Man puts cat into box – cat frees herself – man laughs. Shaver tours on the table. Horse drinks from coffee cup. My mother was also there.

DIE URSZENE (1981)

16 mm, 6:00, col. Von Christine Noll Brinkmann; Kamera: Kay Starr; Produktion: Christine Noll Brinkmann.

In der modernen Filmtheorie ist viel von der Indiskretion des Schauens die Rede. Der Zuschauer, der im dunklen Raum sitzt und ungestraft und ungesehen alles betrachten darf, was sich auf der Leinwand enthüllt, erscheint als eine Art Voyeur. In diesem Zusammenhang wird immer wieder Freud zitiert, der allen Voyeurismus auf die menschliche Urerfahrung der "Urszene" – der Beobach-

ung des Beischlafs der Eltern durch das kleine Kind – zurückgeführt hat. Der Film DIE URSZENE versucht dieser Beziehung zwischen Film und Voyeurismus auf seine Art nachzugehen.

There is much talk of indiscretion on the part of the viewer in modern film theory. Invisible and protected by the darkness, able to observe all that the screen reveals, the viewer appears as a kind of peeping tom. Freud is often quoted in this connection, who explains all voyeurism in terms of the common human experience of the URSZENE (primal scene): the small child observing parental coitus. The film traces the relationship between film and voyeurism in its own particular fashion.

KOOL KILLER (1981)

16 mm, 5:00, col. Von Pola Reuth; Darsteller: Peter Tippelt; Produktion: SX-X

KOOL KILLER ist gewidmet

– einem seelenlosen Schönheitskult, wie er schon Leni Riefenstahl wichtiger war als zuweilen mehr als fragwürdiges Arbeitsmaterial
– dem gesundheitlichen Zusammenbruch Jean Vigo's infolge des außergewöhnlich rauhen Wetters bei den Dreharbeiten zu seinem kommerziell erfolglosen letzten Film
– der Frage nach einer sinnvollen Filmhandlung die ebenso selten gelöst worden ist, wie die abstrakten Formprobleme.

KOOL KILLER is dedicated

– to a soulless cult of beauty, which already in the case of Leni Riefenstahl was of greater importance than questionable working material;
– to the breakdown in the health of Jean Vigo as a result of the extraordinarily inclement weather during the shooting of his insignificant and unsuccessful last film;
– to the question of a meaningful film story, for which there is just as rarely a solution as for abstract problems of form.

NA GUT! SCHLACHTET ALLE GUMMIBÄRCHEN (1981)

16 mm, 5:00, col. Von Hiltrud Köhne. Darsteller: Pia Hälten; Produktion: HBK Braunschweig.

"Immergleiches, Umkehrung, Variationen artikulieren den Rhythmus der Erwartungen – zwischen Erfüllung und Enttäuschung und dennoch wandeln sich die 'Monstren aus Stereotypen' immer wieder zu Gummibärchen, zu einer heimlich gekauften Tüte Lakritz, oder zu einem Eis, daß man hingegeben auf der Straße lutscht, und manchmal findet man sich sogar wieder."

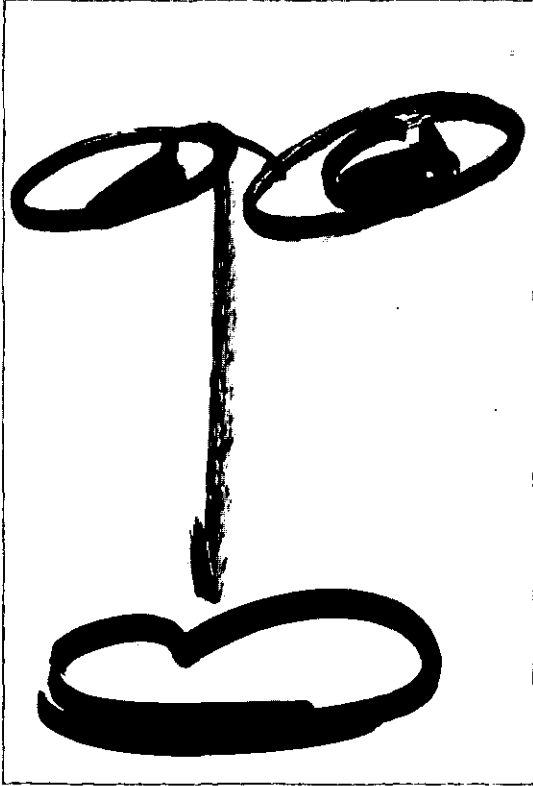
"Always the same things, reversal, variations articulate the rhythm of expectations – between fulfillment and disappointment. Nevertheless the 'Monsters that develop from stereotypes' transform themselves over and over again into jelly babies, to a bag of liquorice bought on the sly, to an ice cream that one licks intently on the street; and on occasion one even finds oneself again."

ANNELIESE (1980)

16 mm, 5:00, col. Von Hannelore Kober und Jonnie Döbele; Musik: H.A. Simon-Liebig; Produktion: Hannelore Kober, Jonnie Döbele.

Liebesfilm in Rot, Grün, Schwarz und Weiss, mit Teddy Andersen und seinem Golkowski Quartett.

A love story in red, green, black and white, with Teddy Andersen and his Golkowski Quartet.

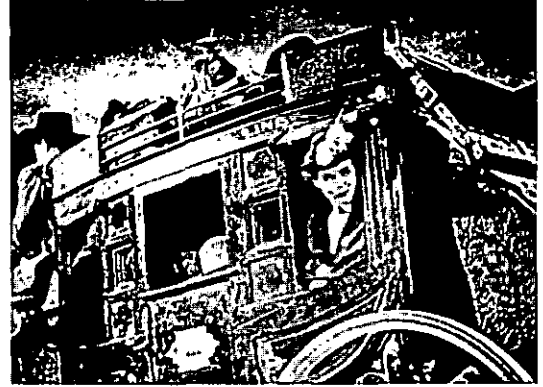


THE GREAT STAGECOACH ROBBERY (1981)

8 mm, 12:00, col. Vom Hands Ab-Team.

Ein Tag wie jeder andere im Wilden Westen. Original mit deutschen Untertiteln.

A day like any other day in the Wild West. Original with German subtitles.



DER SONNTAGSSPAZIERGANG (1982)

8 mm, 2:30, col. Von Bertram Jesdinsky; Darsteller: 10 x Melitta; Produktion: Anarchistische Gummizelle.

Wenn Sonntags die Sonne scheint, dann hält es keinen lange zu Hause. Auch meine Familie muß dann einen kleinen Ausflug machen. Wäre der Sommer nicht so kurz gewesen, wäre der Film bestimmt länger geworden.

On a sunny Sunday nobody can bear to stay indoors for very long. Then my family too has to go on a short outing. If the summer had not been so short, this film would certainly have become longer.

Kurzfilmprogramm 1982-1983

BERLIN – ALAMO (1983)

8 mm, 9:00, col. Von Knut Hoffmeister.

Berlin ist ein besetzte Stadt. Dieses ist überall wahrnehmbar. Das Tempo ist wie aus einer Maschinenpistole geschossen. Dazu kommen Bilder von tatsächlichen Maschinenpistolen, die den Film in ironischer Weise reflektieren. Panzer der amerikanischen GIs paradieren mit gehobenem Geschützrohr auf und ab, wobei Hundertschaften des Sonderkommandos aus schwarzen Einsatzwagen die Straßen überfluten. Diese uniformierten Männer, Sankt Anas Truppegeister, stürmen die von John Wayne und von Demonstranten okkupierte "Celluloidbasion". Dieser Alptraum einer absterbenden Hollywood

Ideologie findet in den Straßen seine perverse Verwirklichung.

Die Lage ist kompliziert. Für eine Zeitlang wird Berlin belagert und von einem anti-faschistischen Schutzwall umzingelt. Die Teilung Deutschlands kommt von außen. Ost-Berlin bleibt in den Händen der Russen, wobei West-Berlin offenkundig von französischen, amerikanischen und britischen Truppen besetzt wird. Dazu kommt die innere Trennung der Stadt selbst, mit Repräsentanten von Besitz, Gesetz und Ordnung einerseits, und der Masse der Bevölkerung auf der anderen.

Berlin is a city under siege; the evidence is everywhere. The machine gun pace and the images of machine guns in Knut Hoffmeister's BERLIN – ALAMO ironically reflect this condition. Tanks of American GI's parade up and

down, barrels high, while huge black vans disgorge waves of W. Berlin riot police into the streets. These uniformed men are the ghosts of Santa Ana's troops storming the celluloid bastions occupied by John Wayne and Berlin demonstrators. It is a nightmare where the decayed ideology of Hollywood find perverse realization on the street.

The situation is complex. For a while West Berlin is surrounded and besieged by East Germany with the "anti-fascist protection wall", the division into two Germanies is imposed from without. East Berlin remains, for all practical purposes, in the hands of the Russians and West Berlin is visibly occupied by French, American and British troops. And then come the internal divisions within the city itself, between the representatives of property, law and order, on the one hand, and the mass of inhabitants on the other.

AUSTAUSCH / EXCHANGE (1982)

16 mm, 9:00, col. Regie, Schnitt: Llurex; Kamera: Rick Feist; Ton: Renate Scholle; Darsteller: Jaqueline Schoone; Musik: A B M; Produktion: Llurex Film, Egon Bunne, Marr Grounds.

Die Mauer in Berlin erben wir von unseren Vätern – hier wie dort. Sie ist länger als der Dingo Fence und höher. Niemand darf sie übersteigen. Auch im Westen wird die Mauer bewacht, im Osten sieht man Grenzer den ganzen Tag auf Jagd. Mit dem Rücken zur Wand befinden wir uns in der Zukunft, ein düsteres Land ... (Llurex)

Der Dingo Fence erstreckt sich 5000 Kilometer weit über den australischen Kontinent. Vielleicht hält er Dingos aus

dem Norden davon ab, ab und zu ein Schaf aus dem Süden zu schnappen, aber er ist auf seiner gesamten Länge verunreinigt mit den Kadavern umherziehender einheimischer Tiere auf der Suche nach Nahrung und Wasser. Er ist eine ökologische Katastrophe, ein tödlicher Monolith, der das arrogante Mißverstehen von Mutter Natur durch den Menschen, seine Entfernung von der Natur symbolisiert. – Die Berliner Mauer trennt den Menschen vom Menschen. Sie macht West-Berlin zu einer künstlichen verwundbaren Insel im politischen Spiel um die Macht. Der sichtbare Eindruck der Mauer zeigt auf perverse Art ihre unmenschlichen Konsequenzen. (Marr Grounds)

We have inherited the Wall in Berlin from our fathers – here and there. It is longer than the Dingo Fence and higher. Nobody is allowed to climb over it. The Wall is guarded in the West as well, in the East you see border guards on the hunt all day long. With our backs to the wall we are in the future, a dark country ... (Llurex)

The Dingo Fence stretches across the continent of Australia for 5000 kilometers. It might prevent northern dingos from snatching the occasional sheep from the south, but its length is littered with the carcasses of nomadic native animals seeking food and water. It is an ecological disaster, a lethal monolith, which symbolizes man's arrogant misunderstanding of mother earth, his separation from nature. – The Berlin Wall separates man from man. It makes West Berlin an artificial and vulnerable island in a political power game. The visual impact of the wall perversely depicts its dehumanizing consequences. (Marr Grounds)



BÖSE ZU SEIN IST AUCH EIN BEWEIS VON GEFÜHL (1983)

16 mm, 25:00, col. Regie: Cynthia Beatt; Kamera: Cynthia Beatt, Elfi Mikesch, Ebba Jahn; Schnitt: Dörte Völz; Musik: Maurice Weddington; Darsteller: Heinz Emigholz, Cynthia Beatt, Fritz Mikesch u.v.a.; Produktion: Beatt-Film.

In BÖSE ZU SEIN IST AUCH EIN BEWEIS VON GEFÜHL ist Beatt Regisseurin, Autorin und Darstellerin. Der Film ist eine halbautobiographische Entflechtung von ihrer Beziehung zu Deutschland – eine Art verrückte, witzige, doch intellektuell aufrichtige Wiedergabe von einem Lebensführer a la Fromm, gefüllt mit architektonischen Köstlichkeiten und Warnungen über die groben Temperamente der Einwohner ... Wir werden daran erinnert, daß "ein Haus ein Text ist, durch den wir eine andere Zeit lesen können", und so empfinden wir nicht bloß die Besonderheiten und romantische Strenge der deutschen Bauart, sondern auch wie Berlin sich von anderen europäischen Städten unterscheidet und wie die Stadt an sich zu einer vergabelten Verschmelzung zweier wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Systeme geworden ist ... schlicht und klar zeigt der Film die geteilten Gefühle über eine geteilte Stadt und bringt den Fremden in seinen ersten Kontakt mit der Mentalität der Einwohner. (Barbara Kruger, ARTFORUM, Januar 1985)

The film deals with language on several levels. On one level the spoken language, in this case German and English, with the realisation that for a foreigner to speak German does not mean that they will be understood as a text revealing the soul and history of Berlin. The third level is the music: FIRE IN THE LAKE, composed by Maurice Weddington (an American living in Berlin since 8 years) for Berlin.

Through the whole Film run scenes which have been observed repeatedly and are taken by many foreigners as representative of "German" unfriendliness and rudeness. These scenes are commented on and analysed in other conversations. The Film is entirely within one square-kilometer of the pre-war centre of Berlin where the filmmaker lives.

FURY IS A FEELING TOO, which Beatt directed, wrote and appears in, is a semiautobiographical encapsulation of her relationship to Germany – a sort of cranky, witty, intellectually astute rendition of a Fromm's guide replete with architectural treats and warnings about the unwieldy temperaments of the natives ... Reminded that "a house is a text through which one may read another era", we consider not only the specificities and romantic rigor of German design, but also the way it defines Berlin's difference from other European cities and how the city itself has become a bidurcated amalgam of two economic and social regimes... The film delineates the divided sentiments about a divided city with clarity and economy, and joins the "first contact" of the foreigner with the "second nature" of the native. (Barbara Kruger, ARTFORUM, January 1985)

AMERICAN HOTEL (1982)

16 mm, 15:00, col. Von Klaus Telscher; Musik: Andrew Sisters; Produktion: Klaus Telscher.

"(...) They noted that there were certain things which were impermanent and other things to which the term impermanence did not apply. Thus they came to make a great division between that which is impermanent and that which is permanent. (...) (Robert Ashley: The Park)

DIE WITWE UND DER GANGSTER (1982)

8 mm, 8:00, b/w. Von Ika Schier; Produktion: Ika Schier.

Wer tritt dort ein: Patinnen unzufrieden, ihr liches Kleid sie in die Schränke zieht, dann sitzen sie dort fest! In heiterem Frieden. Das Paar macht sich davon und nichts geschieht.

Who enters: godmothers unsatisfied, their bright dresses pulling them into the wardrobes, keeping them there! In cheerful peace. The couple make off and nothing happens.

DREHARBEIT (1983)

16 mm, 11:00, b/w. Von Lutz Mommartz. Darsteller, Kommentar: Lutz Mommartz, Bernie Woschek; Produktion: Mommartzfilm.

Dialog über den Film, der gerade entsteht.
Dialogue about a film, created meanwhile.

Kurzfilmprogramm 1983–1984

ENDLOS LAUF (1983)

16 mm, 16:00, col. Von Ulrich Fitzke. Druckvorlagen: Wilfried Kalter; Musik: Adrian Marcator; Produktion: Ulrich Fitzke.

Ein Läufer wird zur Schablone, 23 Einzelphasen sind Ausgangsbasis, um Farbe, Bewegung und Geschwindigkeit zu thematisieren. Gleichzeitigkeit. Grenzen der Rezeptivität werden spürbar.

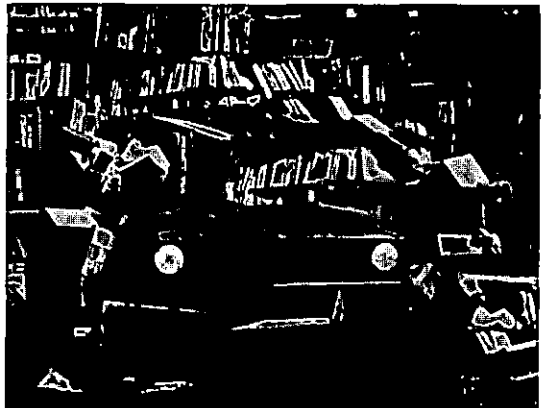
23 Phases of movement of a runner form the basis of an attempt to set colour, movement and time in ever new relationships to each other. These manifest themselves in new configurations and, through their complexity, define the borders of receptivity.

FLIEGER DÜRFEN KEINE ANGST HABEN (1984)

16 mm, 44:00, col. Von Rotraut Pape; Produktion: Rotraut Pape.

Am Anfang war die Musik. Holger Hiller gab mir 4 Musikstücke, die in ihrer Reihenfolge nicht vertauscht werden durften. Der Film durchquert nacheinander diese Musikblöcke. Die Kontinuität des Ablaufs wird dargestellt durch Die Person, die um ihren neutralen Charakter zu kenn-

zeichnen, nicht aus einem Mann besteht, sondern aus vielen: der Anzug wechselt die Köpfe. Gradlinig läuft die Person durch den Film, ohne Zeitverlust über Schnittstellen, in denen die Welt klein wird (wenn Die Person mit ein paar Schritten von Marseille nach Tanger läuft), die Häuser groß werden (wenn Die Person nach Berlin hineingeht, nach hinten aus dem Fenster auf Hongkong blickt),



Filmretrospektive

die Zeit verloren geht (wenn es eben nur nieselte, jetzt lange schon geschneit haben muß), in denen also alle Gesetze gebrochen werden, wie ich es sonst nur denken kann.

In the beginning was the music. Holger Hiller gave me four pieces of music, the order of which was not to be changed. The film traverses each of those blocks of music in succession. The continuity of the sequence of events is represented by The Person, who, in order to define its neutral character, does not consist of a single man, but of many. The suit of clothes changes heads. The person proceeds in a straight line through the film, without loss of time across cuts, in which the world grows small, (when The Person passes from Marseilles to Tangier in a few steps); in which the houses grow large, (when The Person enters Berlin and looks out of a rear window on to Hong Kong); in which time is lost, (when it merely drizzled, and should in fact long have been snowing); in which, in other words, all the laws I could possibly think of are broken.

DER MECHANISCHE SOZIALISMUS

8 mm, 6:30, col. Regie/ Schnitt: Georg Ladanyi; Kamera: A. Hillen, G. Ladanyi, K. Peters, H.G. Reichwein; Musik: Rundfunk Kinderchor Berlin; Darsteller: Garry Grüner, G. Ladanyi u.v.a.;

Kurzfilmprogramm 1983–1985

L'HOMME MACHINE (1983)

8 mm, 5:00, b/w. Von Christoph Bartolosh; Produktion: Christoph Bartolosh.

Archäologie der Bilder – Bewegungen in und zwischen den Sequenzen – Aufhebung des Narrativen im Film – Film als Methode zur Findung von Reizstufen, die vor dem reflektierenden Bewußtsein wahrgenommen werden.

Archaeology of the images – movements in and between the sequences – revocation of the narrative in film – film as a method for finding steps of stimulus perceived before the reflection consciousness.

PALME / MANN (1983)

16 mm, 9:00, col. Von Walter Hettich; Kamera: W. Hettich, H. Köhne; Darsteller: W. Hettich, Jeanne Hettich; Produktion: Walter Hettich.

– Palmen und Mann –

– Palmes and man –

GERDA (1984)

16 mm, 14:00, col. Von Ingrid Pape; Produktion: Christine Heise.

Ein Abenteuerfilm – gewidmet den kleinen Heldinnen wie

CRAEX APART (1983)

8 mm, 12:00, col. Von Mark Markgraf und R.S. Wolkenstein; Musik, Kommentar: CRAEX apart; Darsteller: Ogar Grafte; Produktion: Best Boys Connection.

151082 BEWEGEN PHASE 091182 DE-MONTIEREN DE-KOMPONIEREN 271182 VIBRIEREN SCHREI SCHEMENHAFT 051282 RAUM KONFRONTIEREN SILHOUETTE 161183 SYMBOLISCH ENDLOS 070184 LÖSEN STEIGERN GLATZE.

151082 MOVING PHASES 091182 DE-MONTAGE DE-COMPOSITION 271182 VIBRATION YELLING SCHEME-LIKE 051282 SPACE CONFRONTATION SILHOUETTE 161183 SYMBOLIC ENDLESS 070184 SOLVE ENHANCE BALD HEAD.

MY LAST BLUES (1983)

16 mm, 2:00, b/w. Von Harry Rag; Schnitt: Cutty Cut; Musik: Can; Darsteller: Harold Lloyd; Produktion: Pure Freude Film c/o Peter Braatz.

Ein junger Mann zieht in ein altes Haus. Beiden geht es schlecht.

A young man moves to an old house. Both are feeling bad.

Gerda aus Andersens "Schneekönigin", die ihrem versteinerten Geliebten Leben einhauchen wollen.

An adventure film – dedicated to the little heroines like Gerda from "The Snow Queen" by Andersen, who want to breathe life into their petrified lovers.

– 1 / 84 – (1984)

16 mm, 7:30, col. Von Ingo Schütze; Produktion: Ingo Schütze.

Man könnte sagen, den Film – 1/84 – hinterließ eine kinematographische Romanze. Die Kamera erlag dem Reiz äquidistanter Balkone.

You could say the film – 1/84 – was left over by a cinematographic romance. The camera succumbed to the charm of equidistant balconies.

GERMAN RUNS (1984)

16 mm, 4:00, col. Von Thomas Feldmann; Produktion: Thomas Feldmann.

"Ausgehend von S-8-Material, das auf einer USA-Reise entstand, suchte ich verschiedene rhythmische Erfahrungen auszuprobieren. Der Film verarbeitet zum Teil bekannte Amerikabilder, die in ihrer ästhetischen Umsetzung den Erfahrungsprozeß einer touristischen Reise vermitteln. Bild und Ton sind streng asynchron, d.h. wenn ein

Bild zu sehen ist, ist Stille und wenn ein Ton zu hören ist, ist schwarz bzw. weiß. Die Trägheit von Auge und Ohr ziehen beide Teile wieder zusammen, wodurch sorgfältig aufeinander abgestimmte Wirkungen entstehen. Der Film fängt mit einer radikal strengen Struktur an, die zum Ende des Films aufgebrochen wird."

"Using Super 8 footage taken on a USA journey I tried to experiment with various rhythmic experiences. The film partly treats well-known pictures from America in their aesthetic transformation, mediating the process of the experience of a tourist journey. Image and sound are strictly out of synchronism, i.e. when there is an image to be seen there is silence, and when a sound is to be heard there is black or white respectively. The inertia of the eye and the ear draws both parts together again; which produces carefully balanced effects. The film starts with a radically stringent structure which is broken down towards the end of the film."

NEGATIVE MAN (1985)

16 mm, 4:00, b/w. Von Cathy Joritz; Produktion: Cathy Joritz.

NEGATIVE MAN ist ein humorvoller, respektloser Rache-film. Über das Bild des NEGATIVE MAN habe ich spiele-risch visuellen Kommentar direkt in die Filmschicht ge-kratzt, während der NEGATIVE MAN selbst über bedeu-



tungslose Dinge plappert. Der NEGATIVE MAN ist für mich ein Symbol aller Männer, die unsere Welt "beherr-schen". Als solcher bekommt er, was er verdient. (C.J.)

NEGATIVE MAN is a humourous and disrespectful film on revenge. I have scratched a playful visual commentary directly on to the film strip over the image of the NEGA-TIVE MAN, while he himself chats about unimportant things. For me the NEGATIVE MAN is a symbol of all the men who dominate our world. And as such he gets what he deserves!

ESST MEHR OBST (1984)

16 mm, 7:30. Von Birgit Antoni; Musik: Georg Roloff; Produktion: Connectionfilm c/o Antoni Künstlerhaus.

Experimenteller Animationsfilm mit Musik von Georg Ro-loff.

Experimental animation with music by Georg Roloff.



VISAVIS (1983)

8 mm, 8:30, b/w. Von C. Claussen und R. Vorschneider; Produk-tion: Schön & Gut Produktion.

Der Film entstand innerhalb von 3 Monaten mit Hilfe einer Kamera, die folgende technische Eigenschaften hat:

fixe Brennweite und Gegenstandsweite, Gegenstands-größe gleich Bildgröße, nämlich 210 x 297 mm, Schärfen-tiefe 40 mm, Gangart 3 Bilder/sec.

Kameratyp: Rank Xerox 720 PE.

Dem engen technischen Rahmen entsprechend zeigt der Film Stimmungen einer Mann/ Frau Beziehung, die der langwierige Aufnahmevorgang provozierte.

The film was created within the space of three months with the aid of a camera having the following technical proper-ties:

fixed aperture and depth of focus; size of object equal to size of image, i.e. 210 x 297 mm; depth of field: 40 mm; speed: 3 frames per second.

Camera type: Rank Xerox 720 PE.

Within the given tight technical constraints the film depicts the various moods of a man-woman relationship, pro-voiced by this protracted process of filming.

STUMMFILM FÜR GEHÖRLOSE (1984)

8 mm, 7:00, b/w. Von Michael Bryntrup; Kamera: M.B. & Rainer Grams; Produktion: Michael Bryntrup.

Dieser Film erzählt eine Geschichte über die schwierige Situation/ Lage der Gehörlosen. Die Kunst der manuellen Sprache ist die durchgehend-fließende, und dabei im einzelnen deutliche Reihenfolge der Gebärden. Das ist auch die Kunst der lebenden Bilder: die Bewegung.



This film tells about the difficult situation/ state deaf people are in. The art of manual language consists of the continually – current, and the same time specifically obvious succession of the gestures. This is also the art of living images: Motion!

ÜBER GODARD (1985)

8 mm, 2:00, b/w. Von Michael Krause; Produktion: Krause.

Die Archäologie auktorialer Motivketten der "politique des auteurs" ist eine ideologiekritische. Gleichzeitig geht es um die Frage, wie für die Zukunft des idealen Film Realismus zu definieren wäre. An der Praxis der Autorenfilme läßt sich dies direkt ablesen. Indem die Autoren die dem Film abhanden gekommene Subjektivität wieder einführen und die im Grunde genommen zwingende Gefühlssprache der Konvention als Stimmen ausstellen, betätigen sie sich als Mythologen. Diese neue Perspektive auf die

Filmgeschichte wird zuerst in den Filmkritiken der jüngeren in den "cahiers de cinema" praktiziert. In ihren Filmkritiken, die sie als rigorose Polemiken verstanden, fragen sie nach den Bedingungen von Konvention, box-office-Erfolg und Kritik.



The archaeology of auctorial chains of motifs of the "politique des auteurs" is one critical of ideology. At the same time the very question is how to define realism for the future of the ideal film. This is obvious in the practice of the "cinema des auteurs". By reinventing the subjectivity lost in film and exhibiting the basically necessary emotional language of convention as voices the authors act as mythologists. This new perspective on film history is first practised by the younger authors' film reviews in the "cahiers de cinema". In their film reviews, understood as rigorous polemics, they are asking for the terms of convention, box-office success and criticism.

A – B – CITY (1984)

8 mm, 8:30, col. Von Brigitte Bühler, Dieter Hormel; Produktion: B. Bühler, D. Hormel.

Zwei Buchstaben aus dem Alphabet einer Stadt, die ihre eigene Grammatik buchstabiert.

Two letters from the alphabet of a city spelling its own grammar.

Kurzfilmprogramm 1985–1986

MORE JOY OF SEX (1984)

8 mm, 2:00, col. Von Reinhard Westendorf; Produktion: Reinhard Westendorf.

Nach "Joy of Sex" ein weiterer eindeutig zweideutiger Film über den Arsch, den Schwanz und die Möse.

After "Joy of Sex" another definitely ambiguous film on the ass, the cock and the cunt.



BUMP & BUMP (1986)

8 mm, 6:00, col. Von Caspar Stracke; Darsteller: Martin Becker.

Ein Ball-Spiel-Film.

A Ball-Playing-Film

STADT IN FLAMMEN (1985)

8 mm, 7:00, col. Von Schmelzdahin; Produktion: Schmelzdahin c/o J. Reble.

Ein Spielfilm wurde mit Bakterien behandelt, daraufhin erhitzt und im Moment der Verflüssigung kopiert.

A feature film was treated with bacteria, then heated and printed in the moment of liquefaction.



EIN PLATZ AN DER SONNE (Seele brennt) (1985)

8 mm, 6:00, col. Von Peter Sempel. Musik: Einstürzende Neubauten; Darsteller: Ein Schmetterling; Produktion: "Blitze im Eierbecher".

Ich machte diesen Film ohne Überlegung und ohne Ton. Später, als ich das Lied "Seele brennt" von den genialen "Einstürzenden Neubauten" hörte, wußte ich sofort: "Das muß auf diesen Film!" Es paßte rhythmisch und inhaltlich ohne einen Schnitt! – und wurde offizielles Video der Band! Ästhetik und Verzweiflung, Freiheit und Schmerz. Obwohl der Schmetterling im Glas gefangen ist, gibt es Momente, wo Licht der Sonne durch die Flügel leuchtet. Das Licht ist Freiheit. In der Gefangenschaft. Die Flügel des Schmetterlings werden zum Rand von innen nach außen immer heller hellrot, wie wenn sie brennen. So wie die Schreie von Blixa Bargeld.

I made this film without any reflexion and without sound. Later, when I heard the Song "Seele brennt" ("Soul is burning") by the genius "Einstürzende Neubauten" (Collapsing New Buildings) I was immediately sure about that "this must be on the film". It fitted rhythmically and in content without any cut. It became the official promo of the band.

BERICHT AUS DIE SAND (1985)

16 mm, 7:00, col. Regie: Kain Karawahn; Kamera: Dirk Baranek, Hans Otto Richter; Schnitt: Dirk Baranek; Musik: Gott und die Ölis, Gramberg/ Rätzmann; Darsteller: Cassia.

Personen, Ort und Handlung in einer von der Gruppe GOTT UND DIE ÖLIS erzählten Geschichte (Text und Musik) werden durch Feuer- und Flammenbilder dargestellt. Dies ist ein Bericht aus die Sand. Sand ist warm weil Sommer – aber Winter?

The characters, scene and plot of a story told by the group GOTT UND DIE ÖLIS (words and music) are played by images of fire and flames. This is a report from the sand. Sand is warm because summer – but winter?

ZWISCHENLANDUNG (1986)

16 mm, 5:00, col. & b/w. Von Thomas Bartels, Lubor Jelinek.

Dokumentation der Versuche mit einer Welt in Kommunikation zu treten, die, ansonsten leer, von einem Dschungel/ Labyrinth elektronischer Natur überwuchert wird. Durch die Sucher und Skalen technischer Geräte erschließt sich einem Reisenden diese alltägliche Umgebung.

Documentary of the attempts to communicate with a world that is empty besides being overgrown by a jungle/ maze of an electronic nature. This everyday surroundings opens to a traveller through the viewfinders and scales of technical equipment.

S 1 (1985)

16 mm, 15:00, col. & b/w. Von Christoph Janetzko.

"Insgesamt ein reizvoller Film, der ein verschlüsselter Lehrfilm ist, ein schwer nachvollziehbarer Film über Film." (Zitat aus der Begründung der FBW, "S 1" kein Prädikat zuzuerkennen.)

"S1" ist in gewisser Hinsicht auch ein Dokumentarfilm: alle, auch veraltete Materialien wie 9,5 mm, wurden für diesen Film bearbeitet und montiert. Christoph Janetzko hat ausschließlich bereits belichtetes Zelluloid benutzt, denn sein Konzept entspricht einer historischen, interpretierenden Suche nach einer nicht aufschreibbaren Geschichte des Films. Unzählige, längst vergessene Vorführungen haben im Umfeld des Perforationslochs Spuren hinterlassen. Kratzer, Risse, Überblendungen, Rollenden und Markierungen: mit einem verblüffenden Effekt verdreht S1" das konventionelle Licht-Spiel und rückt die faszinierende Dunkelheit vom unsichtbaren Bildrand ins lichte Zentrum der Leinwand." (Dorothee Wenner)

"To a certain extent "S1" is also a documentary. All kinds of materials, including redundant ones such as 9.5 mm, were assembled and processed for this film. The celluloid that Christoph Janetzko used had all been exposed His intention is a historical, interpretative ... for a history of film that cannot be written. Countless, long forgotten perform-

Filmretrospektive

ances have left their traces within the bounds of the perforation hole. Scratches, cracks, double exposures, reel ends and markings: with astonishing effect "S1" adds a twist to the conventional play with light – it moves the fascinating darkness of the invisible edge of the picture into the illuminated centre of the screen. (Dorothee Werner)

PERCUSSION MOVIE (1985)

16 mm, 12:00, col. Von Heinz Pramann; Produktion: Heinz Pramann.

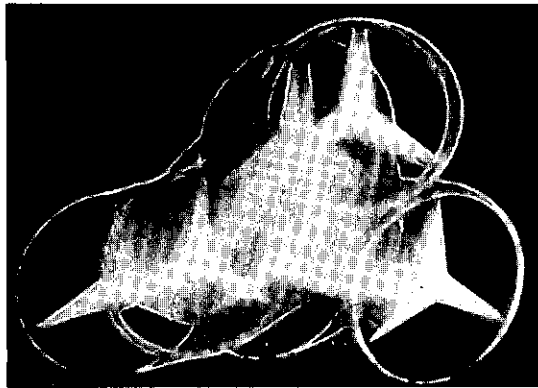
PERCUSSION MOVIE ist ein Experimentalfilm in vier Teilen: "Muybridges Büro", "Pinguine küßt man nicht", "Monde, Falter und Alongen" und "Fritz und die anderen von links".

PERCUSSION MOVIE is a four part experimental film: "Muybridges Büro", "Pinguine küßt man nicht", "Monde, Falter und Alongen" and "Fritz und die anderen von links".

REUTERSTRASSE (1986)

16 mm, 5:00, col. Von Frank Zander; Musik: Frank Zander, H. Illner; Produktion: Fraza synthetics, Frank Zander.

Ein experimenteller Nachtfilm über eine Straße, durch die sich tagtäglich mehr als 50.000 Autos bewegen und in deren Häusern am Rande überraschenderweise dennoch Menschen wohnen – ich auch.



An experimental night film on a street through which more than 50.000 cars are moving day by day and nevertheless – what a surprise – there are people living in the houses at its sides – me too.

DIE ANPROBE – 1938 (1986)

16 mm, 15:00, col. Von Franz Winzentsen; Musik: Gardel, Serrano, Beethoven, Wagner; Darsteller: Dietmar Mues (Sprecher); Produktion: Franz Winzentsen.

"Dreimal sollte ich vor meiner Zeugung die Welt schon einmal in Augenschein nehmen dürfen. Zweimal dürfte ich mich dann weigern, geboren zu werden und eine andere



Zeit abwarten. Das dritte Mal müßte ich mich dann austragen lassen."

Der 14minütige Film ist die Animation deutscher Geschichte, ist wiedererwecktes alltägliches Bewußtsein von 1938, realisiert in der kommentierten Montage alter Fotografien: "In Nürnberg konnten wir mit offenem Hemdenkragen durch die herrliche Kulisse wandern ..." Sehr beeindruckt sei er gewesen, der Herr Ingenieur, erzählt Winzentsen in seinem Film. Deshalb gibt es ja die Fotos und eben deshalb reproduzieren sie so ungebrochen bis in die Perspektive des Blicks das nach wie vor so wenig Bekannte: die Innenwelt des einzelnen im Faschismus. Schmetterlinge, in der Formation einer angreifenden Flugzeugstaffel schön systematisch gesammelt, ziehen über Landkarten und Zeitungsseiten von einst. "Ein Probeausflug", – Winzentsen wiederholt nur die Hobbyspäße von damals. Denn schließlich erzählt er von seinen Eltern. "Der Herr Ingenieur", sagt er im Filmkommentar, habe "ihm Filmmaterial gezeigt von einem großen Bauwerk, an dem er maßgeblich beteiligt war". Dieses habe er dann "etwa wie folgt kommentiert ..."

Und immer bestimmter, herrisch-selbstbewußter, lauter, zugreifender wird der Text, der Tonfall des Kommentars, den er referiert. Virtuos inszeniert Winzentsen so in seinem kleinen "Film aus Deutschland", was eben eigentlich den Alltag des Faschismus formierte: die Form. (Michael Kötz in Frankfurter Rundschau vom 24.04.1986)

"Three times before my generation I should be allowed to have a close look at the world in advance. Twice I would be allowed to refuse being born and to wait for another time. The third time I would have to have me carried to the full term."

With a commented montage of old photographs, this 14-minute film is an animation of German history, a re-awakening of the consciousness that prevailed in 1938: "With unbuttoned shirt collars we could stroll through the wonderful backdrops of Nürnberg". In his film Winzentsen tells how impressed Mr. Engineer had been. That is why there are these photos which add such flowing continuity and draw attention to what remains as unclear as ever: the inner life of the

individual living under fascism. Butterflies, assembled like an aircraft squadron in systematic attack formation, fly over maps and newspaper pages of the time. "A test trip", – Winzentsen only recalls a favourite hobby of the time. After all, he is telling of his parents. The commentary of the film declares: "Mr. Engineer had shown film material of a grand construction, a construction he had substantially contributed to". Of this he then "expressed the following opinion..."

The tone and statements of the commentary become increasingly determinant, dominantly confident, louder, more cloying. In his small "film from Germany", Winzentsen provides a brilliant mise en scene of what went to form daily life under fascism: its form. (Michael Kötz in Frankfurter Rundschau vom 24.04.86)

EIN KLEINER SCHWEIZER FILM (1986)

8 mm, 1:00, col. Von Markus.

Die Schweiz A.) Einleitung: Die Schweiz ist eine Erfindung der Schweizer. B.) Hauptteil: Ein Schweizer ist in der Schweiz geboren und C.) Schluß: muß ein Leben lang eine Fiktion verkörpern. (Uwe Brandner)

Switzerland A.) Introduction: Switzerland is an invention of the Swiss. B.) Main Part: A Swiss is born in Switzerland and C.) Conclusion: To live with a fictive part of yourself for the rest of your life. (Uwe Brandner)

Kurzfilmprogramm 1986–1987

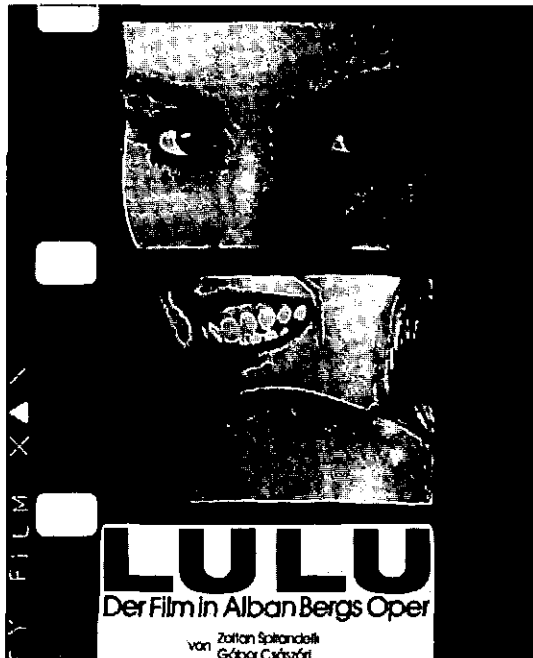
LULU (1986)

Von Zoltan Spirandelli, Gabor Csaszari; Produktion: Spirandelli, Csaszari.

In der Mitte des zweiten Aktes von Alban Bergs Oper LULU soll ein Film projiziert werden, der die Ereignisse zwischen den beiden Szenen des Aktes, Lulus persönliche Katastrophe, den Wendepunkt ihres Lebens, zeigt. Er faßt die Stadien von "Festnahme", "Haft", "Verhandlung", "Krankheit", "Einweisung" und (Flucht) "Freilassung" (Rettung) zusammen. An dieser Stelle ist die Musik exakt achsensymmetrisch komponiert. Ihr Mittel- und Reflektionspunkt steht im Zentrum der ganzen Oper. Diese Form

korrespondiert mit der symmetrischen Gesamtkonstruktion des Werkes: Lulus Aufstieg und Fall wird in der Musik des Films zu einem Mikrokosmos verdichtet. Streng analog zur Musik montiert, zeigt der Film Lulu als Projektion männlicher Phantasie, die Repräsentation einer Frau als Summe von Musik, Videothek und Wedekind.

A film is meant to be shown in the middle of the second act of LULU, Alban Berg's opera. The film is to show the series of events which occurred between the two scenes of the act: LULU's personal catastrophe, the turning point of her life. It comprises the stages of "arrest", "detention", "trial", "illness", "confinement" and (escape) "release" (rescue). At this point the music is composed with exact axial symmetry. Its midpoint and point of reflection stand at the centre of the whole opera. This form corresponds to the symmetrical construction of the work as a whole: LULU's rise and fall is condensed to a microcosm in the music of the film. Edited strictly analogous to the music, the film shows LULU as a projection of male fantasy, the representation of a woman as a sum total of music, video hire and Wedekind.

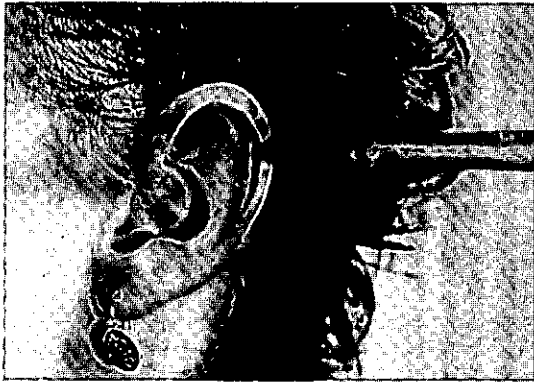


SCHÖNE STUNDEN (1986)

16 mm, 7:00, col. & b/w. Regie: Gerda Grossmann; Kamera: Margit Eschenbach; Schnitt: Gerda Grossmann; Musik: Ungar. Volksmusik 16. Jahrhrt., eigene Toncollagen; Darsteller: Aische Schurkus, Cola Gomez-Dominguez; Produktion: DFFB.

Die Frau – Die Schönheit – Zweideutigkeit des Schminkens; weibliches Ritual der Autoerotik aber auch der Entfremdung. Maria Magdalena – biblische Version einer männlichen Fiktion/Symbol weiblicher Schwäche und Stärke.

The woman – beauty – ambiguity of make-up; female ritual of autoeroticism but also of alienation. Mary Magdalena – the biblical version of a male fiction/ a symbol of female weakness and strength.



Schöne Stunden

DAS INNERE DES GRANATAPFELS (1987)

16 mm, 20:00, col. & b/w. Von Viola Shafik; Darsteller: Angelika Bartsch, Wilhelm Hein, Karin Neuhäuser, Sylvia Gronostay; Produktion: Viola Shafik.

Drusille, Drusille – meine Balsamine! Bald werde ich in deiner Nähe sein. Meine Liebe ist schon bei Dir. Ihr Flügelgeschlag ist schneller als mein Leib.

Drusille, Drusille – my Balsamine! I'll soon be near you. My love is already with you. Its wings are faster than my body.



ZITRUSFRÜCHTE 2 (1986)

16 mm, 6:00, col. Von Uli Versum; Kamera: U. Versum, Christian Hotzfuß; Musik: Chr. Holzfuß; Darsteller: U. Versum, Hermoine Zittlau. Produktion: Ulrich Schulze Filmproduktion.

ZITRUSFRÜCHTE 2 von Uli Versum: begabter Selbstdarsteller seiner ambivalenten Szenarien, die – "Es ist ein Traum, es geht mir gut" – offen lassen, ob das nun gut oder böse ist: sich nur noch in der totalen Künstlichkeit a la Disneyland als Person zu definieren. (Michael Kötz in Frankfurter Rundschau vom 14.06.86)



Uli Versums Zwiesprache mit einem Korb geschenkter Zitrusfrüchte, mit dem Publikum und mit sich selbst.

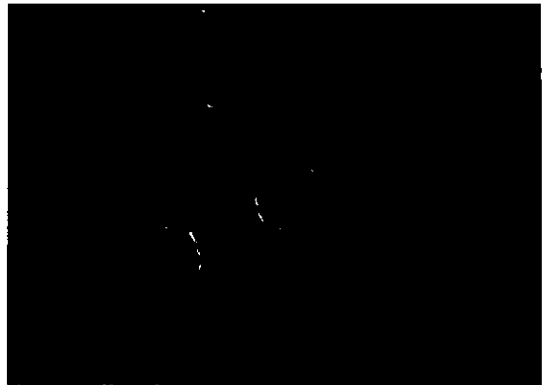
Uli Versum's dialogue with a basket full of donated citrus fruits, with the audience and with himself.

NACHT OHNE MARS UND VENUS (1986)

16 mm, 5:00, col. Von Anja Telscher; Musik: X-Ray Spex, Monte Cazazza; Darsteller: A. Telscher; Claudia Schillinger; Produktion: A. Telscher.

Nachdem Pluto im Skorpion, dem Zeichen der Sexualität herrscht, und Jungfrau das Zeichen der Gesundheit ist, wurden in diesem Zeitraum die Methoden zur Geburtenregelung und eine neue Sexualmoral entwickelt.

As Pluto reigns in scorpio, the sign of sexuality and virgin is the sign of health in this period the methods of birth control and a new sexual morality were developed.



KOPFZERBRRECHSTÜCK (1987)

16 mm, 4:00, col. & b/w. Von Martin Hansen.

Film über, in und um mich selbstgedreht, danach entwickelt, mich selbst kopiert. Film durchgerissen! – selbstzerstört?

Film taken about, in and around myself, then developed, copied myself, Film torn! – selfdestructed?



Kopfzerrbrechstück

IHR SOLLT ALLES WISSEN (1986)

8 mm, 13:00, b/w. Von Annette Frick; Darsteller: A. Riechers.

Der Filmemacherin Annette Frick gelingt die filmsprachliche Umsetzung des gesellschaftlich verdrängten Blicks auf die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers.

Durch Unschärfen, schnelle Kamerabewegungen und Schnitte wird einerseits der Blick auf das Dargestellte (Baby-Leichen, die möglicherweise als Opfer von Mißhandlungen der Autopsie zugeführt werden) verstellt, an-



dererseits aber auch zum genauen Hinsehen aufgefordert. Indem der verstellte Blick als das Nichtwahrnehmenwollen des Gegenstands angewiesen wird, erlaubt der Film so dem Zuschauer die eigene Wahrnehmung zu hinterfragen. (aus K.O.B. Info 72, 1987)

Annette Frick, the film-maker, succeeds in transforming the view at the vulnerability of the human body repressed in society into the language of film.

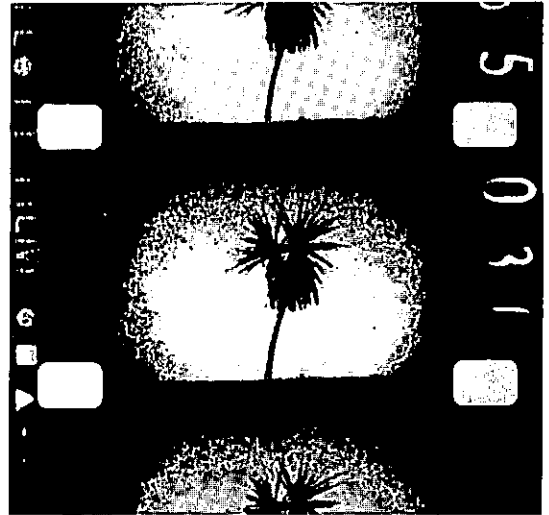
By fuzziness, quick camera movement and cuts on the one hand the view at the shown (babies' corpses probably taken to autopsy as victims of cruelty) is blocked, but on the other hand is also requested to have a very close look. By depicting the blocked view as not wanting to perceive the object the film allows the viewer to analyse his own perception.

LE DAUPHIN (1986)

16 mm, 20:00, col. Von Stephan Sachs.

Der Film handelt von einer imaginären Reise. Diese Reise spiegelt die Sehnsucht des Blickes nach dem Objekt, nach dem Bild wieder. Dieses Streben nach Ursprünglichem, nach Einblick "in das Walten der Natur", entlarvt den Blick selbst, als von Clichees geprägt.

Der Film, als künstliches Medium par excellence, bietet so die Gelegenheit, diese Sehnsucht, teils kritisch, teils auch der eigenen Obsession fröndend, zu reflektieren.



The film deals with an imaginary journey. The vision resulting from the desire to view an object while grasping the "workings of nature" is exposed as being itself riddled with clichés.

The film, as artistic medium par excellence, offers the opportunity of reflecting on this longing in a way that is partly critical, partly also indulging in personal obsessions.

Kurzfilmprogramm 1987

DIE REISE ZUR SÜDSEE (1987)

16 mm, 7:00, col. & b/w. Von Anka Schmid; Darsteller: Petra von Soldt, Markus Kissling; Produktion: DFFB.

Die heimliche Sehnsucht nach dem Paradies zu zweit. Doch zum Schluß tobt das Meer.

The secret longing for the paradise for two. But in the end the sea rages.



STRAND GUT! (1987)

35 mm, 9:00, col. Von Thomas Freundner; Kamera: Zoltan Spirandelli, Thomas Freundner; Produktion: Thomas Freundner.

Sonne, Sand und bunte Bilder. Der erste Film aus dem Fotokopierer, eine Kamera sucht und findet.

Sun, sand and colourful pictures. The first film made with a photocopier, a camera searches and finds itself.



FASZINIERENDES PUPPENHAUS (1987)

16 mm, 25:00, col. & b/w. Von Uli Versum; Darsteller: Hermoine Matschuka, Deragana, Ades Zabel, Uli Versum.

Uli Versums Kurzspielfilm ist seinerseits eine faszinierende Kostbarkeit, eine sehr schöne, sehr genaue Arbeit über höchst ungenaue Gefühle, diffuse Stimmungen und latente Ausbrüche. Dem Film ist es ernst mit dem Melodram im Puppenhaus, gleichzeitig geht er ironisch und vertrakt auf Distanz und reduziert das Kinder-Universum auf ein Blend-Werk. Es wird ein- und weggespiegelt, ein-, aus- und überblendet, daß es eine experimentelle Kunst ist. Uli Versum, der große Künstler, ist zur selben Zeit aber auch das große Kind, das mit dem Puppenhaus spielt, und das bringt uns den Film nah. Es gilt nicht, ein Avantgarde-Werk zu würdigen, sondern sich an etwas zu beteiligen: mitzuerleben, mitzuleiden inbegriffen, vor allem aber mitzuspielen.

For its part, Uli Versum's short feature film is a fascinating treat on its own, a very beautiful, very exact work on highly indistinct emotions, diffuse moods and latent outbreaks. The film takes the melodrama of the doll's house seriously, but at the same time takes an ironic and oblique distance to it, thus reducing the universe for children to a work with apertures. Images are mirrored on and off, transisions are made with fades and dissolves, all in the style of experimental art. The grand artist Uli Versum is at the same time also a big child playing with the doll's house, and this lends sincerity to the film. The motivation is not to evaluate a work of the avant-garde, but to participate: to share the experience, to get involved, and above all, to play along.

BERLINER BLAU (1987)

35 mm, 15:00, col. Regie: Hartmut Jahn, Peter Wensierski; Schnitt: Stefan Beckers; Musik: Frieder Butzmann, Vera Schrankl; Kamera: Carlos Bustamante; Darsteller: Vera Schrankl, Arthur Kuggeleyn, Thierry Noir; Produktion: PANTAFILM.

In dem kurzen Cinemascope Film BERLINER BLAU wird die Berliner Mauer als Arbeitsfläche sowohl für international renommierte Künstler als auch für unbekannte Graffiti-Künstler gezeigt, die dort ihre Interpretationen der Arbeitsbedingungen Ausdruck geben, die die Open Air Studio-Atmosphäre bedeutet. Ausgangsgrundlage sind Schwarzweiß-Bilder aus den 60er Jahren. Und diese, die



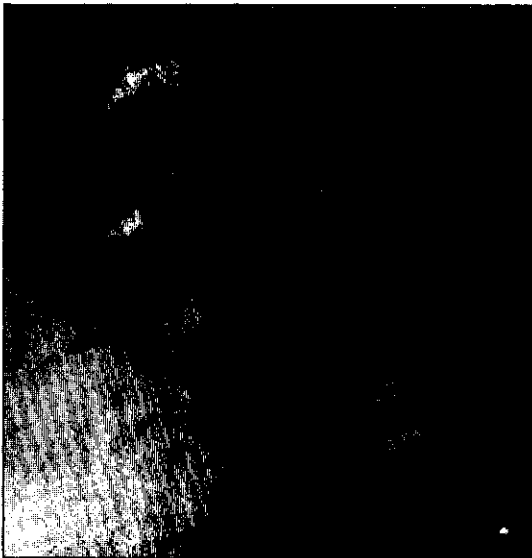
prädestiniert sind, Chiffren zu sein: Kinder, die mit einem Ball an der Mauer spielen. Plötzlich springt er über die Mauer und ist unwiderbringlich verloren. Touristen, die Touristen fotografieren. Gruppen in Trachtenkleidung. Die Läufer auf der Mauer, die herabfallen...

In the short Cinemascope film **BERLINER BLAU** by Hartmut Jahn and Peter Wensierski, the Wall becomes a workplace for internationally renowned artists as well as for unknown graffiti artists who give expression to their interpretation of conditions in what amounts to an open studio atmosphere. The film's departure point is staged black-and-white images of the 60s and these are allowed to become ciphers: children playing with a ball by the Wall – suddenly, the ball is over the Wall and irrevocably lost; the tourists photographing the tourists; the groups in regional costume; the runners on the wall who fall off...

DER GENERAL (1987)

16 mm, 17:00, col. Von Schmelz-Dahin.

Ein Film wie ihn Hans Leben schuf: voll Gnade, ehernen Gesetzen, glücklichen Zufällen. **DER GENERAL** ist von Schmelz-Dahin, einer Filmgruppe aus Bonn. Wie der Name schon besagt, beschäftigt sich Schmelz-Dahin mit der Vergänglichkeit der Dinge. Film wird direkt angegriffen, gekratzt oder bemalt, sogar während er durch den Projektor läuft. **DER GENERAL**, den sie als Super 8 Kopie entdeckten, ist ein alter Heimatfilm. Für ein Jahr vergrub man ihn in der Erde und fand ihn ausgegraben verändert vor: von den Erdmikroben angefressen. Mit ihren Gruppenimprovisationen für Film und für Projektor(en) verspottet Schmelz-Dahin die karrieristische/individualistische Weise des Filmemachens. Diese anti-autor Theorie hat etwas von dem Neoismus und Plagiarismus, womit die Erdkugel durch Luftpost überflutet wird.



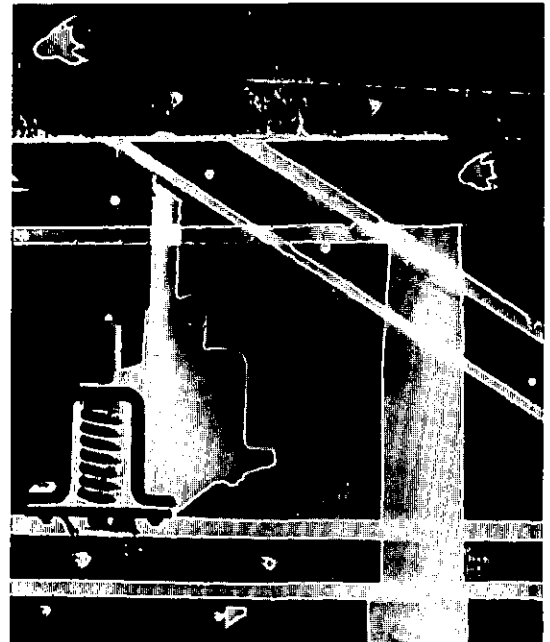
A film as if created by Jack Life: full of grace, brazen laws, lucky haphazards. **DER GENERAL** by Schmelz-Dahin another film group working in Bonn. Schmelz-Dahin ("melt away") is concerned with the impermanence of things as their name suggests, and they actively attack film in performances of scratching and painting/markings on film even as it runs through the projector. **THE GENERAL** is an old "Heimat" film of which they found a Super 8 print and then buried it in the earth for a year and unearthed it to find the film changed, eaten away at by microbes of the underground. Schmelz-Dahin spurns the careerist/individualist filmmaking route with their group improvisations for film and projector(s), this anti-auteur theory relating perhaps to the movements of neoism and plagiarism which sweep the globe by air-mail.

EPILOG (1987)

8 mm, 16:00, col. Regie: Christiane Heuwinkel, Matthias Müller; Musik: Dirk Schäfer; Kamera: Chr. Heuwinkel, M. Müller; Produktion: ALTE KINDER.

"Eine Einwirkung auf die Netzhaut von ganz besonderer Art. Unbeschreibbar. Eine Mischung aus abstrakter Kunst, Archäologie, Kindheitserinnerung, Mondlandung. Ein einziges Faszinosum, erst zwei Jahre alt und bereits ein Klassiker." (Alexandra Jacobson, Neue Westfälische, 1988)

"EPILOG is a masterfully constructed symphony in decaying, dissolving, multiple-screen, burned and coloured imagery. An eyelid flutter in a children's hide-and-go-seek-game sets off an extremely emotional voyage into a painful, metallic, destructive system, transforming human emotions into the grain of pure function." (Andreas Wildfang, Hallwalls, Buffalo, 1988)



Kurzfilmprogramm 1987–1989

TRIPTYCHON STUDIE FÜR SELBSTBILD (1987)

16 mm, 10:30, b/w. Von Thomas Mank.

Erstes Bild: Kopf I & II, zweites Bild: Körper in Landschaft, Körper in Bewegung, drittes Bild: Körper I & II.

First picture: Head I & II, second picture: bodies in landscape, bodies in motion, third picture: body I & II.



TAKE COURAGE (1987)

8 mm, 8:30, col. & b/w. Von Maija-Lene Rettig; Musik: Bernd Böhm, Maija-Lene Rettig.

Eine Stadt, die mich erschlägt. Distanz und Nähe. Ich singe vor mich hin wie ein ängstliches Kind, das die Kellertreppe hinabsteigt. TAKE COURAGE. Meine Kamera dient mir als Tagebuch. Meine Freundin.

"TAKE COURAGE von Maija-Lene Rettig demonstriert durch seine einfache Klarheit, zu was dieses Medium fähig sein kann. Es ist die Geschichte einer Landpomeranze in der Großstadt, die von flutenden Sinnesreizen erschlagen zu werden droht, aber sich die Kamera vors Auge hält und so Ordnung ins Chaos zu bringen imstande ist: Die Super-8-Kamera als Lebensretter und Skizzenblock – abfällig könnte man von Tagebuchfilm reden. Eine poetische Bilderreise durch ein schwarz-weißes London: Der Zuschauer fühlt sich selten fremd in dieser Gegend, und ihm wird bewußt, daß jede Wirklichkeit erst außerhalb der verbalen Sprache beginnen kann."

A city that strikes me dead. Distance and closeness. I'm singing to myself like a timid child dismounting the cellar stairs. TAKE COURAGE. My camera serves as a diary. My best friend.

"TAKE COURAGE by Maija-Lene Rettig demonstrates

with simple clarity the potentials of this medium. It is the story of a country-miss who in the city feels her life threatened by the overwhelming floods of sense stimulation. By holding the camera to her eye, she is capable of imposing order onto chaos. The Super 8 camera as life saver and note pad: disparagingly one can speak of a diary. A poetic pictorial journey through a London in black and white. The viewer feels oddly strange in these surroundings and becomes aware that reality can only become meaningful outside of verbal language."



PARFAIT D'AMOUR (1988)

16 mm, 11:00, col. & b/w. Regie/Autor/Drehbuch: Monika Funke-Stern; Kamera: Nicolas Joray; Darsteller: M. Haberland, J.K. Riley; Schnitt: Stephan Sachs; Musik/Ton: Haberland, Diu.

Dies ist die Story von zwei Typhoonen, Mary & Jane. Drei Schiffe sind im Rennen, Bananen an Bord. Wer zuerst in Japan ankommt, hat den Deal gemacht. An der Bordbar sitzt Onassis. Er lädt die Garbo auf einen Drink. Man serviert Crème de Menthe, Blue Curacao, PARFAIT D'AMOUR. Währenddessen fährt das Schiff geradewegs in das Auge der Typhoone. Die Geschichte wird erzählt von dem Seemann M.S., dessen Seefrau M.H. sie immer



wieder hören möchte, während sie in seinen Armen liegt. Deshalb beginnt der Film da, wo andere enden: Kuß, ohne Schnitt.

This is the story about two typhoons, Mary and Jane. Three boats carrying bananas are in competition: Whoever reaches Japan first, gets the deal. Onassis is on board. He invites Garbo for a drink. Crème de Menthe, Blue Curacao, Parfait d'Amour are served while the boat heads directly for the eye of the typhoons. The story is told by a sailor, whose woman always wants it told, when she is lying in his arms. That is why the film begins where others end: a kiss, no cuts.

BLINDMAN'S BALL (1988 – 89)

16 mm, 34:00, col. Regie: Dore O.; Kamera: Dore O., Serge Roman; Musik: Anthony Moore, Dore O.; Assistenz: Volker Bertzy; Darsteller: Geeske Hof-Helmers, Rüdiger Kuhlbrodt, Kristina Wendland, Magnus Paschke; Produktion: Werner Nekes Filmproduktion.

Blind-Dramaturgie: die Geschichte scheint gleichermaßen von vorn nach hinten und von hinten zurück zu laufen und sich infolgedessen aufzuheben. Auf einem Niveau gleichbleibender, hoher Spannung. Der elektrisierende Zustand vereinnahmt Angst und Zuversicht, Erinnerung und Hoffnung, in einer Umwelt der Barbarei und Zerstörung. Ein Paar, das sich die Hände hält, sichert das Überleben bis zum nächsten Tag. Die optischen Maschinen des Lichtbildpioniers rosten im Keller, eine Zahnradzacke ragt jetzt in übergroßer Aufnahme bedrohlich ins Bild, gleich einem Fleischerhaken noch ohne Fleisch. Ein abscheulich wollüstiges Bild. Denn die Augäpfel, noch bevor sie im Blut ertränkt werden, sind schön anzusehen in der Großaufnahme.



me. Das Nachtkleid, das die Pflegerin dem Pionier herunterstreift, macht sich selbständig und beginnt zu tanzen. Die Welt, der Beherrschung entgleitend, wird leicht, verspielt und wieder lustig. Tango. Ball. (Dietrich Kuhlbrodt)

Blind-Drama – the story appears to run uniformly from front to back and from back to front, consequently keeping a counterbalance. The tension remains at a high level throughout. The electrifying situation includes fear and trust, memory and hope in a barbaric and destructive environment. A couple holding hands ensures survival until the following day. The 'magic lantern' belonging to the pioneer of the slide lies corroding in the cellar. A gigantic shot of a cog on a gear wheel looms up ominously on the screen; in the same way, a butcher's hook, with as yet no meat on it. A repulsively voluptuous picture. Prior to being drowned in blood, the close-up of the eyeballs is beautiful to look at. The nurse slips the night-dress off the pioneer and it dances off on its own. As control drifts away from the world, everything becomes simple, lively and convivial again. Tango. Ball. (Dietrich Kuhlbrodt)

KRAUSE ODER EIN BESCHRIEBENER FILM IST WIE EIN ERZÄHLTES MITTAGESSEN (1989)

16 mm, 12:00. Regie/Autor: Christoph Doering; Kamera: Schwiert, Schweinheim; Darsteller: Lucia Stefanel, Michael Krause; Drehbuch: Christoph Doering; Schnitt: C. Damm; Musik/ Ton: Gasi Twist.

Ein Handlungsfilm mit experimentellen Ebenen, der auf virtuose Weise erzählerische Strategien und filmische Gestaltungsmittel kontrastierend darstellt (Experimental-/Spielfilm, Film/Video, Farbe/s/w, Synchron/Asynchron, Klischee/Bilderfindung, Produktionsetat/no budget) ... Gesegnete Mahlzeit!

A narrative film with experimental dimensions, which contrasts masterly epic strategies with cinematographic means of creation (experimental-/ feature film, film/ video, colour/ black and white, synchronous/ asynchronous, stereotypes/ fictional images, budget/ no budget). I hope you will enjoy your meal!



Kurzfilmprogramm 1988–1989

DER NARRATIVE FILM (1989)

S 8 mm, 4:00, col. Von Uli Sappok.

"Der Film entstand gerade eben; er liegt neben mir, ich schicke ihn sofort ab, denn morgen würde ich mich das bestimmt nicht mehr trauen. Vor ein paar Jahren hätt' ich mich im Kino über so einen Film vielleicht kaputtgelacht ... Ach, weg damit!"

"The film has just been finished; it is lying next to me, I'm sending it at once, for tomorrow I certainly wouldn't dare to anymore. Some years ago, I'd probably have died laughing about a film like this at the cinema... Well, off with it!"

DER WUNDERBARE MANDARIN (1989)

16 mm, 20:00, col. & b/w. Regie/Autor: Harry Rag; Kamera: W. Becker, S. Benda, R. Bellenbaum, Harry Rag; Darsteller: Mike Hentz, Andrea Jaenicke, Frieder Butzmann, Triini Trimpop, Campino, Uwe Jahnke, Rainer Bellenbaum; Musik/Ton: Bela Bartok, London Symphony Sir Georg Solti.

Filmische Interpretation des Ballets "Der wunderbare Mandarin" von Bela Bartok (1919).

In einem verahrlosten Stadtteil zwingen drei Gauner ein Mädchen, Passanten abzufangen, damit sie sie ausrauben können. Nach zwei uninteressanten Opfern erscheint ein wundersamer Mandarin; sein Verhalten, mal gelassen, mal aufgeregt, bringt das Mädchen durcheinander und sie versucht zu fliehen, aber er bleibt ihr dicht auf den Fersen. Die drei Gauner mischen sich ein, rauben den Mandarin aus und versuchen, ihn zu töten, indem sie ihn zuerst strangulieren, dann mit einem Schwert erstechen und ihn schließlich aufhängen. Aber er überlebt alle ihre Versuche. Erst als das Mädchen Mitleid mit ihm zeigt, beginnen seine Wunden zu bluten und er kann endlich sterben. (aus: CANDIDE Vox QCE 31097)

Film interpretation of the ballet "The Wonderful Mandarin" by Bela Bartok (1919).

In the squalid part of a town, three rogues force a girl to waylay passers-by so that they may rob them. After two uninteresting victims, there appears an astonishing Mandarin; his behaviour, now impassive, now excited, disconcerts the girl, who tries to escape, but he hotly pursues her. The three rogues intervene, rob the Mandarin and try to put him to death, first by strangling him, then by running him through with a sword, and finally by hanging him. But he survives all their attempts. It is only when the girl shows pity for him that his wounds will bleed and that he can at last die. (taken from: CANDIDE Vox QCE 31097)

HOLLYWOOD KILLED ME (1988)

16 mm, 15:00, b/w & col. Regie/ Autor: Christoph Janetzko, Dorothée Wenner; Kamera: Chr. Janetzko; Darsteller: Carol Louise, Maja Maranow u.a.; Drehbuch: Chr. Janetzko, D. Wenner; Schnitt: Chr. Janetzko, D. Wenner; Musik/ Ton: "C.O."

Eine perfekte Hollywoodkarriere endet nicht mit einem Herzinfarkt. Der gute, echte Star wird jung an Jahren und voller Geheimnisse von Tabletten, Mördern, Kakerlakengift oder verzehrender Liebe aus dem Leben gerissen.

Im Dunkel einer Garage wirft das Licht einen symbolisch-schwachen Schein auf die schöne Leiche der Thelma Todd. Keine Antwort. Keine Motive. Keine Detektivgeschichte. Abrupt wechselt die Szene zur kodakfarbenen Sonnenseite der Stadt. Laura, vorerst nur eine wogende Kleider- und Schmuckmasse, rennt, flieht, bis sie so atmet wie die nicht minder dekorierte, schwarz-weiße Cleopatra aus dem Jahre 1932. Ein prototypischer Spielfilmselbstmord, historische Kulisse und eine Plastikschlange.

Damit sind die drei Bildebenen angedeutet: im weiteren Verlauf verzahnen sich nachempfunden-authentische Selbstmorde, skurille Episoden um die Protagonistin Laura und Zitate aus Hollywoodfilmen zu einer selbstreflexiven Montage. Gesten des Spielfilms finden ihr "dokumentarisches" Pendant, zuweilen setzt sich eine einzige Bewegung aus Szenen verschiedener Filme zusammen. Spiegelungen und Assoziationen entstehen, die Chronologie der Erzählung wird gebrochen.



The perfect ending to a Hollywood career should never be as commonplace as death by coronary attack. The authentic star dies young and in mysterious circumstances. Preferably a victim of drug abuse, murder, poisoning or all-consuming, passionate love.

In a gloomy garage a weak spotlight shines on Thelma Todd's beautiful corpse. No answer, no motive. No whodunnit. Abruptly there is a change of location: the kodachrome, brightly lit side of the city where Laura is on the run. Initially, she appears just a surging bundle of clothes and jewelry, but at the end of her flight she pants.

Like the not less decorated black and white Cleopatra from 1932. A prototype feature film suicide, historical scenery and a plastic snake.

KOPF MOTOR KOPF (1989)

16 mm, 13:30, b/w. Von Caspar Stracke; Darsteller: Jörg Weber, Monika Schubert.

"Das Theater der Grausamkeit". 3 Schauspieler proben in der "Hinter den Kulissen-Kulisse". Die letzte Stunde vor dem Auftritt.



"The Theatre of Cruelty". Three actors rehearse in the "backdrop scenery behind the scenes". The last hour before the performance.

BETWEEN (1989)

16 mm, 9:00, col. & b/w. Von Claudia Schillinger; Darsteller: Francesca de Martin, Carlotta; Musik/Ton: Nina Simone, Prince.

Der Film gibt sexueller Lust und Phantasie eine filmische Form. Weder realitätsnahe Darstellung des Sexuellen, noch Überwindung sexueller Tabus sind sein Ziel. Die verschiedenen Inszenierungen verstehen sich als Konzentrat sexuellen Erlebens. Man könnte sagen: Das Sexuelle als Gefrier-, Schmelz- und Siedepunkt verschiedenster Elementarzustände.

This film gives a cinematographic form to sexual desire



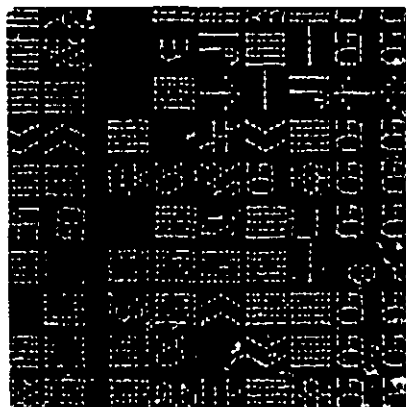
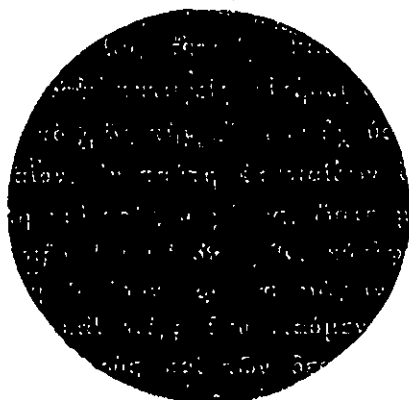
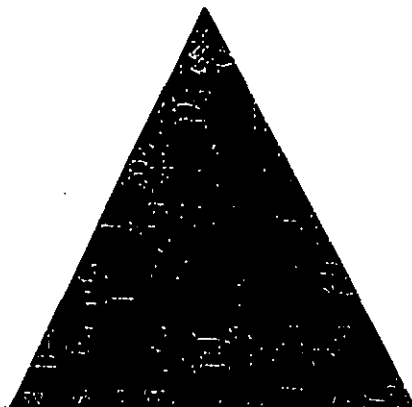
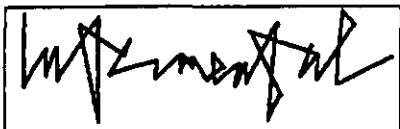
and fantasy. Its aims is neither the realistic presentation of the sexual nor the overcoming of sexual taboos. The different settings symbolize a concentrate of sexual experience. You could say: sex as the freezing-, melting- and boiling-point of the most different elementary states.

DER HAHN IST TOT (1988)

16 mm, 15:00, col. Von und mit Zoltan Spirandelli. In Zusammenarbeit mit David Gravenhorst und Claudia Fink.

Der Hahn ist tot. Er kann nicht mehr schreien: ko ko di, ko ko da.

The cock is dead. He can't crow any longer: ko ko di, ko ko da.



WHAT IS INFERMENTAL?

INFERMENTAL, the first international magazine on videocassettes, was conceived in 1980 by Gabor and Vera Body as a type of encyclopedia for new art tendencies. Contributions are accepted in any format of film or video. Editions are produced once or twice a year. INFERMENTAL moves to new cities and has new editors for each issue. These editors are assisted by someone who has worked on a previous edition. This system allows to travel all over the world and make any new connections, without losing touch with its roots. INFERMENTAL is not a juried competition. There are no prizes. The editorial process is constructive, creating contexts that illustrate similarity and difference.

INFERMENTAL I BERLIN 1981/82
Editors: Gabor Body, Astrid Heibach
Supervisor: Gusztav Hamos

INFERMENTAL II HAMBURG 1983
Editors: Oliver Hirschbiegel, Rotraut Pape
Supervisor: Vera Body

INFERMENTAL III BUDAPEST 1984
Editors: Laszlo Beke, Peter Forgacs,
Peter Hutton, Malgorzata Potocka
Supervisor: Rotraut Pape

SPECIAL ISSUE NRW WUPPERTAL 1985
Editors: Werner Nekes, Egon Bunne,
Marcel Odenbach, Ursula Wevers
Supervisor: Laszlo Beke

INFERMENTAL IV LYON 1985
Editors: FRIGO
Supervisor: Astrid Heibach

INFERMENTAL V ROTTERDAM 1986
Editors: Leonie Bodeving, Rob Pree,
Lydia Schouten

INFERMENTAL VI VANCOUVER 1987
Editors: Hank Bull, Vera Body
Supervisor: Gerard Couty (FRIGO)

INFERMENTAL VII BUFFALO 1988
Editors: Chris Hill, Tony Conrad,
Peter Weibel
Supervisor: Rotraut Pape

INFERMENTAL VIII TOKYO 1988
Editors: Keiko Sei, Alfred Bimbaum
Supervisor: Mike Hontz, Hank Bull

INFERMENTAL IX WIEN 1989
Editors: Ilse Gassinger, Graf & ZYX
Supervisor: Chris Hill

— EDITION X — OSNABRÜCK

"Das erste internationale Kunstmagazin auf Videocassetten" ist 1990/91 eine Gemeinschaftsproduktion zum 10jährigen Jubiläum von INFERMENTAL und dem Internationalen Experimentalfilm Workshop / European Media Art Festival in Zusammenarbeit mit TV Skopje / Jugoslawien. Erscheinungstermin: Frühjahr 1991

Die Edition Osnabrück gibt keine thematischen Vorgaben, die Arbeiten sollen hingegen - als ein Spiegel zeitgenössischer Tendenzen, Formen und Inhalte - das Ausschauen und die Schwerpunkte der Ausgabe bestimmen.

BRIDGE BETWEEN MEDIA ISLANDS

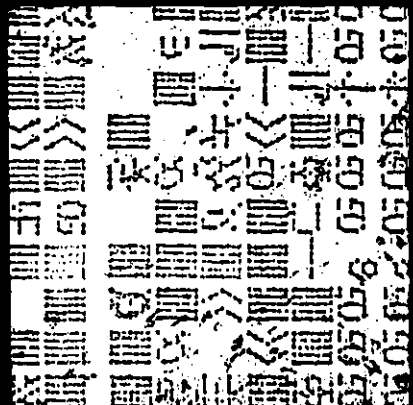
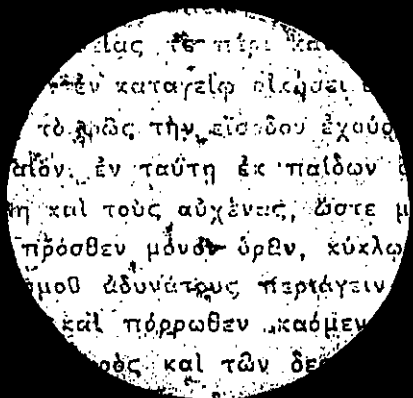
AN INFOMAGNETIC LIVING SPACE
A CIRCULATING INFO-MEMORY
NETWORK FOR ARTISTS AND SCIENTISTS
DICTIONARY FOR VISUAL CULTURE
& SOUND MIRACLES

"The first international art-magazine on videocassettes" 1990/91 is a joint-venture for the ten years anniversary of INFERMENTAL and the International Experimentalfilm Workshop / European Media Art Festival in collaboration with TV Skopje / Yugoslavia. It will be released in the beginning of 1991.

The Osnabrück Edition don't give any topical subject, the works themselves should - as a scope of contemporary tendencies, forms and contents - develop the shape and the main points of the edition.

Editors: Heiko Daxl, Evgenija Dimitrieva
Supervisor: Kaika Sei

Further Details: Heiko Daxl
International Experimentalfilm Workshop
Box 1861, D-4500 Osnabrück
Federal Republic of Germany
Tel.: 49/541/21658 or 25779
TeleFax: 49/541/23827



INFERMENTAL

(Fast) übersehene Bilder

Zur Video-Kunst der späten achtziger Jahre in der Bundesrepublik

von Heiko Daxl

Elektronische Medien dringen seit mehr als 30 Jahren nicht nur in die Bereiche von Musik, Literatur und Film, sondern auch gerade in die bildende Kunst ein, und könnten sie im wahrsten Sinne des Wortes in Bewegung bringen. Doch Video und Computeranimation sind mit den traditionellen Kategorien von Kunstverständnis und Kunstmarkt nur schwer in das etablierte Feld der Künste einordbar. Zum einen wird der Unikatcharakter der Werke unterlaufen, zum anderen wird den Künstlern häufig vorgeworfen, durch die Arbeit mit der Technik ihren persönlichen Duktus preiszugeben.

Nach nunmehr 25 Jahren Videokunst in der Bundesrepublik Deutschland sei die Anmerkung erlaubt, daß diejenigen Videos, die versuchen den anonymen Bildern und Tönen, wie wir sie vom Fernsehen her kennen, eine persönliche Note gegenüberzustellen – experimentelle Videographie oder Videopoetik –, zwar als Kunstform registriert werden, aber noch immer eine periphere Randlage besetzen. Von einem eher technikfeindlichen Kunstbegriff mit Zwiespalt betrachtet, vom Kunstmarkt fast gänzlich ausgeschlossen, vom Fernsehen als unprofessionell oder zu publikumsfern eingestuft, beschränkt sich der Bekanntheitsgrad bundesdeutscher Videokünstler – bis auf wenige Ausnahmen – auf einen relativ kleinen Kreis Interessierter und Eingeweihter. Zwar werden hier und da Versuche unternommen, Videokunst ans Licht der Öffentlichkeit zu heben (Videofestivals, Alibisektionen in Ausstellungen aktueller Kunst, Spätprogramme im Fernsehen), doch dominieren im Gefüge des Kunstmarkts die klassischen Künste Malerei und Plastik.

Video-Installationen, die elektronische Bilder als Teil eines größeren skulpturalen Ensembles benutzen, besitzen zwar wieder die für den Kunstbetrieb entscheidende Aura des Einmaligen, jedoch wird seitens der Präsentation in Galerien und Museen nur selten der Versuch unternommen, sich mit den technischen Voraussetzungen einer solchen Kunst auseinanderzusetzen. Beleg dafür ist die Negation dieser Werke in den meisten der großen Gegenwartskunstaussstellungen der letzten Jahre.

Experimentelle Künstler werden zum Großteil aus der existierenden Film- und Kunstpolitik ausgeklammert. In der Bundesrepublik ist nur eine geringe Bereitschaft zu erkennen, die Video-Kunst zu unterstützen, selbst wenn hier und da kleine Veränderungen zu sehen sind. "Spezifisch deutsch ist vielleicht auch, daß, wer mit Video künstlerisch-experimentell arbeitet, einen starken Überlebenswillen besitzen muß" (Wolfgang Preikschat). So kann nur ein verschwindend geringer Teil der Macher von ihren Werken leben; das Geld für ihr kreatives Arbeiten müssen sie sich in anderen Bereichen verdienen; so gesehen auch

auf der Ebene der Ökonomie ein Experiment. Die Möglichkeit an Festivals teilzunehmen ist sehr beschränkt und auf wenige Foren in der Bundesrepublik, aber auch im Ausland, begrenzt, da auf den etablierten Festivals der "Film as article and not as art" (Susan Sonntag) gehandelt wurde/wird und so experimentellen Formen der Weg ins Programm versperrt bleibt.

Trotz der potentiellen Eigenschaft von künstlerischer Video- und Computerarbeit zum Massenmedium verweigert sich auch gerade das Fernsehen als möglicher Präsentationsort, da diese Arbeiten als in sich geschlossen und eigenständig und somit als redaktionell nicht mehr zu bearbeitender Programmteil die Hegemonieansprüche der Sendeanstalten unterlaufen würden. Videokunst im Fernsehen ist daher bis auf wenige Ausnahmen immer ein in Moderationsblöcke gezwängtes, herausgerissenes Stück aus dem Ganzen, dem dann wieder als Kompetenzbeweis der Redakteure der erläuternde Kommentar unterlegt werden kann.

An dieser Stelle ist es auch notwendig, auf die Defizite einer Kritik hinzuweisen, die sich größtenteils – sei es aus Unvermögen, sei es aus Bequemlichkeit – als eine Institution von Warentestern gebärdet. Erachtenswert erscheint, was sich in den Bahnen eines etablierten Marktes bewegt und eine den Gesetzen von Nutzen und Profitabilität angepaßte Sichtweise zeigt. Kopien von Kopien. Entsprechend gängiger Vorurteile wird das experimentelle Arbeiten mit Medien gerne als *L'art pour l'art*, Formspielerei oder unverständlicher Ausdruck eines gänzlich unpolitischen Kunstschaffens ohne weitergehende gesellschaftliche Auseinandersetzung eingeordnet und als Marginalie beiseite getan. Ein Augenöffnen hin zu anderen Formen findet nicht statt, denn es gibt keine Lobby und keine Kritik der Videokunst.

Im kommerziellen Kino und im Fernsehen dominieren konventionelle literarische Erzählstrukturen, die die Bildsprache als visuellen Illustrationsfaktor der Dramaturgie unterordnen. Das Bild als ursächliches Element des Mediums verliert somit seine Autonomie als von der Sprache unabhängiges Artikulationsmittel. Der narrative Film fügt seine Einzelteile so zusammen, daß sich der Sinn des Werkes als ganzheitlich erfahrbare Lebenstotalität vor spiegelt, die es realiter so jedoch nicht gibt, von der Kino- und Fernsehindustrie als zeitlich begrenztes Freizeitvergnügen aber wiederhergestellt wird. So findet ein Überdecken der Zerrissenheit und Orientierungslosigkeit der heutigen Gesellschaft statt, die den persönlichen und authentischen Zugang zur Wirklichkeit durch Isolations- und Entfremdungsmechanismen verstellt. Diese Vorspiegelung eines falschen Scheins entpuppt sich in diesem Zusammenhang als Affirmation des bestehenden Herr-

schaftsapparates, für den diese Art der Bildproduktion verfügbar wird.

Experimentelle Produktionen gingen schon immer auf Distanz zu allem Literarischen; Ziel ist nicht die Scheinreproduktion von Wirklichkeit, sondern die Loslösung der abgebildeten Wirklichkeit aus üblichen Bedeutungskontexten und Zeitzusammenhängen und deren Sinnstiftung in neuen Kombinationen. Das Abbild ist zunächst nur einmal Rohstoff, welcher nach seiner Bearbeitung und Verfremdung als neue filmische Realität Bedeutung gewinnt und damit auf Wahrnehmungs- und Erkenntnisfunktionen verweist und deren Bedingungen thematisiert. Normen werden verletzt und das Prinzip von Zeichen und Bedeutungszusammenhang untergraben. Das Bild und sein herkömmlicher Begriff sind diskrepant und nicht mehr zwingend vereinbar; somit findet eine Unterminierung und Enttarnung der Konventionen bürgerlich etablierter Ideologien statt.

Durch die Abkehr von einer mechanistischen Dramaturgie werden die Dinge ihrem funktionalen Kontext entzogen: Eine Interpretation erweist sich als nur eine Möglichkeit unter vielen. Die resultierende Verunsicherung aktiviert hingegen den Zuschauer, sich aktiv an der Vorführung zu beteiligen und sich die Bilder neu und persönlich anzueignen. Statt einer genormten nivellierten Seherfahrung entsteht nun eine undeterminierte und nicht standardisierte Bildkommunikation, denn, so Roland Barthes: "Das Filmsche beginnt einfach da, wo die Sprache aufhört."

Kein übergreifender Trend oder eine stringente Linie ist momentan konstatabler, es sei denn, das "Anything Goes" der postmodernen Vielfalt. Die stilistische Bandbreite reicht über experimentelle Spielfilme, neue Formen der Dokumentation bis zur Renaissance der Abstraktion und des Animationsfilms. Eine Möglichkeit des Nacherzählens ist selten auf diese Ausdrucksformen anwendbar. Mit der Nennung von Erkanntem kommt man in der Regel auch nicht weiter. Die Fremdheit experimentellen Arbeitens zeigt die Grenzen des Üblichen. Der Betrachter muß über sich selbst und seine eigenen Erfahrungen nachdenken; erst dann stellt sich die Lust beim Betrachten ein, ohne Garantie jedoch, das Rätsel vollständig zu lüften.

Die Formen, die Vermittlung von Inhalten, die technischen Mittel und die Erscheinungsebenen wandeln sich mehr und mehr zu einer experimentellen Medienarbeit, bei der nicht so sehr die Beschränkung auf ein Trägermaterial im Vordergrund steht, sondern Video als Film und Film als Video erscheint.

Dominante Stilrichtungen sind nicht erkennbar, sondern Hybriden, Mischformen, die auf die Eingrenzungen von Dokumentation, Spielfilm und Animation keine Rücksicht mehr nehmen. Bekannte Formen werden mit neuen Inhalten, bekannte Inhalte mit neuen Formen kombiniert. "Filmmachen ist ein wenig wie Kochen," so sagt es David Laucher. Dementsprechend werden Rezepte der Gestaltung verworfen, die Zutaten aber recycelt, entwendet und zu neuen Speisefolgen zusammengestellt. Häufig erfor-

dert die Skizzenhaftigkeit der Realisierung eine verstärkte "Seharbeit" des Zuschauers und evoziert damit einen höheren Grad von Auseinandersetzung. Der Zusammenprall von Subkultur, arrivierter Film-Avantgarde und bildender Kunst schuf in der Folgezeit eine gegenseitige Befruchtung, als deren Resultat eine Vielzahl neuer Formen und Arbeitsansätze hervorging.

Im Zuge der technischen Entwicklung zunehmender Leistungsfähigkeit und gleichzeitig sinkendem Preisniveau brach Video mehr und mehr zu neuen Ufern auf. Während es in den 70er Jahren z.B. im Stadttelevision ein Medium von Gegenöffentlichkeit und im Bereich der bildenden Kunst meist prozessuale Momente dokumentierte, war medienspezifischer Gebrauch eher die Ausnahme. Für die Wegbereiter galten meistens noch traditionelle Inszenierungsvorstellungen. Es wuchs jedoch eine neue Generation mit dem Video heran, die bereits elektronisch denkt. Die Hinwendung einiger Kunstakademien und Filmhochschulen zum Video eröffnete gerade jüngeren Künstlern die kreative Arbeit mit diesem Medium. Spielerisch mit dem neuen Medium umgehend, entdeckten viele für sie bis dahin unbekannte Bereiche der Filmgeschichte neu und konstruierten aus Versatzstücken und Bildzitate andere mediale Wirklichkeiten. Diese Wirklichkeiten können sehr unterschiedlich sein, resultierend sind auch die Ergebnisse recht vielfältig.

Gerade die aktuellen Umwälzungen auf den Gebieten der modernen Unterhaltungsindustrie: Digitaler Film, Digitales Video, Computeranimation und Szenensimulation stellen eine ernstzunehmende Herausforderung dar. Denn besonders die sich abzeichnenden Veränderungen der ökonomischen und sozialen Gesellschaftsstruktur im Zuge der technischen Entwicklung der Informations- und Kommunikationsmedien erfordern eine künstlerische Aufarbeitung und Standortbestimmung vor dem Background einer Medien- und gesellschaftskritischen Reflexion.

Denn in einer Gesellschaft, die in zunehmendem Maße telekommunikativ miteinander umgeht und das Leben visuell abstrakt erfährt, geht es darum, die neuen Visualisierungswerkzeuge nicht den Major Industrien zu überlassen, sondern zu hinterfragen und ihre Möglichkeiten und Grenzen aufzuzeigen. Nur so wird es auch in Zukunft formale, ästhetische und inhaltliche Innovationen innerhalb der visuellen Medien geben und damit auch eine Fortführung der Filmgeschichte und der bildenden Kunst im allgemeinen.

Dabei kann und darf man die verschiedensten Darstellungsformen und Trägermedien nicht isoliert voneinander betrachten, sondern in ihrer gegenseitigen Bedingung und Beeinflussung. Geheime Kanäle zwischen der Sprache des Experimental- und Avantgardefilms der bildenden Kunst und technischen Innovationen bestanden schon immer; ihre immanenten Ausformungen mögen sich zwar bei oberflächlichem Hinsehen als different erweisen, sind jedoch nur verschiedene Modi der Reflexion auf die Wirklichkeit, die sich außerhalb von konventionellen Bildmustern und Narrationen den herrschenden Medienideolo-

Videoretrospektive

gien entziehen und damit politische Relevanz gewinnen. Wesentlich erscheint dabei neben der Präsentation der Werke gerade die kontinuierliche Diskussion, das Miteinander-Reden zwischen Machern, Kritikern und Publikum, das erfahrbare Feed-Back, letztendlich die Schnittstelle zwischen Kunst, den Medien und der Gesellschaft.

Das hier vorgestellte Programm ist in sich nicht thematisch geschlossen, sondern zeigt in seiner Vielfältigkeit und Verschiedenheit ein breites Panorama in der Auseinandersetzung mit den "bewegten" visuellen Medien und eine weite Palette persönlicher Sicht- und Artikulationsweisen.

(Almost) Overlooked Imagery

Remarks on the Video Art of the Late 80's in the Federal Republic of Germany

by Heiko Daxl

Electronic media have penetrated for more than 30 years not only fields of music, literature and film, but also and especially the visual arts, and might in the purest sense of the word set them in motion. But it is difficult to classify video and computer animation with the traditional categories of understanding of the art and the art market in the established fields of arts. On one hand the unique character of the works is run under, on the other hand the artist is often reproached for exposing his personal character by working with the technique.

After more than 25 years of video art in the Federal Republic of Germany it may be remarked that those videos which try to contrast anonymous images and sounds as we know them by TV with a personal character – videography and videopoetry –, are registered as a kind of art but are occupying a peripheral position. Regarded with discord by an art definition which is rather hostile to technology, almost entirely excluded from the art market, graded as not enough professional or too far for the spectators, the grade of fame of federal video artists – with only few exceptions – is limited to a relatively small circle of interested people and insiders. It is true that now and then there are attempts to make video popular to the public (video festivals, alibi sections in exhibitions of actual art, TV programmes late in the evening), but in the structure of the art market the classical arts of painting and plastics do dominate.

Video installations which use the electronic images as a part of a major sculptural ensemble have again the aura of the unique which is important for the arts, but on the part of the presentation in galleries and museums it is seldom attempted to come to terms with the technical conditions of such an art. This is proved by the negation of these works in most of the great exhibitions of contemporary art of the last few years.

Experimental artists are mainly excluded from the existing film and art policy. In the Federal Republic of Germany we can find only little willingness to support the video art, even if now and then small changes can be seen. "It is perhaps specifically German that those who work artistically and experimentally with video need a strong will to survive" (Wolfgang Preikschat). Thus only a diminishing small part

So ist die Zusammenstellung gleichzeitig auch ein Querschnitt durch verschiedene Regionen der Bundesrepublik. Die ausgewählten Beispiele zeigen unterschiedlichste Annäherungen an das Medium, seien es fiktionale Bänder, nach musikalischen Strukturen arbeitende Videos oder persönliche Assoziationen.

Alle Arbeiten waren Bestandteil der Festivals "Internationaler Experimentalfilm Workshop" bzw. der Nachfolgeveranstaltung "European Media Art Festival" und zeigen die Gestaltung von Zeit durch die Mittel und Bedeutungen ihrer Zeit.

of the producers are able to live on their works, having to earn the money for their creative works in other fields; regarded from this point of view it also constitutes an experiment as to economy. The possibility of participating in a festival is very limited and restricted to few forums in the Federal Republic of Germany but also abroad, as on the established festivals the film was and is dealt with as "film as article and not as art" (Susan Sonntag), and thus experimental kinds are barred from the programme. Despite the potential quality of artistic video and computer works to the mass media it is especially television which refuses to act as a possible venue of presentation, as these works are autonomous ones, and would so, as an editorially no longer workable part of the programme, not be suited for the pretensions of hegemony of the broadcasting stations. Video art on TV is thus, with few exceptions, always a piece which is torn off the whole part and pressed into editorial blocks and which can then be given another meaning by the explaining comments of editors who want to prove their competence.

It is now also necessary to refer to the deficits of criticism which behaves mainly – inability or convenience being possible reasons – like an institution of goods testers. Considerable seem those things which move within the lines of an established market and which show a point of view adapted to the laws of profit and profitability. Copies of copies. According to current prejudices experimental working with media is readily qualified as *L'art pour l'art*, pastime with forms or not understandable expression of an entirely non-political art creation without further social discussions, and left on the fringe. Other kinds are not accepted as there is no interest representation and no criticism for video art.

Conventional literary narrative structures which subordinate the visual language as a visual factor of illustration to dramaturgy dominate in the commercial cinema and on TV. Imagery as an original element of the medium thus loses its autonomy as a means of articulation independent of language. The narrative film combines its individual parts in the way that the sense of the work is reflected as a completely learnable totality of life which, though this way it does not exist in reality, is re-established by the cinema and television industry as a time-restricted leisure pastime. Thus, a covering of the discussion and lack of orientation of today's

society which prevents the access to reality by mechanisms of isolation and alienation takes place. In this context this sham of false appearances turns out to be an affirmation of the existing ruling apparatus which this kind of imagery production becomes available for.

Experimental productions have always kept a distance to anything literary. The target is not the pseudo-reproduction of reality but the loosening of the shown reality from usual meaning contexts and time contexts and their giving meanings to new combinations. The copy is first a raw material which gains significance as a new film reality after being worked and alienated, thus referring to perceptive and understanding functions and naming their conditions. Norms are infringed and the principle of signs and contexts of meaning are undermined. There is a discrepancy between the image and its original conception, and they are no longer compatible. Thus an undermining and dis-camouflage of the conventions of commonly established ideologies takes place.

By turning away from a mechanistic dramaturgy things are exempted from their functional context: An interpretation turns out to be just one possibility among many, whereas the resulting precariousness activates the spectator to actively take part in the performance and take again and personally possession of the images. Instead of a normed and levelled visual experience an undetermined and not standardised visual communication is the result, because, according to Roland Barthes: "The film just begins where language finishes."

At the moment no extending trend and no stringent line can be ascertained except the "Anything Goes" of the postmodern variety. The stylistic range goes from the experimental feature film, new forms of documentation to the renaissance of abstraction and the animation film.

A possibility of paraphrasing is seldom applicable to these forms of expression. We usually don't get on by naming recognized things. The strangeness of experimental works is shown by the limits of the usual. The viewer has to think about himself and his own experience before he enjoys regarding; nevertheless, there is no guarantee to disclose the secret completely.

The forms, the conveyance of contents, the technical means and the levels of manifestation are turning more and more to an experimental media work where the limitation to a supporting material is not that important, but where video appears as film, and film as video.

No dominant style can be seen, but hybrids, mixed forms which no longer pay regard to the limitations of documentation, feature film and animation. Known forms are combined with new contents, known contents with new forms. "Filmmaking is a bit like cooking," says David Larcher. Accordingly, recipes of construction are rejected, but the ingredients are recycled, misappropriated and combined for new menus. Frequently the sketchiness of realization requires a stronger "visual work" of the spectator, thus evoking a higher grade of discussion. The collision of subculture, established film-avantgarde and visual art created in the following time a mutual fructification, the result being a multitude of new forms and workstarts.

In the course of the technical development, increasing

efficiency and at the same time a dropping price level, video set off to new fields. While in the 70's it had documented for example in the town-quarter-TV a medium of counter-publicity and in the field of visual art mainly process moments, its media-specific use was rather an exception. The pioneers mostly still had traditional ideas of staging. Nevertheless, a new generation which already thinks electronically, was brought up with video. The opening of several art academies and film universities to video gave mainly younger artists the possibility of a creative work with this medium. Using the new medium in a playful way, many of them re-discovered unknown fields of the film history and constructed other medial realities from sets and visual quotations. These realities can be very different ones; as a result the effects are also quite manifold.

Especially the actual revolutions in the fields of modern entertainment industry: digital film, digital video, computer animation and set simulation constitute a serious challenge, because particularly the sensible changes of the economic and social structure of society in the course of the technical development of the information and communication media require an artistic working-up and position finding in view of the background of a medial and society-critical reflexion.

For in a society which increasingly makes use of telecommunication and which experiences life in a visually abstract way, it is interesting not to leave the new visualization tool to the major industries but to examine them and to show their possibilities and limits. Only this way there will still exist in the future formal, aesthetic and contextual innovations within the visual media and thus a continuation of the film history and the visual art in general.

In this context we can't and mustn't regard the most different forms of presentation and supporting media isolated from each other, but in their mutual condition and influence. Secret channels between the language of the experimental and avantgarde-film of visual art and technical innovations have always existed; their immanent formings may turn out to be different when being looked at in a superficial way, but they are just different ways of reflexion on reality, which outside of conventional visual patterns and narrations withdraw from the ruling media ideologies and thus gain political relevance. Essential seems here, apart from the presentation of the works, particularly the continuous discussion, the talking-to-each-other between producers, critics and the audience, the learnable feedback, in the end, the point of intersection of art, the media and society.

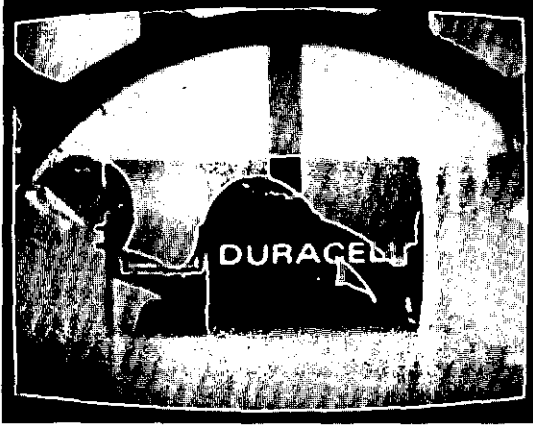
The programme presented here is not thematically closed in itself, but shows in its variety and difference a broad panorama in the discussion with the "animated" visual media and a wide range of personal kinds of interpretation and articulation. Thus the compilation is at the same time also a cross-section of the different regions of the Federal Republic of Germany. The selected examples show most different approaches to the medium, for example fictional tapes, videos worked according to musical structures or personal associations. All the works were components of the festival "Internationaler Experimentalfilm Workshop" or rather the subsequent event "European Media Art Festival" and show the creation of time through the means and meanings of their time.

Programm 1

DAS DURACELLBAND

PAL, col., 10:04, BRD 1980. Production: Klaus vom Bruch.

Videocollage, bestehend aus einem Werbespot, Bildern von Nagasaki, einem amerikanischen Piloten und dem Selbstportrait Klaus vom Bruchs. Das Selbstportrait wurde während einer Aktion auf der 11. Biennale de Paris, 1980, eingeschnitten.



A video collage compiled of advertising spots, pictures of Nagasaki, an American pilot and the self-portrait of K. V. Bruch. The self-portrait stems from a performance at the 11th Biennale de Paris, 1980.

COMMERCIAL I

U-matic, 41:00, b/w & col., 1980/81. Regie, Kamera, Schnitt: Gustáv Håmos, Christoph Dreher. Musik, Kommentar: The Residents, Dreher, Håmos. Produktion: Håmos, Dreher c/o DFFB.

Ein vierzigminütiges Abenteuer in der Welt des Fernsehens (Ready-made-Montagen).

The video has a length of 40 times one minute. It has been edited from recorded TV-footage. During three weeks, 30 hours of footage have been recorded from the six TV-channels having been available in Berlin at the time the video was made. From this material, 40 pieces have been edited to the soundtrack of the 40 one-minute-tracks from The Residents' COMMERCIAL ALBUM. COMMERCIAL is the result of research to the following issues: composition and ways of functioning of television, possibilities of montage of music and image, montage of "ready-mades" as a possibility of recycling audio-visual raw materials.

UNIVERSAL INPUT/OUTPUT

U-matic, 10:00, col., BRD 1983. Von Astrid Heibach.

Die Eindrücke eines erstmaligen Aufenthalts in Japan. Symbolische Aspekte der japanischen Kultur sind kombi-

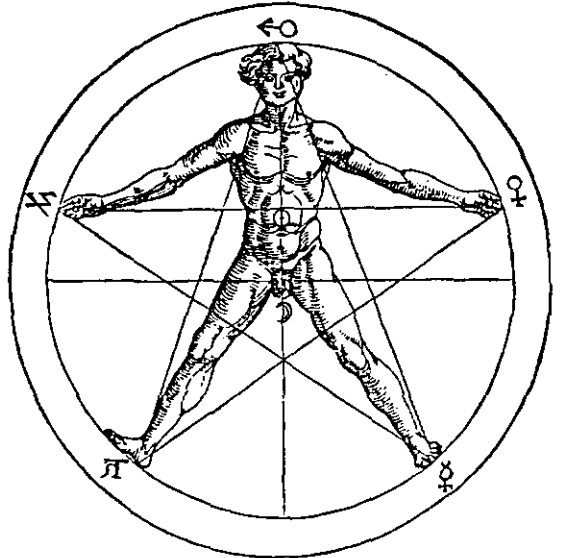
niert mit den Straßenbildern von heute: Japan als eine Projektionsfläche für die Phantasie.

This audio-visual diary was recorded by Heibach during a two-month stay in Japan. Symbolic aspects of Japanese culture are combined with contemporary images to gain an understanding of Eastern culture from a Western point of view.

DE OCCULTA PHILOSOPHIE

U-matic, 3:15, col., BRD 1984. Von Gábor Bódy.

Gábor Bódy bedient sich der wörtlichen Bedeutung des Wortes clip (=kurz), indem er jedem seiner Philo-Mytho-Lyrik-Clips die Länge von ungefähr drei Minuten gibt. Der okkultische Gelehrte und Wunderdoktor Agrippa von Nettesheim (1486–1535) übte großen Einfluß auf Generationen von Alchimisten aus. Um 1509 schrieb er "De Occulta Philosophie", ein Handbuch der Magie, in dem Steinen, Kräutern und Zahlen geheimnisvolle Kräfte zugeschrieben werden. Als seine eigene Inspirationsquelle interpretiert Bódy "De Occulta Philosophia" wie folgt. Schematische Haltungen des menschlichen Körpers sind mit elliptischen Lichtsignalen kombiniert, die ausgelöst von Eruptionen synthetischer Geräusche pulsierend auf dem Bildschirm sichtbar werden. Eine Gestalt erscheint auf dem Bildschirm – von Nettesheim, Bódy?



Gábor Bódy uses the literal meaning of the world clip (=short) to give each of his philo-mytho-lyric-clips the duration of about three minutes. Agrippa von Nettesheim (1486–1535), scholar of the occult and medical quack, exerted great influence on generations of alchemists. In around 1509 he wrote "De Occulta Philosophie", a manual on magic, in which mysterious powers are ascribed to

stones, herbs and numbers. "De Occulta Philosophie", Bódy's inspiration, is interpreted by him as follows. Diagrammatic postures of the human body are combined with elliptical light signals which pulsate into visibility on the screen, prompted by eruptions of synthesized sound. A figure appears on the screen – von Nettesheim, Bódy?

PARTITUR

U-matic, 9:00, s/w and col., BRD 1983. Regie und Produktion: Jean Francois Guiton.

Es ist nicht so einfach, eine Tür zu öffnen.

It's not so easy to open a door.



DIE DISTANZ ZWISCHEN MIR UND MEINEN VERLUSTEN

U-matic, 10:30, col., BRD 1983. Von Marcel Odenbach.

Die Distanz zwischen mir und meinen Verlusten (an elterlichen oder bürgerlichen oder religiösen Rückbindungen). Verlust meint Trauer. Doch Distanz zu Verlusten aufbauen

zu können, braucht und bringt Kraft. Auch Trost: ich bin kein Mörder geworden. Gegenbeispiel der Mörder Peter Kürten.

Odenbach gelingt die totale Umsetzung des Erlkönig von Franz Schubert, das heißt, das vertonte Goethe-Gedicht wird von ihm rückübersetzt ins audio-visuelle (additiv verwendet er Burundi-Ritual-Totengesänge). Distanz zu gesellschaftlichen Rückbindungen aufbauen zu können, bedeutet individuelles Leben, einen individuellen Tod.



The distance between me and my losses (a parental or bourgeois or religious bond). Loss means mourning. To develop a distance to loss requires and brings strength. Also a consolation: I have not become a murderer. An example of the opposite is the murderer Peter Kürten.

Odenbach succeeds in transposing the Erl-king from Franz Schubert by retranslating Goethe's composed poem into audio-visuals (Burundi ritualistic songs of the dead are also used). To be able to build a break from society means an individual life, an individual death.

Programm 2

FRANKENSTEINS SCHEIDUNG

U-matic, 46:00, col., BRD 1984. Von Monika Funke Stern. Production: Neuer Berliner Kunstverein.

Die alte Idee der Schaffung eines synthetischen Wesens wird von Monika Funke Stern in einem ungewöhnlichen Kontext aufgegriffen, nämlich in einem sehr gewöhnlichen und zumindest vielen Frauen vertrauten und alltäglichen Zusammenhang. Lediglich der Blick der Kamera, Montage und Töne stellen den Abstand und die Ungewöhnlichkeit wieder her, das Synthetische in Vorgängen, die zur zweiten Natur geworden sind.

Altmodische Mittel werden nicht verschmäht. Blitz und Donner, Nadel und Faden, Töpfe und Tiegel, Messer und Schere kommen ebenso zur Anwendung wie Horror- und Realfilmklassiker, Werbespots für Kosmetik, Computer-



Videoretrospektive

graphik, Performance und Videotricktechnik. Ist das Wesen schließlich fertig, kommt es in die Gänge und sollte im Sinne des Erfinders funktionieren. Doch es passiert, daß es sich verselbständigt, ganz anders als vorausgeplant, daß es sein Programm überholt – SCHEIDUNG!

"Frankenstein's Divorce" is a video dealing with an old theme in a new form – and with an unexpected end. The idea of the creation of an artificial being, in the uncommon context of the familiar daily routine of many women, is shown in a collage of nine chapters.

Material is taken from classical films and horror films, excerpts from advertising spots for cosmetics, documentation of cosmetic surgery, computer graphic, performances and electronic animation.

When the creature is finally finished, it should function as planned by the inventor. However the creature takes control of herself and overhauls her program.

TV-TRILOGY

U-matic, 13:30, col., BRD 1987. Von Volker Anding. Production: Lichtblick Video Produktion.

Das noch immer bescheiden als *Medium* bezeichnete Phänomen Fernsehen beeinflusst, prägt und verändert mit seinen nie versiegenden Bildern die Welt in wachsendem Maße. Fernsehen ist Realität und kann inzwischen nicht mehr nur vorgeben, diese zu vermitteln. Es spielt seine souveräne Rolle in einem Alltag, der der Fernsehwirklichkeit mehr und mehr zu ähneln beginnt. Je eingängiger, standardisierter und klischeehafter diese Fernsehwirklichkeit inszeniert wird, umso mehr Chancen bieten sich ihr, Illusion und Wirklichkeit tatsächlich in Übereinstimmung zu bringen. Medium und Alltag beginnen synchron zu laufen, die Regelmäßigkeit der Fernsehprogramme regelt zunehmend das Leben vor den Bildschirmen.

Andings TV-TRILOGIE führt diese vielfältigen Verflechtungen von realer Welt und Medienwelt in einer wiederum nur im Fernsehen selbst möglichen Intensität vor. Die TV-TRILOGIE ist somit ein dreiteiliges Video über Fernsehen, in dem das "Medium" über sich selbst reflektiert – es wirkt wie eine kritische Hommage an die TV-Realität.

The still modestly called *medium* phenomenon of television increasingly influences, shapes and changes the world with its neverfailing pictures. Television is the reality and by now can no more pretend only to convey it. It plays its superior part in an everyday life that has started to resemble the reality of television more and more. The catchier, the more standardized and the more stereotyped

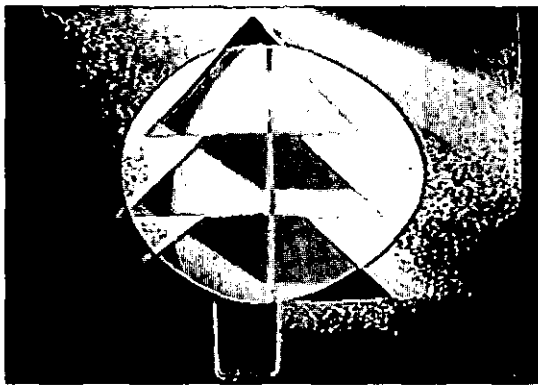
this reality of television is stage-managed, the more chances are there for it to bring illusion and reality into line. Medium and everyday life have started to run synchronously, the reality of the television programs is increasingly controlling the life in front of the screens.

Anding's TV-TRILOGY presents these varied interconnections between the real world and the world of the media in an intensity that, again, is only possible on television itself. So the TV-TRILOGY is a three-part video about television in which the *medium* reflects upon itself – it works like a critical homage to the reality of television. (Peter Friese, 1987)

ALLES BESTENS (Videolieder)

U-matic, 31:00, col., 1983, von Herbert Wentscher.

"Die vorbehaltlose Fröhlichkeit dieser bunten Liedchen entpuppt sich durch ihre Penetranz als satirischer Kommentar einer optimistischen und fortschrittsgläubigen Lebenshaltung, die im Nachkriegs-Deutschland der 50er Jahre ihren Anfang nahm." Die Texte der von Wentscher selbst komponierten Lieder lassen keinen banalen Reim ungenutzt. Dennoch kommt durch die Vielfalt der technischen und gestalterischen Mittel keine Langeweile auf.



The unreserved cheerfulness of these colorful songs is revealed through their penetration as a satirical commentary of an optimistic and progress believing manner of life, which started in the post-war Germany of the 50's. The texts of the songs that Wentscher composed use all kinds of banal rhymes. But by the variety of the technical and shaping means it is never boring.

Programm 3

THEORY OF COSMETICS

U-matic, 12:00, col, BRD 1984/85. Von Gábor Bódy.

THEORY OF COSMETICS knüpft an DER DÄMON IN

BERLIN (1982, 30') an und ist der zweite Teil der "Anthologie der Verführung".

Das Motiv der Verführungen wird dabei über verschiedene Bedeutungsebenen transferiert. Eigentlich ist es die

Begegnung eines Mannes mit einer schönen Unbekannten, eine zufällige Begebenheit, die für ihn Liebe und Wunsch auf den ersten Blick ist. Unbemerkt verfolgt er sie, sie wird inszeniert als ahnungsloses Objekt seines Verlangens, sein subjektiver Blick folgt ihren Schritten in den Kameraeinstellungen.



THEORY OF COSMETICS takes up **DER DÄMON IN BERLIN** (1982, 30') and is the second part of the "Anthologie der Verführung" (Anthology of Seduction). The subject of seduction is transferred through various levels of meaning. The encounter of a man with a beautiful stranger, actually a random occurrence, is love and desire at first sight for him. He follows her unnoticed, she is shown as an unsuspecting object of his longing, his subjective eyes following her walk in the camera takes.

ROTORAMA

U-matic, 7:00, col.. Von Ingo Günther. Production: Ingo Günther, Nexus Productions, Media Alliance New York, The Long Beach Museum of Art.

Dieses Band war ursprünglich dafür vorgesehen, in einer Installation aus zwei horizontal und vertikal rotierenden Monitoren gezeigt zu werden. Die Mechanik des 19. Jahrhunderts steht neben der Digitalelektronik des 20. Jahrhunderts. Der Inhalt des Bandes zielt auf das kommerzielle Fernsehen, wie Günther es in den USA erlebte, wo digitale Effekte massiv eingesetzt werden. Er versucht, das Fernsehen mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen, indem er einige Stunden gesendeten Materials (einschließlich Teilen seiner eigenen letzten Produktion) komprimiert und mehrmals mit dem digitalen Equipment behandelt, dessen Effekte Werbespots und Nachrichten beherrschen. Das Ergebnis ist eine Bilderflut aus Bewegungen, Inhalten und Bildern an sich, die in fortschreitender Zufälligkeit auf den Zuschauer einströmt. Was bleibt nach sieben Minuten?

This tape was originally conceived as to be shown only in a video-installation consisting of two horizontal resp. vertical spinning, rotating monitors. 19th century mechanics were juxtaposed to 20th century digital electronics. The

content of the tape aims at commercial television. Digital effect over effects for an often doubtful reason. Günther tried to beat corporate TV with its own means: condensing a few hours of off-the-air effects (including parts of his own last videotape), processing the material a few times with digital effects equipment as typically used for commercials and news. The result is some kind of ongoing accident of movements, content, and images per se. After seven minutes what's left?

AUFWÄRTS ZUM MOUNT EVEREST / ZYKLON

U-matic, 11:30, col., BRD 1985. Von Ulrike Rosenbach. Musik: Kundalini Meditation, David Klein

Die Videofassung von zwei Performances. Aufwärts zum Mount Everest bezieht sich auf die Empfindungen bei Gipfelerlebnissen unter extremsten Bedingungen. ZYKLON zeigt den Menschen im rhythmischen Kreislauf des ferngesteuerten Alltags.

The video version of two performances. **CLIMBING UP MOUNT EVEREST** relates to the personal sensation of being at the top of the world under the most extreme conditions. **CYCLONE** shows mankind in the rhythmical circulation of remote controlled daily life.

THE KILLER

U-matic, 8:10, col., BRD 1986. Kamera, Montage, Musik, Produktion: Gusztáv Hámos mit Ed Cantu, Péter Forgács, Piero von Arnim, Christoph Dreher, Martin Peter, Thomas Wydler.

Dieses Stück besteht aus drei Teilen. In jedem Teil wird dem Zuschauer ein *Killer* gezeigt. Der erste ist ein professioneller Mörder, der seine Arbeit perfekt ausübt und keinerlei persönliches Interesse an dem Opfer hat. Seine Geschichte ist durchzogen von authentischem Bildmaterial von der Ermordung J.F. Kennedys. Der zweite Killer betrachtet das Töten von Menschen als Kunstform. Sein Bericht wechselt ab mit Kampfszenen aus Flash Gordon-Filmen und einer großartigen Action-Sequenz mit Tatsuya Nakadai. Der dritte Mörder hat den Auftrag, den Filmhelden Flash Gordon zu töten. Fasziniert von der Katharsis, die mit dem Tod eines Helden verbunden ist, bereitet er sich vor, indem er nach Griechenland, der Heimat der Katharsis, fährt und ihn in genau dem Film "niederschießt", aus dem der Zuschauer bis zu dieser Stelle schon mehrere Aufnahmen gesehen hat. Der Erlöser von dem Bösen wird die Arena siegreich verlassen. Der ironische Ton des Bandes läßt absolut keinen Zweifel an diesem Höhepunkt.

This piece is composed of three sections. In each section, a *killer* is presented to the viewer. The first is a professional assassin who does his work to perfection and has no personal interest in the victim. His story is shot through with authentic footage of the assassination of J.F. Kennedy. The second killer sees killing people as an art form. His account alternates with fight scenes from a Flash Gordon film and a superb action sequence with Tatsuya

Videoretrospektive

Nakadai. The third murderer has a contract to kill the film hero, Flash Gordon. Fascinated as he is in the catharsis involved in the death of a hero, he prepares himself by going to Greece, the home of catharsis, and "shoots him down" in the very film out of which the viewer has already by this time seen several shots. The deliverer from evil will leave the arena victorious. The ironic tone of the tape leaves no lingering doubt on that head.

IRONLAND

U-matic, 5:16, col., BRD 1986. Von Llurex.

Ein "programmatisches" Video, auch wenn scheinbare Beliebigkeit und Wiederholung der Schnittmodelle erzählerische Momente unterdrücken; diese kehren wieder in der Komposition der Aussichten und Synchronisation von Bild und Ton. Buncrana und Derry, Giant's Causeway und Hell's Hole, London und Berlin: eine individuelle Verknüpfung von Gefühlen und Orten.

A "programmatic" video, even if apparent arbitrariness and repetition seem to suppress any narrative moments – these return in the composition of images and the synchronisation of sound and image. Buncrana and Derry, Giant's Causeway and Hell's hole, London and Berlin: a personal combination of feelings and places.

KNOWLEDGE, MORALITY AND DESTINY

U-matic, 7:00, col., 1985. Von Smart Cursor Production.

Genießen Sie es, mit dem Suchlauf zu spielen.

Enjoy zooming your search mode.



10 3/4 ZOLL

U-matic, 4:00, col., 1985. Von Georg Maas. Darsteller: Zimmerer und Sägewerker aus zwei Berliner Firmen. Produktion: DFFB.

Es handelt sich um eine Video-Musik aus dokumentarischen Bildern und konkreten Geräuschen der Bau-Ar-

beitswelt (insbesondere Zimmerer und Sägewerker). (Die Grundlage der Musik ist ausschließlich Originalton.)

It is a video music consisting of documentary imagery and concrete sounds from the construction working world (especially carpenters and sawmillers). (The basis of the music is original sound exclusively.)

HOMMAGE A SCHWITTERS (Wort-Video)

U-matic, 1:30, col., 1985. Regie: Ernst Jürgens. Kamera: Wolfram Schiebener. Schnitt: Claudia Müller-Karsunke. Darsteller: Dirk Bach. Produktion: Film Video Produktion Schiebener-Jürgens.

Dem Wort-Video liegt ein Text von Schwitters zugrunde: er hat bei einer Dichterlesung um 1920 das ABC einmal rückwärts als Gedicht vorgetragen.

The word video bases on a text of Schwitters: in a reading in about 1920 he once recited the alphabet backwards.

ISOBEL GAUDI

VHS, 8:00, col., 1985. Regie: Ulf Sappok. Kamera: Thorsten Ebeling. Musik: Isobel Gaudi. Produktion: Ulf Sappok.

DER DRITTE MANN

U-matic, 2:00, col., BRD 1986. Von Norbert Meissner.

In rasender Geschwindigkeit wird der Zuschauer durch den wohlbekannten Filmklassiker geführt. Die Bilderfolge ist zu schnell, um einzelne Bilder zu erkennen, dennoch hat man das Gefühl, den Film noch einmal zu sehen. Das intuitive Erfassen ist schneller als das Auge.

The viewer is bombarded with well-known pictures from the film-classic at a scorching tempo. Though the succession of images is too rapid to recognize individual images, one has the inclination to view the film once again. The intuitive comprehension is faster than the eye.

FAIRY TALES (Drehmoment & Kunsttanz)

U-matic, 10:00, col., BRD 1986. Von Hanno Baethe.

Baethe schafft abstrakte transparente (Video)gemälde, indem er einfache Objekte, – eine Tasse, die sich auf einem Plattenspieler dreht oder Photos von Sanddünen, deren Gestalt sich durch Bewegung ständig verändert – zum Rhythmus von manchmal intensivem Minimalsound zeigt.

Baethe creates abstract transparent paintings, using simple objects – a cup, turning around a record player or photos of sand dunes, changing their shape through the movement – to the rhythm of minimal, sometimes intensifying electronic music.

Programm 4

MEDIENPORNESIE

U-matic, 5:00, 1986. Konzept: Petr Vrána. Produktion: Friedemann Baader, Niki Lazar, Harry Soremski, Mike Krebs. Musik: Peter Weibel/Hotel Morphila Orchester. Darsteller: Kasper Keune, Meike Behrends, Bumi Lazar.

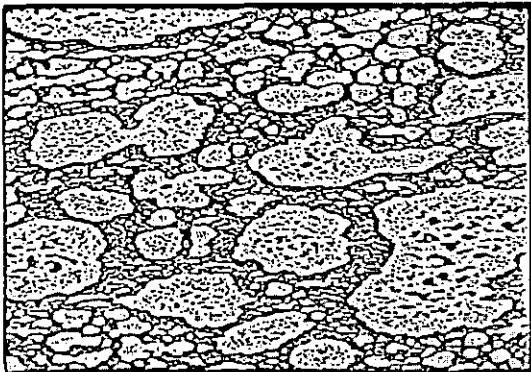
Musikvideo mit Zeichentrick nach der Vidox-Methode. Die Vidox-Methode erlaubt die direkte Kombination von Video und Animation, von elektronischem Bild und Zeichnung durch die Übermalung von Video-Prints auf Papier, die wieder mit der Kamera abgenommen werden. Dieses freie Zusammenspiel von Videotechnik und Handzeichnung gibt dem Clip trotz collagenhafter Vielfalt der Bilder eine ästhetische Stringenz.

Music video with animation after the Vidox method. The Vidox method allows direct combination of video and animation, of electronic imagery and drawing by painting on video prints on paper and taking them by camera again. This free interaction of video technique and hand drawing makes the clip esthetically stringent in spite of the collage like variety of the images.

INSTANT COPIER ANIMATION

U-matic, b/w, 5:00, 1986. Von Franz John.

Die als Copy-Art bekannte Kunstströmung hat in den USA und Kanada eine starke Anhängerschaft gefunden. Franz John hat in Europa diesem Medium seine Definition gegeben. Anders als viele seiner Kollegen bemüht der Künstler keine Collagen oder surrealistischen Wortspiele für seine Effekte. Vielmehr benutzt er eine strikte und disziplinierte Ästhetik auf der Suche nach Primärstrukturen. Sein immer wiederkehrendes Thema ist ein Stück einfacher PVC-Isolierung, dessen Eigenarten erst durch Photokopien offensichtlich gemacht werden. Nach einer Reihe von Vergrößerungen nehmen bisher unsichtbare Elemente monumentale Proportionen an. Was der Künstler enthüllt, ist mit seinen eigenen Worten "eine Welt der archetypischen Formen, die einzig aufgrund der physikalischen Gesetze des Mediums selbst existieren".



The artistic stream known as Copy-Art has found many supporters in the USA and Canada. Franz John has given this medium its definition in Europe. Different from many of his colleagues, the artist does not use collages or surrealist word puns for his effects. Moreover he uses a stringent and disciplined esthetic in search of primary structures. His reoccurring theme is a simple piece of PVC-insulation, the characteristics of which only become obvious through photocopies. After a series of enlargement elements that had been invisible before have taken on monumental proportions. What the artist reveals is in his own words "a world of archetype shapes that only exist because of the physical laws of the medium itself".

ÖDIPALE GEOMETRIE

U-matic, 7:00, 1986. Regie: Thomas Schunke. Kamera: Georg Maas. Schnitt: T. Schunke, B. Thöns. Musik: Frieder Butzmann, T. Schunke. Darsteller: Rodrique Schäfer, Kathrin Labas, Dietmar Klein. Produktion: DFFB.

ÖDIPALE GEOMETRIE erzählt auf künstliche und abstrakte Weise eine "Dreiecksbeziehung" Vater-Mutter-Kind. Die Aufnahmen sind mit Hilfe von Computerprogrammen in ihrer Zeitachse und mit grafischen Überlagerungen verändert.

ÖDIPALE GEOMETRIE relates the story of an "eternal triangle" father-mother-child in an artificial and abstract way. The takings are changes in their time axis by means of computer programmes and with graphic interferences.

EISENKUSS

U-matic, 12:00, col., 1986. Von Matthias Glatzel.

Bilder einer Bewegung, Collage eines Staatsbesuches aus TV-Material.

Pictures of a movement. Collage of a state visit from TV material.

DAS WESENTLICHE

U-matic, 9:00, col., 1986. Idee, Kamera, Schnitt: Jörg Hengster. Darstellerin: Astrid Vollmer. Musik: György Ligeti. Produktion: Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Universität zu Köln.

Kamera und Monitor unter sich: Ein Stück Wirklichkeit wird ihnen in den Schlund geworfen und gemächlich verdaut. Allein der Schnitt vermag zu vollbringen, daß sie das Leben wieder ausspeien. Doch dabei haben sie ihr Wesen verraten.

Camera and monitor on their own: A piece of reality is thrown into their throat and gradually digested. Editing alone is able to make them disgorge life again. But this made them reveal their character.

IMMERSION

U-matic, 12:00, col., BRD 1987. Regie, Autor, Drehbuch: Harmut Jahn. Kamera: Marin Kukula. Darsteller: Magita Haberland, Vera Schrankl, Anette Kluge. Schnitt: Harmut Jahn, Axel Martin. Musik/Ton: H. Jahn, A. Martin, Arthur Kuggeleyn.

Der Mozart Chor Berlin entführt in eine Wasserwelt, in der die Musik der modernen Sirenen hörbar ist. Es sind die Verlockungen, denen der Schwimmer begegnet, während er in das Medium Wasser eintaucht. Die Musik der Sirenen wird gestaltet von den Berliner Musikerinnen Anette Kluge (Drums), Magita Haberland (Violine) und Vera Schrankl (Alt). Sie erkunden mit ihrer Musik den Raum, das Charlottenburger Jugendstilbad, erbaut 1908. Die Berliner Schwimmbäder der Jahrhundertwende sind – wie in anderen Metropolen auch – frühe Zeichen für einen künstlichen Ersatz der Natur und darüberhinaus sind die in Berlin Ausdruck der situativen Isolation der geschlossenen Stadt. Natürliche Wege hinaus gibt es nicht, es gibt nur Umwege. Der Schwimmer, je tiefer er taucht und sich der Versuchung der musikalischen Betörung hingibt, entfernt sich jedoch umso mehr von der musikalischen Quelle. Dieser antagonistische Umweg kann hier durchaus symbolisch stehen. Einerseits drückt er den Wechsel der Medien aus als Eintauchen, Untertauchen und sich Versenken und ist in dieser meditativen Form eine Suche nach den Quellen, der Wahrheit, die an der Oberfläche nicht mehr auffindbar scheint. Doch erliegt auch die Faszination der Suche, das Eintauchen in neue Erlebenswelten, einem trügerischen Schluß. Die klaustrophobische Situation des Schwimmbades, die Kälte der gekachelten Wände und die klimatisierte Hygiene spiegelt andererseits eine situative Endzeitstimmung der modernen Metropole wider, die auf diesen Ersatz angewiesen ist. (Auszug, Dr. Karl-Rainer von der Ahe)



The Berlin Mozart Chorus leads us into a water world, where music and modern sirens are audible, constituting the temptation the swimmer encounters when diving into the medium water. The music of the sirens is arranged by the Berlin musicians Anette Kluge (drums), Magita Haberland (violin) and Vera Schrankl (alto). They scout with their music the place, the Charlottenburger Art Nouveau swim-

ming bath, constructed in 1908. The Berlin swimming baths of the turn of the century are – the same as in other metropolises – early signs for an artificial replacement of nature. In Berlin they are moreover an expression of the situated isolation of the closed town. Natural ways out do not exist, there are only roundabout ways. The deeper the swimmer dives and gives himself up to the temptation of the musical infatuation, the more he withdraws himself from the source of music. This antagonistic roundabout way can really be regarded in a symbolical way: on one hand it expresses the change of media by means of diving, plunging and immersing and constitutes in this meditative way a search for the sources and the truth which does not seem to be detectable at the surface. But also the fascination of the search, the immersion into new worlds of experience, succumbs to an erroneous conclusion. The claustrophobic situation of the swimming bath, the cold of the tiled walls and the climatized hygiene reflects on the other hand a situated time-over mood of the modern metropolis, which can't do without this substitution. (Excerpt, Dr. Karl-Rainer von der Ahe)

GROSZGEN

U-matic, 12:00, b/w & col., BRD 1987. Von Walter Gramming. Kamera: Wolfgang Lindig. Musik/Ton: Amando.

GROSZGEN transformiert die Bildwelten des George Grosz. Es versucht die Themen Gewalt und Sexualität, Stadtraum, Illusionsraum, Amerika sowie Bilddramaturgie und Struktur zu referieren. Das Video, ursprünglich nur für die Integration in eine Stahlinstallation konzipiert, hat bei verschiedenen internationalen Vorführungen bewiesen, daß es als eigenständige Form sehr wohl bestehen kann.

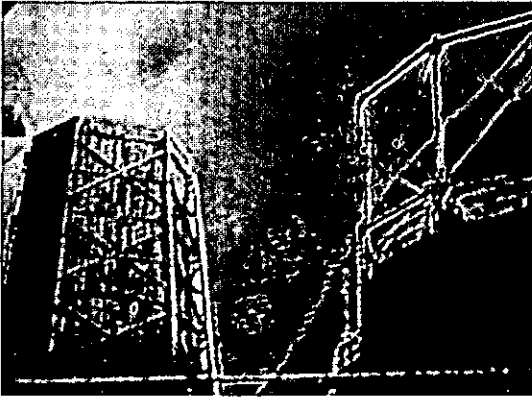
GROSZGEN transforms the visual worlds of George Grosz. The film tries to talk about subjects as violence and sex, the urban space being a space of illusions, America, as well as visual dramaturgy and structure. The video which was originally thought for the integration into a steel installation, proved on various international performances as being able to persist as an independent type.

LUCK SMITH (SEINES GLÜCKES SCHMIED)

U-matic, 5:00, col., BRD August 1987. Regie, Autor, Drehbuch: Gusztav Hamos. Kamera: Martin Kukula. Darsteller: Izzettin Gützel. Schnitt: Gusztav Hamos, CMX: Tom Lino. Musik/Ton: Richard Wagner.

In diesem Videoband ist der "Puls" von Berlin eingefangen. Allegorisch wird die Stadt als lebender menschlicher Körper portraitiert – Fabriken sind die Organe, U-Bahntunnel die Adern und die Arbeiter sind die Blutkörperchen, die sich durch sie hindurch fortbewegen. Das Herz der Stadt – die Stahlfabrik – "pocht" zu den Motiven "Das Rheingold" und "Siegfried" von Richard Wagner.

The Berlin "pulse" is shown in this video. The city is portrayed by allegorical means of a human body. Factories are the organs, Metro-tunnels the veins and the workers are the blood corpuscles moving through. The heart of



the city – the steel factory – “is pulsing”, accompanied by themes of “The Ringold” and “Siegfried” by R. Wagner.

KNIESPIEL

U-matic, 3:30, col., BRD 1988. Von Claus Blume. Kamera: ZDF/Mischer. Musik/Ton: Trad./Claus Blume.

KNIESPIEL ist eine Begegnung von Videomontage und Minimalmusik, ist eine visuelle Musikkomposition oder eine auditive Bildcollage. Minimalmusik trifft auf Tradition. Der Tanz einer Schuhplattlergruppe wird in seine Einzelteile zerlegt und nach Prinzipien der Videomontage und Minimalmusik neu zusammengesetzt. Zunächst wird die Takt- oder Komplexlänge vorgestellt. Wie im Ton erscheint auch das Bild nur als kurzer und durch einen Kasch begrenzter Ausschnitt der Wirklichkeit. Die Takte werden mit Bildschlägen gefüllt bis ein Bildrhythmus entsteht. Neue Bildschläge beginnen die Gewichtung der Rhythmen zu verschieben. Die Bildschläge gehen wechselnde Beziehungen zueinander ein, bis die Montage zum

Bildcluster tendiert und der Tanz mit dem originalen Schlußton endet.

KNIESPIEL is a composition of video montage and minimal music, a visual musical composition or an auditive visual collage, where minimal music meets with traditions. The dancing of a Bavarian folk dance group is decomposed an re-arranged according to principles of video montage and minimal music. At first the duration of a cadence or complex is presented. The picture appears, like the sound, only as a short section of reality, the section being limited by means of a coated paper. The cadences are filled with visual strokes until the creation of a visual rhythm. New visual strokes start to shift the weight of the rhythms. The visual strokes begin inter-relationships until the montage almost becomes a visual cluster and the dance ends with the original final sound.

MUTTER VATER IST TOT

U-matic, 7:00, col., BRD/Frankreich 1987. Von Raskin Stichting.

Kurze Fiktion nach Dallas: Die Mutter bezweifelt den Tod ihres Mannes, der bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam.

Short fiction on Dallas: the mother doubts the death of her husband, who died in a plane crash.

ZITIEREN

U-matic, 1:30, col., 1987. Von Norbert Nowotsch.

Das Band bringt drei kurze Statements von Künstlern untereinander in Beziehung: Versuch eines visuellen Zitierens.

The tape creates a relationship between three short statements of artists: attempt of visual quoting.

Programm 5

DORNRÖSCHEN

U-matic, 5:45, col., BRD 1988. Von Christiane Dellbrügge, Ralf de Moll. Darsteller: Thorsten Rink. Musik/Ton: Christoph Grund.

DORNRÖSCHEN ist ein Video von Christiane Dellbrügge und Ralf de Moll zu einer Komposition für Sampler von Christoph Grund. Thorsten Rink spielt hier seine erste große Rolle. Intensive Nutzung digitaler Technik, formal logisch und streng durchkonzipierter Aufbau von Bild und Ton lassen keine Frage offen, bis auf eine: Warum ist Dornröschen gelb und braun gestreift?

DORNRÖSCHEN is a video by Christiane Dellbrügge and Ralf de Moll corresponding to a composition for samplers by Christoph Grund. Thorsten Rink is playing his first important role here. Intensive use of digital technique, formally logical and strictly conceived set-up of vision and sound don't leave any question open, with one exception: Why is the Sleeping Beauty yellow and brown striped?

DER HERZSCHLAG DES ANUBIS

U-matic, 5:00, col., BRD 1988. Von Maria Vedder und Bettina Gruber. Musik: Bettina Gruber, Igor Tillmann, Uwe Wiesemann, Gerhard Zilligen.

Vorbildliche Modellrekonstruktion eines Binnenseeruderbootes

oder

Das Anubis-Charon-Tableau

oder

Das erzählende Licht

oder

Flicki

oder

Das Zerberus-Tableau

oder

Der schwarze Schatten

oder

Videoretrospektive

...
Der trötende Mann
oder
Das Isis- und Osiris-Tableau
oder
Die Luft unter den Flügeln
oder
...
Bleistiftspitzer, Draht und Papier
oder
Das Horus-Tableau
oder
Die kreischende Nacht
oder
...

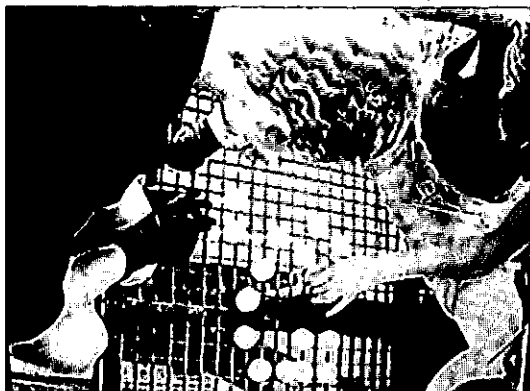


The Heartbeat Of The Anubis. Model reconstruction of an inland lake rowing boat
or
The Anubis-Charon-Tableau
or
The storytelling light
or
Flicki
or
The Cerberus-Tableau
or
The Black shadow
or
...
The honking man
or
The Isis-and-Osiris-Tableau
or
The wind under the wings
or
...
Pencil sharpener, wire and paper
or
The Horus-Tableau
or
The circling night
or
...

TOURISTINNEN

U-matic, b/w, 25:00, 1987. Von Ulrike Zimmermann. Musik: ZORA. Darsteller: ZORA, Erika Thümmel.

Tourismus hat immer eine zeitliche Begrenzung. Ein Ausflug in eine fremde Welt, Erholung und Inspiration, Fische und Eier. Ein intensives, kurzes Spiel über und unter Wasser. Die Teilnehmerinnen sind Zora, Hafan, einige Maschinen, Diana und ihre Kolleginnen.



Tourism is always limited in time. A trip to a foreign world, recreation, inspiration, fish and eggs. An intensive short game above and under water. The participants are Zora, harbour, some machines, Diana and her colleagues.

G.I.S.-WERBESPOTS

U-matic, 5:00, col., BRD 1987. Regie, Autor, Drehbuch: Christoph Doering. Kamera: Rolf Wolkenstein. Darsteller: Sacha v. Oertzen, Dagmar Tempel, L. Ladwig. Schnitt: Stefan Schwieter. Musik/Ton: Ralf Buron.

Die Pharmaabteilung der Weltbürgerinitiative "Citizen Pain" preist in drei Werbespots ihr Medikament gegen die neueste Volksseuche, die geistige Immunschwäche "G.I.S." an. Ein satirisches Video im Stil gängiger Werbeclips.

The pharmaceutical department of the world's citizens initiative "Citizen Pain" praises in three commercial spots its medicine against the most recent popular contagious disease, the mental immunodeficiency "G.I.S.". A satirical video in the style of usual commercial clips.

VIDEOLABYRINTH (DEMO)

U-matic, 12:00, col., 1988. Von Ilka Lauchstädt, Rike Anders, Marie Cantu. Technische Realisierung: Martin Potthoff.

DAS POLYMORPHE VIDEOPUZZLE, DAS AUF EINEM FLUSSDIAGRAMM TREIBT. BENUTZERVARIABLEN, MAUS-KLICKS, TASTATUR-EINGABEN... Videolabyrinth konfrontiert den Zuschauer mit REAGIERENDEN ERZÄHLUNGEN, die sich verzweigen können, um ab-

hängig von den Entscheidungen des Zuschauers verschiedene Wege einschlagen zu können. Die Geschichten sind durchsetzt mit Fragen, Überraschungen, Punktergebnissen und Geheimnissen:

Das Schicksal der Heldin ist zum Spielplatz geworden, Katharsis zur Nebensache... Happy End oder nicht – auf den Benutzer kommt es an!

THE POLYMORPHOUS VIDEOPUZZLE FLOATING ON A FLOWCHART. USER-VARIABLES, MOUSE-CLICKS, KEYBOARD-ENTRIES... Videolabyrinth confronts the spectator with REACTING NARRATIVES that can branch out and take different routes depending on the spectators decisions. The stories are punctuated by questions, surprises, pointscores and secrets:

The heroines fate has become a playground, catharsis a subordinate matter... happy end or not – it's up to the user!

DAS VIDEORAKEL: HARTE ZEITEN / HARTE PFLICHTEN / HARTE HERZEN

U-matic, 7:28, col., BRD 1989. Von Kain Karawahn. Musik/Ton: Karolin Ilchmann, Kain Karawahn.

Ein Videorakel.

A Videoracle.



I 8843 (Paradays)

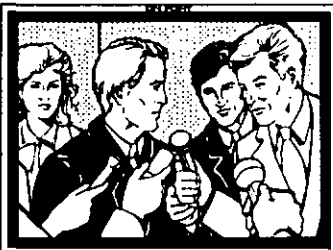
U-matic, 10:00, col., BRD 1989. Von Michael Saup. Darsteller: Johann Evangelist. Schnitt: M. Saup, R. Drechsler. Musik/Ton: M. Saup.

Ein Video über die 5 unvergeßlichen Symbole der 70er Jahre.

A video about the most fragrant symbols of the 70's used by brave scientists.

Max Almy, Julian Alvarez,
Volker Anding, Babeth, Hanno
Baethe, Irit Batsry, Joseph
Beuys, Michael Bielicky/
Ricardo Peredo, Dara Birnbaum,
Klaus vom Bruch, W.S.
Burroughs, John Cage, Peter
Callas, Code Public, Leigh Cox,
Die Tödliche Doris, Ruud van
Empel/Theo Lenders, Brian Eno,
Monika Funke Stern, Paul
Garrin, Jochen Gerz, Gorilla
Tapes, Inge Graf/Zyx, Walter
Gramming, Bettina Gruber/
Maria Vedder, Ingo Günther,
Gerd Haag, Alexander Hahn,
John Henry, Jochen Henning/
Werner Gerber, Mike Hentz,
Georg Kasper, Dieter Kieselring,
Hooykaas / Elsa Stanfield, Kain
Karawahn, Dieter Kieselring,
Jürgen Klauke, Niels Lünholt,
Georg Maas, Norbert Meissner,
Minus, Peter Muntadas,
Antonio Muntadas, Ko Nakajima, Bruce
Nauman, Hermann Nitsch, Alicia
Nogueira, Marcel Odenbach,
Yvonne Oerlemans, Rafael
Ortiz, Rotraud Pape, Friederike
Pezold, Ulrike Rosenbach, Uli
Sappok, Mechthild Schmidt,
Thomas Schmitt, Klaus-Peter
Schnüttger-Webs, Lydia
Schouten, Servaas, St.James/
Wilson, Stelarc, Survival
Research, 235a, Media, ries, Cy
Spichernstr. 61, D-5000 Köln
Vasulki, Tel. 02 21-52/38, 28
Wond, Fax 02 21-52, 27, 41/range

on Point



- Messen
- Seminare
- Werbeveranstaltungen
- Produktvorstellungen
- Demonstrationen



Alles sehen durch Großbildtechnik

Die Großbildtechnik bietet die Möglichkeit allen Teilnehmern Ihrer Veranstaltung gleichzeitig und gleichwertig Ton und Bild von Life-Aufnahmen, EDV-Daten, Dias und Videos zu vermitteln.

Unsere Großbildschirme sind tageslichttauglich, leicht zu transportieren und bieten eine hohe Bildqualität.

Nutzen auch Sie diese repräsentative Darstellungsmöglichkeit und mieten Sie einen unserer Großbildschirme.

**On Point · Jöllenbecker Straße 185
4800 Bielefeld 1 · ☎ 05 21 / 88 90 80**



EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

12.-16. 9. 90 OSNABRÜCK

**Trade Shows
Open Air**

Kali Film Trade Show

Ausgewählt von Wilhelm Hein

FINGERED

16 mm, 30:00, b/w., USA 1987. Von Lydia Lunch & Richard Kern. Undergroundstar Lydia als Callgirl, Martin Nation als Kerl, der durchdreht. Eine Autofahrt – out of control. Hardcore, Gewalt und ein Schuß schwarzer Humor.

Underground star Lydia Lunch as a callgirl, Martin Nation as guy who freaks out. A car ride – out of control. Hardcore, violence and a shot of black comedy.



ES HAT MICH SEHR GEFREUT

16 mm, 2:00, b/w. Österreich 1987. Von Mara Mattuschka und Hans Werner Poschauko.

Und der alte Kaiser sagte: "Danke, es hat mich sehr gefreut!"

And the old emperor said: "Thanks, I'm very pleased!"



UN CHANT D'AMOUR

Von Jean Genet, Frankreich 1950.

Genets einziger, von der Zensur erbarmungslos verfolgter, dem Publikum nicht zugänglicher, geheim geliebter Film ist ein früher und erstaunlich erschütternder Versuch, homosexuelle Leidenschaft darzustellen.

Wie vielleicht keinem zweiten gelingt es diesem bereits zum Klassiker gewordenen Film, die explosive Kraft frustrierter Sexualität zum Ausdruck zu bringen. In Einzelhaft gehaltene Gefangene "umarmen" ihre Zellenwand, rammen sie mit erigiertem Penis in sexueller Verzweiflung, wiegen sich krampfhaft im Rhythmus ihrer eigenen Lust, küssen in sexueller Frenesie ihren Körper und ihre Tätowierungen.

In einer ungemein poetischen und visuellen Metapher, Sinnbild der sexuellen Entbehrung, praktizieren zwei Gefangene in anstoßenden Zellen eine symbolische Fellatio, indem sie ihren Zigarettenrauch austauschen, den sie abwechselnd durch einen in eine Maueröffnung gesteckten Strohhalm blasen oder einatmen, während sie gleichzeitig masturbieren.

Wie alle frühen Werke von Genet ist der ganze Film in Tat und Wahrheit eine einzige onanistische, von verzweifelter Frustration und sinnlicher Sehnsucht erfüllte Phantasie. Zum Schluß gelingt es nach zahlreichen Fehlschlägen dem Gefangenen in der danebenliegenden Zelle, ein paar mühsam durch vergitterte Fenster gereichte Blumen zu erhaschen – eine poetische Art, zu bezeugen, daß auch in endloser Gegangenschaft Liebe existiert.

Genet's only film – hounded by censors, unavailable, secret – is an early and remarkably moving attempt to portray homosexual passions.

Already a classic, it succeeds as perhaps no other film to intimate the explosive power of frustrated sex; male prisoners in solitary confinement 'embracing' walls, ramming them in erotic despair with erect penis, swaying convulsively to auto-erotic lust, kissing their own bodies and tattoos in sexual frenzy.

In a supremely poetic and visual metaphor of sexual deprivation, two prisoners in adjoining cells symbolically perform fellatio by alternately blowing or inhaling each other's cigarette smoke through a straw inserted in a wall opening, while masturbating.

Like all Genet's early work, the entire film is, in effect, a single onanistic fantasy, filled with desperate frustration and sensuous nostalgia. In the end, and after many failures, some flowers – painfully passed from one barred window to the neighbour cell-can be seized by the prisoner. A poetical way to testify that love also exists in endless imprisonment.

SCHRUMPFQUARTETT

16 mm, 6:00, Bundesrepublik 1988. Von Angela Rödiger.

ENTRE DEUX MERS

16 mm, 16:00, b/w, Bundesrepublik 1988. Von Achim Riechers.



CHERIE CHERIE

16 mm, Bundesrepublik 1986. Von Lukas Schmied.

Körperliche Befriedigung ist im Schmelz der Liebe der wunderschönste Rausch auf Erden. Ist jemand, der auf der Stufe seiner Unbefriedigung böse Gedanken schmiedet und dem Widersprüchlichen zum Trotze handelt, von allen guten Geistern verlassen?

DIE GEISTIGEN IMPULSE DER 90ER JAHRE WERDEN VON DEN FRAUEN AUSGEHEN

Dia-Performance von Annette Frick, 1990.



Entre Deux Mers

Words for the Dying

Sondervorführung der VVK-Galerie, Hannover

U-matic, 80:00, col. & b/w, Irland 1989. Regie: Rob Nilson; Darsteller: Brian Eno, John Cale u.a.; Produktion: Windmillane Pic. Dublin.

Das erste echte Perestroika-Video aus Irland. Der große Zusammenhang: John Cale und Brian Eno im April '89 auf dem Wege zur Einspielung der sieben Jahre zuvor von Cale komponierten "Falklands Suite". Die Reise geht nach Moskau, wo man mit dem "Orchestra of Symphonic and Popular Music of Gosteleradio" kooperieren wird.

Die Arbeit mit dem Orchester: hart, aber fair. Mittelpunkt ist immer wieder, neben Cale, der Dirigent Alexander G. Mikhailov.

Nächtlicher Alltag in Moskau: Ein Disput zwischen Cale und einer Studentin zur Perestroika: wann denn die nächsten Limitierungen kämen. Das Herz kenne keine. Na ja, die neue Freiheit der Russen. Dann noch, in England: anstrengende Aufnahmen mit dem Chor der "Llandaff Cathedral Choir School" aus Wales; als es nicht klappen will: "Fuck!" (Cale). Die Knaben grinsen, der Chorleiter tut, als habe er nichts gehört. Das ganze Band ist sehr lehrreich. Man erfährt zu Beginn etwas über Velvet, über Andy und über die 70er. Dazu Musik, die einen schönen Kon-



trast macht zur klassisch instrumentierten Einspielung in Moskau. Wir sehen, wie Musik gemacht wird und wir hören, wie sie klingt. (Rolf Aurich)

KANAL 4

... das andere Programm
zum Beispiel

- »Donnerstag – das andere Fernsehmagazin«
- »Einer – kelner – 100.000 – das Filmmagazin für Experimente von heute und Neu-Entdeckungen von gestern«
- »4 im Revier – die dokumentarische Familienserie«
- »Startloch – Portrait junger Künstler«
- »KANAL 4 vor Ort – der andere Dokumentarfilm«
(u.a. mit ausführlichen Berichten über das Europäische Medienkunst Festival Osnabrück 1989 und 1990)

Angebote und Anfragen:

KANAL 4, Postfach 400 444, 5000 Köln 40

Berlin – Die Sinfonie der Großstadt

Open Air am Mittwoch, 12.9., 21.00 Uhr Innenhof Haus der Jugend

69:00, Deutschland 1927 (Stummfilm). Regie: Walther Ruttmann. Buch: Karl Freund und Walther Ruttmann. Kamera: Reimar Kuntze, Robert Baberske, Lászlo Schäffer. Produktion: Deutsche Vereins-Film AG, Berlin. Die Musik der Uraufführung wurde von Edmund Meisel komponiert.

Berlin soll also wieder zur Großstadt werden – so will es "die Geschichte". Grund genug, die Zeit um mehr als sechzig Jahre zurückzudrehen ins Berlin der "Goldenen 20er" und Walter Ruttmanns Stummfilm mit dem neuen Berlin-Gefühl neu zu sehen.

Über den Film: "Das Schwerste waren vielleicht die Aufnahmen des schlafenden Berlins. Es ist unendlich viel leichter mit Tempo und Bewegung zu operieren als in der Ruhe und Starrheit eine konsequente Bewegungslinie durchzuhalten. (...) Beim Schneiden zeigte sich, wie schwer die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve war, die mir vor Augen stand. Viele der schönsten Aufnahmen mußten fallen, weil hier kein Bilderbuch entstehen durfte, sondern so etwas wie das Gefüge einer komplizierten Maschine, die nur in Schwung geraten kann, wenn jedes kleinste Teilchen mit genauester Präzision in das andere greift.

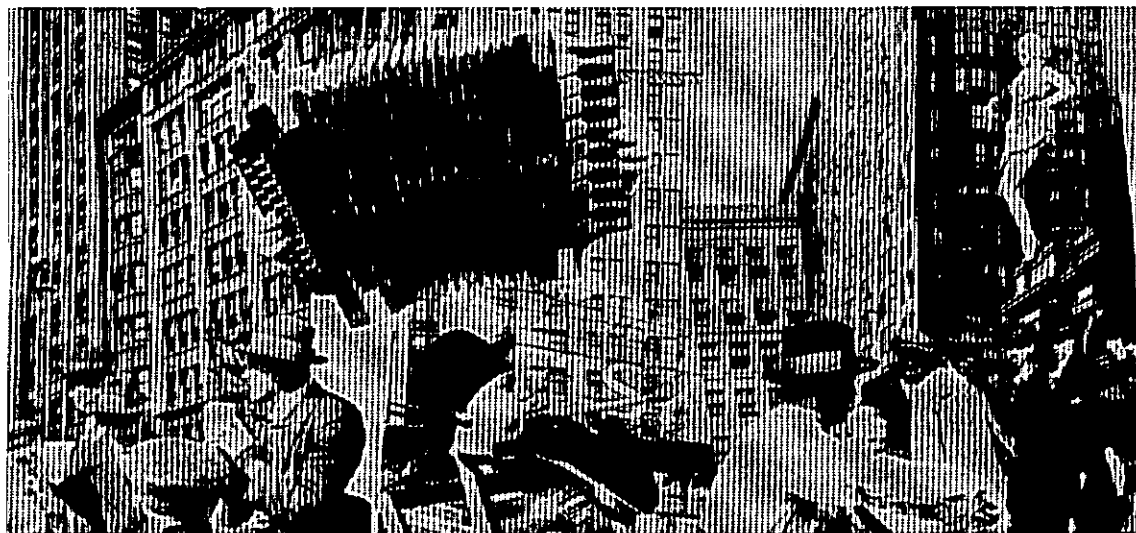
Es gibt viele, die gewohnt sind zu hören – Bewegung erleben lernen wir erst, und wie einem Kinde alles auf die einfachste Formel gebracht werden muß, so mußte es auch hier geschehen. Ich glaube, daß die meisten, die an meinem Berlin-Film den Rausch der Bewegung erleben, nicht wissen, woher ihr Rausch kommt. Und wenn es mir gelungen ist, die Menschen zum Schwingen zu bringen, sie die Stadt Berlin erleben zu lassen, dann habe ich mein Ziel erreicht und damit den Beweis gegeben, daß ich recht habe." (Walther Ruttmann)

"Ich habe mich bemüht, mit möglichst größter Objektivität den Rhythmus und die Melodie jedes Vorganges dieses schon an sich musikalisch aufgebauten Filmes niederzuschreiben. Diese Objektivität ist nur von einer Konzession durchbrochen: Von der Rücksicht auf die Psyche des kosmopolitischen, arbeitenden Berliners. Der Großstadtmensch unseres Zeitalters und seine tägliche Umgebung sind mein Programm.

Ebenso wie dieser Film ist meine Arbeit ein Hohelied auf den heutigen Menschen im Rahmen der heutigen Zeit – aber ein schlichtes, nüchternes Hohelied. Keine Verherrlichung, sondern ein Abbild! (...) Die Uraufführungskopie ist für ein Orchester von 75 Mann geschrieben, gleichwohl liegt im Druck eine Bearbeitung für kleinere Besetzung vor.

Sie zerfällt im wesentlichen in folgende Teile: Aus der wellenförmigen, periodischen Urform entsteht in maschinellen Rhythmus das Leitmotiv *Berlin*, das sich als Versinnbildlichung des Panoramas zum Bläserchoral erweitert – Viertelton-Akkorde der schlafenden Stadt – Arbeitsmarsch – Maschinenrhythmus – Schulkindermarsch – Bürorhythmus – Verkehrsrhythmus – Kontrapunkt des Potsdamer Platzes – Mittagschoral der Großstadt – Verkehrsfuge – kontrapunktisches Stimmengewirr – Sportrhythmus – Signalmusik der Lichtreklamen – Tanzrhythmus – Steigerung aller Großstadtgeräusche in kontrapunktischer Durchführung der Hauptthemen zur Schlußfermate *Berlin*." (Edmund Meisel)

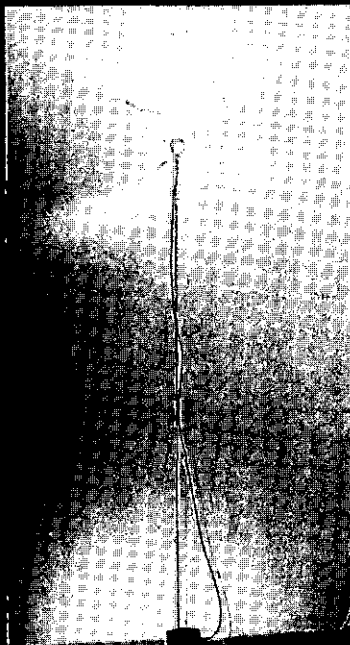
(aus: Verleihkatalog Deutsches Institut für Filmkunde und Stiftung Deutsche Kinemathek)



GLO

GLASNOST

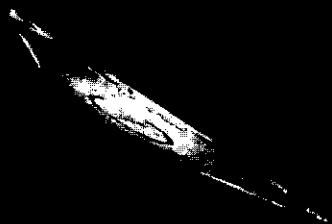
Halogenlicht, konsequent in 10 mm Float-Glas untergebracht. 3 x 20 W Leuchteinheit. Kinderleicht höhen- und lageverstellbare Pendelleuchte. Der Glaskörper ist in allen Formen lieferbar.



LIANE

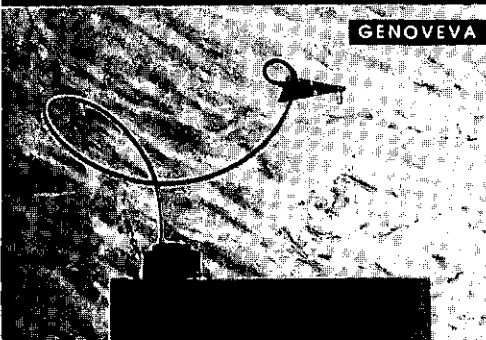
LIANE

Zurückhaltender Dekkenfluter mit 20 W Halogen. Gibt dem Raum eine angenehme Gesprächsatmosphäre.

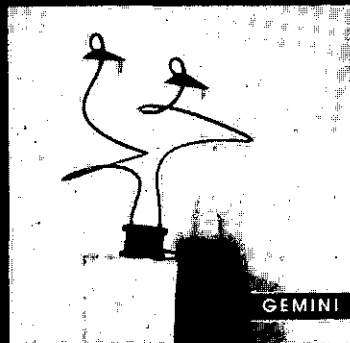


GLASNOST

GENOVEVA



GEMINI



EN-TECE-EM



GENOVEVA UND GEMINI

Hochflexible Schlangengeleuchten. Sie brauchen wenig Platz, geben aber

viel Licht mit 20 W Halogen im Titankopf. Vorsicht Giftzähnel!

GLO

Hasestraße 15 · Postfach 17 32
4500 Osnabrück
FON: 0541/24479 · FAX: 0541/26442

Design: Georg Alexander Eisenhut

EN-TECE-EM

Noli turbare Circulos Meos. Geheimnisvoll geschwungene Halogen-Pendelleuchte aus Chromstahl halbschwarz. Die freigelegte Seilmechanik ermöglicht die beliebige Höhen- und Lageverstellung. 50 oder 100 W.



EUROPEAN
MEDIA ART FESTIVAL

12.-16. 9. 90 OSNABRÜCK

Performances

Cinesoundteam

Musikprojekt München: Neue Musik Improvisation - Experimenteller Film

Die Musiker experimentieren auf akustischen Instrumenten mit Klängen und Spieltechniken aus dem Bereich der *Neuen Musik*. In gelenkten Improvisationen entstehen Klangflächen und -räume, die den Bildräumen der Filme gegenübergestellt werden.

Wir bedanken uns bei den Filmemachern, ihre Werke verwenden zu dürfen, und beim Deutschen Filmmuseum in Frankfurt für die Bereitstellung des Lumigraphen von Oskar Fischinger.

Konzeption, Leitung, Piano: Pierre Oser. Studium an den Konservatorien in Mainz und München bei Wolfgang Schamschulla und Benedikt Köhler, Jazzschool Munich, Jo Haider. Intensive Beschäftigung mit zeitgenössischen Kompositionen sowie der experimentellen Musik. Konzerte im In- und Ausland als Solist und in verschiedenen Bereichen der Kammermusik. Mitwirkung bei Musiktheater- und Filmmusikproduktionen, bei Performances, in Improvisationsgruppen und anderen Ensembles, u.a. dem Munich Art Ensemble. Leitung des Musikprojekt München. Live-Musikaufführung mit den Filmen Metropolis und Panzerkreuzer Potemkin.

Percussion: Alexander Gotowtschikow. Studium u.a. am Richard Strauss Konservatorium bei Hermann Gschwendner, Drummers Collective in New York und bei David Samuels. Intensive Beschäftigung mit modernen, experimentellen Musikformen, außereuropäischer Musik und Jazz. Konzerte im In- und Ausland u.a. Wiener Festspiele, Aspekte Festival, Salzburg, West Side Story, Euro-patournee, Münchner Kammerspiele. Mitglied im Gamelanorchester "Cara Bali", Soundscape Jazzquartett, Munich Art Ensemble.

Kontrabaß: Klaus Axenkopf van Gorkom. Studium an der Musikhochschule in Graz, Jazz und Klassik u.a. bei Wayne Darling, Adelhard Roidinger und Ewald Zimmermann. Zahlreiche Konzerte in verschiedenen Orchestern und Jazzformationen. Radio- und Fernsehaufnahmen.

The musicians are experimenting with sounds and playing techniques from the sphere of New Music on acoustic instruments. Acoustic areas and spaces opposed to the visual spaces of the films develop in guided improvisations.

We thank the film makers for letting us use their work and the Deutsches Filmmuseum in Frankfurt for the supply of Oskar Fischinger's Lumigraph.

Idea, director, piano: Pierre Oser. Student at the Mainz and Munich conservatories with Wolfgang Schamschulla

and Benedikt Köhler. Jazzschool Munich, Jo Haider. Intensive occupation with contemporary compositions as well as experimental music. Concerts locally and abroad as a solist and in various fields of chamber music. Participant in music theatre and film music productions, in performances, in improvisation groups and other ensembles, i.a. the Munich Art Ensemble. Director of Musikprojekt München. Live music performances with the films Metropolis and Panzerkreuzer Potemkin.

Percussion: Alexander Gotowtschikow. Studied i.a. at Richard Strauss conservatory with Hermann Gschwendner, Drummers Collective in New York and with David Samuels. Intensive occupation with modern experimental kinds of music, non-European music and jazz. Concerts locally and abroad, i.a. Wiener Festspiele, Aspekte Festival, Salzburg, West Side Story, touring Europe, Münchner Kammerspiele. Member of the "Cara Bali" gamelan orchestra, Soundshape Jazzquartett, Munich Art Ensemble.

Double-bass: Klaus Axenkopf van Gorkom. Studied jazz and classics at the Graz college of music i.a. with Wayne Darling, Adelhard Roidinger and Ewald Zimmermann. Numerous concerts in various orchestras and jazz formations. Radio and TV recordings.

Filme zum Programm:

Lumigraph

Ein "Film" ohne Film und Projektor, von Oskar Fischinger, ca. 10:00.

Kommunikation

BRD 1960, Video, 11:00, von Edgar Reitz.

Craex apart

BRD 1983, Super 8, 12:00, von Rolf Wolkenstein.

Gerda

BRD 1984, 16 mm, 14:00, von Ingrid Papa.

De Brug

1928, 16 mm, 12:00, von Joris Ivens.

Rorschach-Test

Performance von Caspar Stracke

1920 benutzt der schweizer Psychiater Hermann Rorschach erstmals bestimmte Klecksogramme für die Psychodiagnose (später bekannt als sog. Rorschach-Tests). Bei der Determinierung dieser Zufallsformen stehen u.a. die kinästhetischen Gesichtspunkte im Vordergrund. Interessanterweise sind die Formen mit der phonographischen Zackenschrift einer Lichttonspur eng verwandt. Entscheidend sind bei diesem Vergleich die Symmetrie, die Raumrhythmik und zwei Parameter, die beim Filmtone Volumen und Tonhöhe bestimmen.

In diesem Film wurden eine bestimmte Reihenfolge von Rorschach-Bildern mit einer in das Filmbild belichteten Lichttonspur verknüpft. Gleichzeitig führt Caspar Stracke den Rorschachtest mit einer Versuchsperson live auf der Bühne durch. Dem Zuschauer werden durch die Bilderreihen sowie durch unerwartete negativistische Handlungsabläufe auf der Bühne eine bestimmte Reihe von Engrammen indoktriniert.

Eine ideale Therapie für Filmemacher mit fortgeschrittener *Dementia simplex*, aber auch in Fällen der Hebephrenie oder Harmlosen Neurasthenie sehr hilfreich und empfehlenswert.

Performance by Caspar Stracke

In 1920 the Swizz psychiatrist Hermann Rorschach used certain *Klecksograms* (Blots) for psycho-diagnosis (later known as so-called *Rorschach-Tests*) for the first time.

Amongst others there are kinesthetic points of view in the fore in determining these random shapes. Interestingly enough, the shapes are closely related to the jagged script of an optical soundtrack. The symmetry, spacial rhythm and two parametres determining volum and pitch in film sound are crucial for this comparison.

In this film a certain sequence of Rorschach images are linked with an optical soundtrack exposed into the film picture/frame. At the same time Caspar Stracke practices the Rorschach-Test with an experimental subject live on stage. The spectator is indoctrinated with a certain sequence of engrams by the sequences of images as well as by unexpected negativist plots on stage.

An ideal therapy for film-makers with advanced *dementia simplex*, but also very helpful and recommendable in cases of hebephrenia or harmless neurasthenia.



Left Hand Right Hand

LEFT HAND RIGHT HAND besteht im Kern aus drei Schlagzeugern, die auch kurze unabhängige Filme gemacht haben und als Schriftsteller tätig sind. Seit ihrer ersten erfolgreichen Zusammenarbeit im Sommer 1986 haben die Gruppenmitglieder Paul Ackerley und die Brüder Tim und Andrew Brown mit anderen innovativen Musikern, Filme- und Videomachern, Tänzern, visuellen Künstlern und Dichtern zusammengearbeitet.

Die Arbeit in Osnabrück ist eine Tournee-Adaption einer Performance-Veranstaltung, die demnächst in Kinos gezeigt werden soll. Die Musik ist eine kraftvolle Kombination von Trommelstilen, frei improvisierter Stimme und einfacher suggestiver Melodien von Geige, Blasinstrument und dem allgegenwärtigen Synthesizer. Die Bilder sind kurze Stücke, die in Verbindung mit der Musik geschrieben wurden und eine absurde Collage menschlicher Verrücktheit im täglichen Leben darstellen. Gäste bei LEFT HAND RIGHT HAND in dieser Performance sind *Karl Blake*, Baßgitarre; berühmt-berüchtigt für Underground Musik mit den Gruppen *Lemon Kittens* und *Shock Headed Peters*, und *Pol Wijnberg*, ein außergewöhnlicher Sänger und (gelegentlich) Feuerschlucker aus Holland mit einer einzigartigen und kraftvollen, ausdrucksstarken Stimme.

LEFT HAND RIGHT HAND werden ihre erste Schallplatte im September herausbringen mit dem Titel HUMDRUM. Es spielen Karl Blake, Pol Wijnberg, Karen Madsen, Lol Coxhill und George Haslam, Saxofon, John Ball, Tabla, und David Knight, Gitarre.

LEFT HAND RIGHT HAND are a nucleus of three percussionists who have also made short, independent films and are published writers. Since the first successful collaboration of the group members in the summer of 1986, Paul Ackerley and brothers, Tim and Andrew Brown have worked together with other innovative musicians, film and video-makers, dancers, visual artists and poets.

The work in Osnabrück will be a toured adaptation of a performance event recently devised to be shown in cinemas. The music is a powerful combination of drumming styles, freely improvised voice and simple, evocative melodies created by violin, wind instrument and the ubiquitous synthesiser.

The images are short pieces written in conjunction with the music representing an absurd collage of human folly in everyday life. Joining LEFT HAND RIGHT HAND for this performance will be *Karl Blake* on bass guitar; infamous celebrity of underground music with groups *Lemon Kittens* and *Shock Headed Peters* and *Pol Wijnberg*; an extraordinary singer and (occasional) fire-eater from Holland with a unique and powerful expressionist voice.

LEFT HAND RIGHT HAND have their first record released in September; titled HUMDRUM, it features Karl Blake, Pol Wijnberg, Karen Madsen, Lol Coxhill and George Haslam on saxophones, John Ball on Tabla and David Knight on guitar.





EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

12.-16. 9. 90 OSNABRÜCK

**Installationen
Installations**

Grenzgänger



Videoinstallation von Jakobine Engel nach einem Hörspiel von Jan Rys

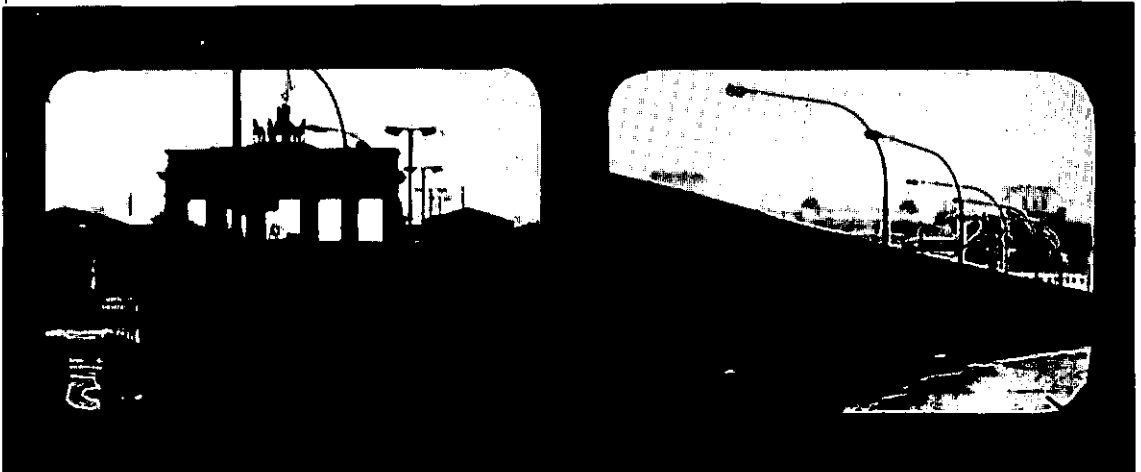
"Und wenn Jan Rys seine *Grenzgänger*, zwei Flüchtlinge, die sich in einem Wiener Kaffeehaus treffen, in Gedanken den verbotenen Rückweg über die Grenze in die Heimat durchspielen läßt, so verblaßt unversehens die reale Umgebung und bleibt nur noch schemenhaft gegenwärtig, während die zunächst nur vorgestellte Ebene mehr und mehr zur Wirklichkeit wird..." (F. Belzner)

Jakobine Engel: Geboren 1965 in Berlin (West). Ausbildung an der DFFB und der Hochschule der Künste, Berlin.

Videoinstallation by Jakobine Engel after a Radio Play by Jan Rys

"And when Jan Rys makes his *Grenzgänger*, two refugees meeting in a Vienna café, imaginarily go through the forbidden way back home across the border, all of a sudden the real surroundings fade and only remain present as shadows, while the level at first only imagined turns into reality more and more..." (F. Belzner)

Jakobine Engel: Born 1965 in Berlin (West). Education at DFFB and Hochschule der Künste, Berlin.



Space X³

Videoinstallation von Jaap de Jonge

SPACE X³ ist ein Video-Objekt, das aus zwei rotierenden Spiegeln, einem Monitor, zwei Motoren und einem Videogerät besteht. Die rotierenden Spiegel sind in Augenhöhe an der Wand befestigt und reflektieren langsam den gegenüberliegenden Raum. Der Monitor zeigt vorher aufgenommene Bilder des Raumes, indem sich das Objekt befindet: Zoomeinstellungen, Schwenks und Details, die sich mit der Spiegelreflektion zu einem Bild vereinen. Länge, Breite und Höhe sind in einer Skulptur im wahrsten Sinne des Wortes eingefangen.

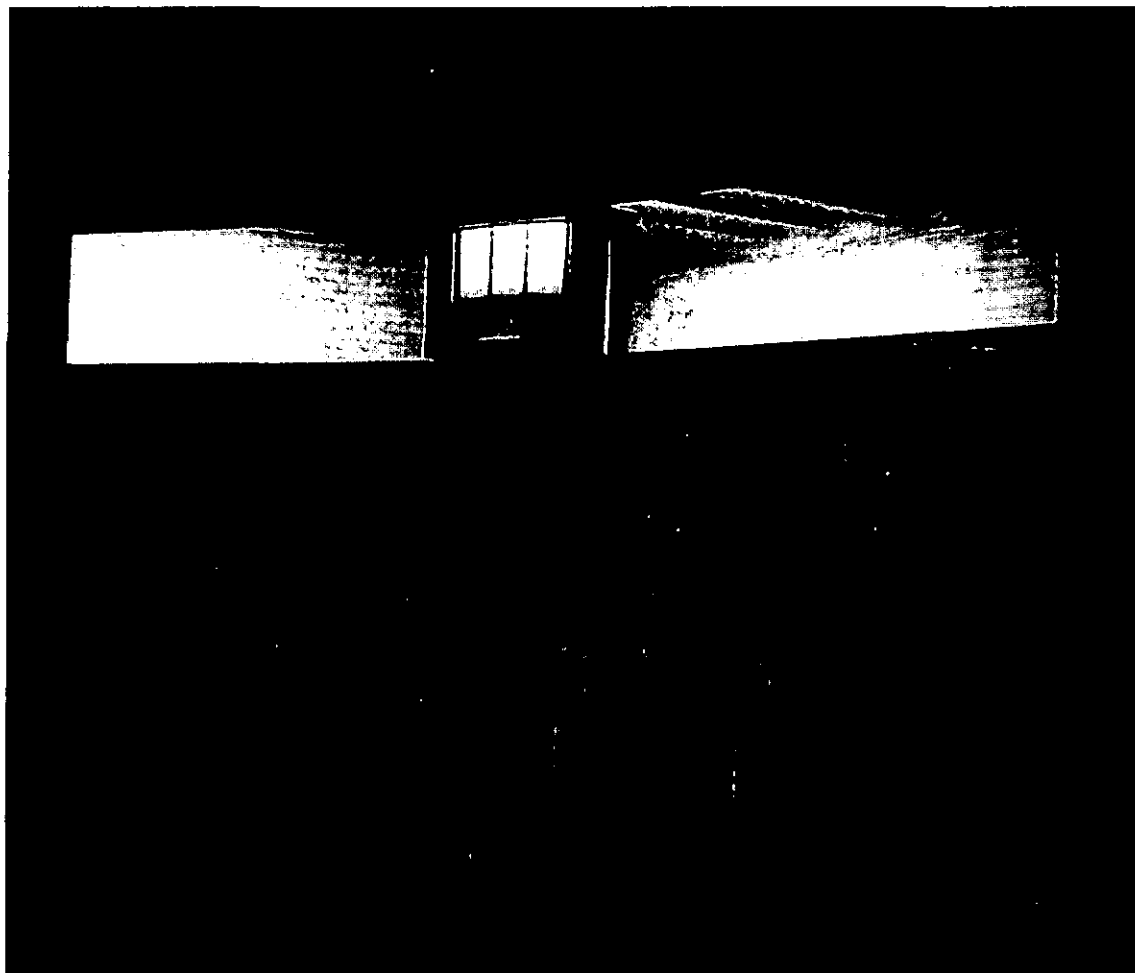
Jaap de Jonge: Geboren 1956. Lebt und arbeitet in Amsterdam.

Videoinstallation by Jaap de Jonge

SPACE X³ is a video object consisting of two rotating mirrors, a monitor, two motors and a video player. The rotating mirrors are fixed on the wall at eye level and slowly reflect the opposite space.

The monitor shows pre-recorded images of the space where the object is situated: zooms, pans and details that become one image together with the mirror reflection. Length, breadth, height are literally captured in one sculpture.

Jaap de Jonge: Born in 1956. Lives and works in Amsterdam.



Hadsch To Mekka

Installation von I. Wiga Schrammps jr.

in Zusammenarbeit mit Vesna Uzur (Mediterranean Interchange Services)
 Work in Progress als offizieller Beitrag zum arabischen Film- und Fernsehjahr 1993 (AFTY '93)
 Gefördert vom Internationalen Komitee der Multi-kulturellen Beziehungen unter der Schirmherrschaft von: UNESCO RESCUE PLAN FOR WORLD MONUMENTS

Auszug aus der Tageszeitung: "MEKKA NIGHTLY"

(...) Beeindruckt von der Tatsache, das jedes Jahr Millionen Moslems zur heiligen Stadt Mekka pilgern, um wenigstens einmal in ihrem Leben die KAABA zu sehen, wurde Schrammps nie endendes Interesse – die großen Mysterien der Menschheit offenzulegen – erneut geweckt. Nach jahrelanger Forschung und Meditation zusammen mit Eremiten des Asirischen Gebirges wurde seine Neugier nach dem "was sich unter der Oberfläche verbirgt", geweckt; und der Plan dies sichtbar zu machen, konkretisierte sich mehr und mehr. Trotz Verwendung neuester und hochentwickelter Technologien, mußte Schrammps zunächst eine Reihe von Rückschlägen hinnehmen, aber sein ungebrochener Wille und seine Selbstdisziplin ermöglichten es ihm schließlich, ein subtiles und ausgefeiltes System zu entwickeln, um das Innere des massiven Blocks KAABA* zu ergründen!

Das Projekt HADSCH TO MEKKA schafft eine virtuelle Realität, eine Simulation verborgenen Wissens, das in der KAABA gebunden und verdichtet, seine Botschaften

in den Orbit aussendet. Im Fall einer endgültigen Zerstörung des Erdplaneten wird Schrammps' Werk als Zeugnis für kommende Lebensformen weiter bestehen.

Die n-dimensionale Bildwelt offenbart, die dem Stein innewohnende Bedeutung und ihre ewige Zirkulation im Raum. Schrammps' Installation ist eine sehr persönliche Zeit-Raum-Rekonstruktion und präsentiert ein bisher nicht formuliertes Verständnis des Universums. Für Schrammps nur ein kleiner, für die Menschheit jedoch ein großer Schritt.

Adelheide & Horst Lüdateppel

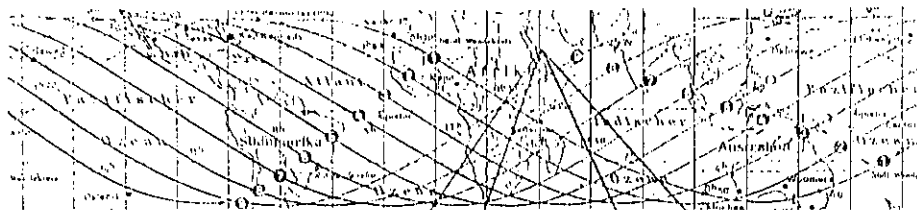
* Die KAABA (schwarzer Stein oder "Hadschar") in Mekka, ist ein mit schwarzen Teppichen verhüllter Quader von 12 x 10 x 15 Metern, der bereits vor der Zeit des Propheten Mohammed im Zentrum Mekkas als magische Stätte verehrt wurde. (Anmerkung des Übersetzers)
 (Deutsche Übersetzung von Mohammed el' Fahd)

Installation by I. Wiga Schrammps jr.

in collaboration with Vesna Uzur (Mediterranean Interchange Services)
 Work in progress as an official contribution to the Arab Film and Television Year 1993 (AFTY '93)
 Sponsored by: International Committee of Multi-Cultural Affairs under the auspices of: UNESCO RESCUE PLAN FOR WORLD MONUMENTS

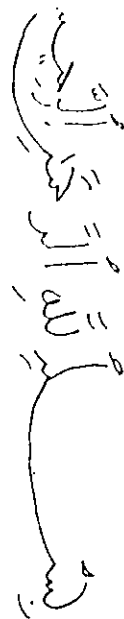
Excerpt from the daily paper "MEKKA NIGHTLY"

(...) Impressed by the fact, that every year millions of Muslims go to the holy city of Mekka to see once in their life



إي. ويجا شرامب

صاحبه الفرق الفيلق اذليل بين الفيلق الصير
 وبين ملخص الفيلق الطويل . كما اترك
 الفرق بين الفيلق الذي لايشته على
 الحدود وبين الفيلق الذي يصور
 شخصيات لمساء بكاء
 الفيلق عن زوجين الرجل ومدى حدادا
 والمرأة بعد الطعام وترعى شئون البيت
 وتكون حورا نرى كل منهما بمسارس



the KAABA, Schrammps' neverending interest to reveal great mysteries of mankind was again challenged. After years of research and meditation with eremits in the Asir-Mountains his vision about "what's under the surface" grewed and his plans' of visualizing became more and more concrete. By using the means of the latest and most advanced technology, Schrammps first had to face a lot of failures, but his unbreakable will and his discipline enabled him to build up a very subtle and elaborated system to explore the inner space of the solid block of KAABA.*

His Project HADSCH TO MEKKA constructs a virtual reality, a simulation of hidden knowledge, which is bounded and concentrated in the KAABA and sent to the orbital space. In case of the fatal destruction of the globe

Schrammps' work will remain as a document for future life-forms.

The n-dimensional imagery reveals the inherent meaning of the stone and is eternally floating in the space. His installation is a very personal time/ space reconstruction and represents a not yet explorable understanding of the universe. Just a little step for Schrammps, but a big step for mankind.

by Adelheide & Horst Lüdatepl

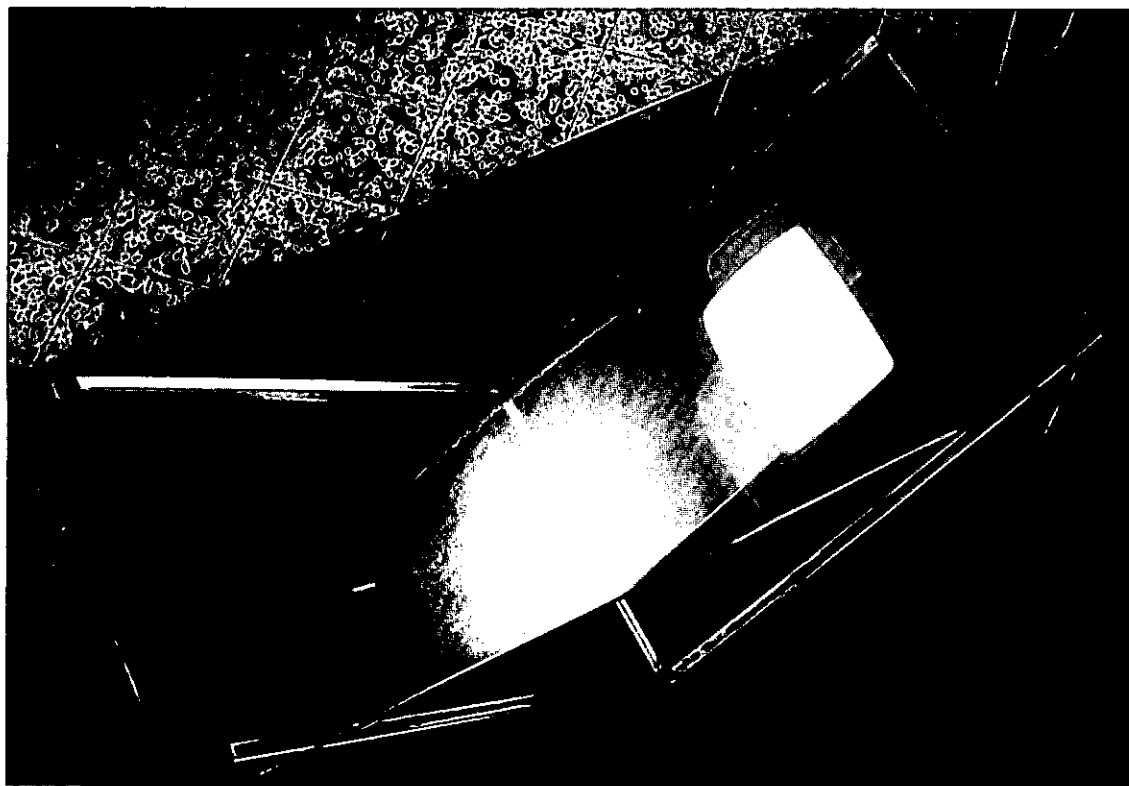
*The KAABA (black stone or "Hadschar") in Mekka is a cube of 12 by 10 by 15 meters, covered with black carpets. It is placed in the center of Mekka and was already recognized as a secret object before Mohammed. (Remark of the translator)
(english translation by Abdul Alhazred)

H.O.E.-TV

Installation von/by Vito Orazem & Thomas Lück

Im Medienwerk H.O.E.-TV dient die Bildröhre eines SW-Monitors als manipulierbare Lichtkanone, die an einem holografisch optischen Element vervielfältigt und deren Energie in einem rauschend farbigen Lichtfluß abgelenkt wird. Das sich selbst referierende Laserlicht im H.O.E. wird durch die Strahlung der Kathodenröhre visualisiert und animiert.

Within the media work H.O.E.-TV the tube of a b&w Monitor is used as a manipulating light projectile which is multiplied on a holographical optical element whilst simultaneously the energy is inflected in an orgiastic colourful flowing of light. The self-referring laserlight within the H.O.E. is visualized and animated by the radiation of the cathoderay.



Video Portraits

Videoinstallation von Marty St. James & Anne Wilson

Marty und Anne arbeiten zur Zeit an einer Serie neuer Video-Stücke mit dem Titel VIDEO PORTRAITS, die ihr Interesse und ihre Betroffenheit von sowohl Live-Performance als auch dem elektronischen Bild miteinander verbinden.

Es handelt sich um Einzelportraits von Personen in einem traditionellen prunkvollen Bilderrahmen, aber an der Stelle eines statischen Gemäldes steht hier ein bewegliches Videoportrait der Person, gestikulierend, zwinkernd und in Bewegung vor den Augen der Zuschauer.

Jedes Portrait wurde mit der bestimmten Person im Kopf erforscht, entworfen und aufgebaut um eine individuelle, zwanghafte und intime Studie eines lebenden Gesichts zu schaffen, das sprechen und Töne erzeugen kann. In Osnabrück werden vier dieser neuen Arbeiten ausgestellt:

Laughing Portrait. Gerahmt in einen vergoldeten Prunkrahmen schillert diese endlose Studie einer lachenden Frau zwischen dem Humorvollen und dem Unheimlichen, wie sie lacht und kichert in einem endlos wiederholten Zyklus. Darstellerin: Cynthia Odogwu.

Running Woman. Videoportrait der britischen Meisterin im 100-Meter-Lauf Paula Dunn. Dies ist eine Studie einer Athletin und ihres nie endenden Kampfes gegen die Stoppuhr und ihre persönliche Bestzeit von 11 Sekunden.

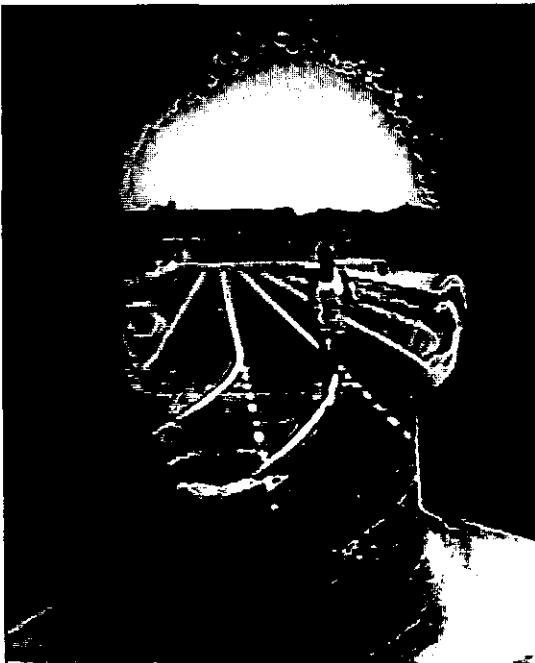
(Im Auftrag vom Manchester Olympic Festival und The Cornerhouse Gallery.)

The Twin. Barry und Donovan sind Brüder. Barry und Donovan sind Zwillinge. Barry und Donovan sind einzig in einer Million, denn Barry ist weiß und Donovan ist schwarz. Die Arbeit ist ein Portrait von beiden und ihrer Beziehung als Zwillinge.

Crying Woman. Bilder des Schmerzes reichen von der idealisierten einzelnen Träne bis zur völligen Zerstückelung des menschlichen Gesichtes, wie bei Picassos *Weinender Frau*. Hier gibt es beide Aspekte; Schluchzen, Bewegen, Weinen in einer Studie, die aufzeigt, wie dicht Lachen und Weinen beieinander liegen. Darstellerin: Geraldine Pilgrim.

Marty St. James und Anne Wilson arbeiten seit 1982 zusammen in den Bereichen Live-Performance und video.

Ihre Performances wurden in Großbritannien, Kanada und den USA aufgeführt, ihre Videos wurden auf Festivals in Frankreich, Spanien, Japan, Deutschland und Nordamerika gezeigt. 1989 zeigten sie HOTEL, eine Installationsarbeit in großem Rahmen in der Galerie AIR in London, und ihr Videoband HOTEL, das im Auftrag von Channel 4 entstand, wurde kürzlich als Teil der Serie THE DAZZLING IMAGE im britischen Fernsehen gesendet. Andere Videoarbeiten wurden weltweit gesendet, unter anderen HEARTBEAT, ihr Beitrag zu dem internationalen Videokunstprogramm TIMECODE.



Videoinstallation by Marty St. James & Anne Wilson

Marty & Anne are currently working on a series of new video pieces called *Video Portraits* which combine their interest and concern with both live performance and the electronic image. These are individual portraits of people framed within a traditional ornate picture frame but instead of a static painting here is a moving video portrait of the person, gesticulating, blinking and in motion before the spectators eyes.

Each portrait is researched, designed and constructed with that particular person in mind to create an individual, obsessive and intimate study of a living face capable of speaking and generating sound. In Osnabrück they will be exhibiting four of these new works:

Laughing Portrait. Framed in an ornate gilt frame this incessant study of a laughing woman pivots between the humourous and the sinister as it laughs and sniggers its way through an endlessly repeated cycle. Sitter: Cynthia Odogwu.

Running Woman. Video portrait of Paula Dunn, British 100 metres champion. This is a study of an athlete and her never ceasing battle against the stop watch and her per-

sonal time of 11 seconds. (Commissioned by Manchester Olympic Festival and The Cornerhouse Gallery.)

The Twin. Barry and Donovan are brothers. Barry and Donovan are twins. Barry and Donovan are one in a million, because Barry is white and Donovan is black. This is a portrait of them both and their relationship as twins.

Crying Woman. Images of grief range from the idealised teardrop to the complete dismemberment of the human face, as in Picassos *Weeping Woman*. Both aspects are here; sobbing, moving, crying, in a study that reveals how close laughter is to tears. Sitter: Geraldine Pilgrim.

Marty St. James & Anne Wilson have worked together since 1982 in the areas of live performance and video. Their performances have played to audiences throughout Britain, Canada and the USA, and their video's have been screened in festivals in France, Spain, Japan, Germany and North America. In 1989 they presented HOTEL a large scale installation work at the AIR Gallery in London, and their videotape HOTEL commissioned by Channel 4 was broadcast recently on British Television as part of THE DAZZLING IMAGE series. Other video works have been broadcast worldwide, including HEARTBEAT, their contribution to TIMECODE the international video art programme.



The Impersonalized Man / The Personalized Mouse Vol. 2

Videoinstallation von Yoshinori Tsuda

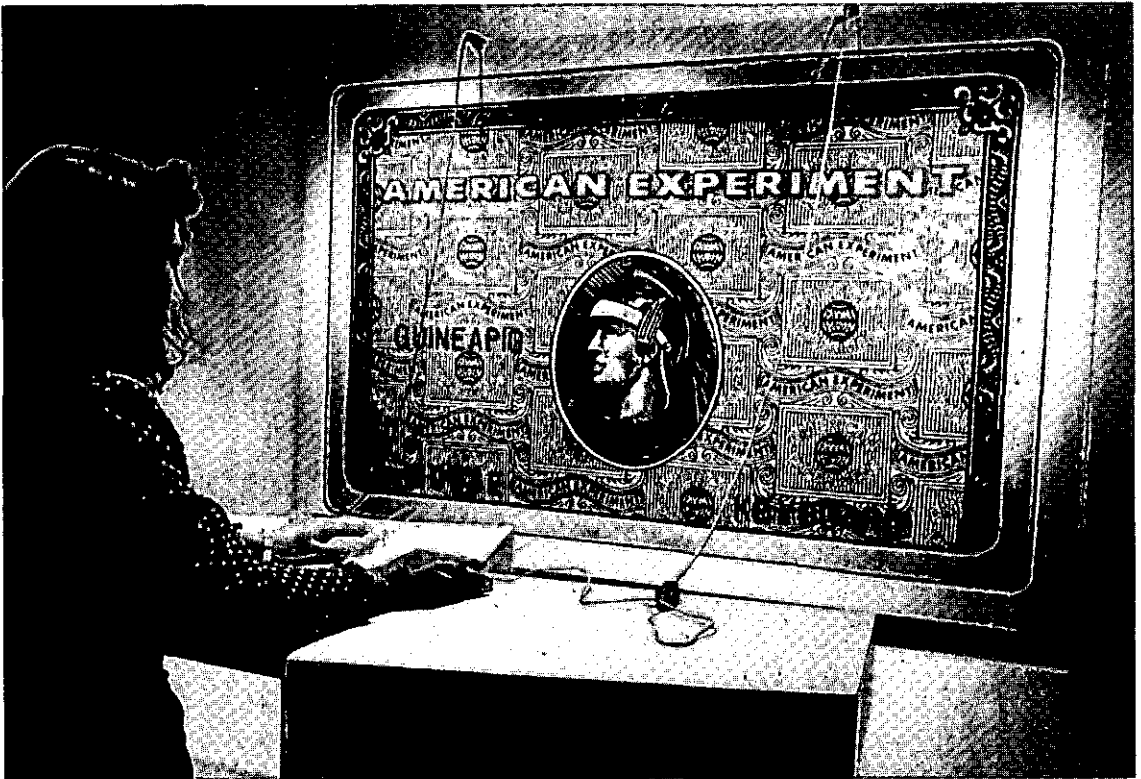
Wenn man eine Mouse hin und her bewegt, erscheinen die Bilder von Bargeld-Surrogaten wie Kreditkarten und Ähnliches auf einem Flüssigkristall-Monitor, um die Beschaffenheit von elektronischen Anlagen und Systemen zu zeigen; Geldautomaten, automatische Abfragegeräte und CDs, die unabhängig voneinander in der Marktwirtschaft existieren. (Yoshinori Tsuda)

Yoshinori Tsuda: 1961 in Kyoto geboren. Lebt in Tokio. Er hat einen hauptsächlich von den Bildenden Künsten geprägten Hintergrund. Mitte der achtziger Jahre begann er damit, elektronisches Gerät einzusetzen. Wie oft bei dieser Art Arbeit, ist die Interaktivität zwischen den Werken selbst und dem Betrachter die Grundlage. Seine Produktion ist Zeugnis für seinen eigenen Sinn für Unsinn.

Videoinstallation by Yoshinori Tsuda

When you move a mouse back and forth, images of cash surrogates such as credit cards and prepaid cards appear on a liquid crystal monitor to show you the nature of the electronic devices and systems, for example, Cashpoint, Automatic Teller Machines and CDs, which exist interdependently in the market economy. (Yoshinori Tsuda)

Yoshinori Tsuda: Born in 1961 in Kyoto. Lives in Tokyo. Yoshinori Tsuda comes from a mainly visual arts background and began to use electronic tools in the mid 80's. As is often case with this kind of work, his work based on the interactivity between the works themselves and the viewers. His work attests to his own special taste of nonsense.



Non-Word Dictionary Performance

Installation von Masao Komura

Ein Computer-Drucker produziert unaufhörlich unsinnige Wörter, die entsprechend einer sich jeweils neu zusammensetzenden Regel gebildet werden. Die Regel selbst kommt durch eine zufällige Auswahl zustande. Die gedruckten Wörter erscheinen in mehreren Zusammenstellungen. "Beim Medienkunst Festival wird der Künstler erstmals neben der japanischen Originalversion eine deutsche präsentieren mit dem Titel *Doppelwort Gedichtsammlung*." (Akihiko Morishita) "Die Menschheit versucht immer, ihre Kommunikationsmöglichkeiten über Raum und Zeit hinaus auszudehnen, und zwar durch den Gebrauch von Buchstaben. Ich habe mich auf die Wortbildungsmöglichkeiten von Buchstabensystemen konzentriert, und ich möchte ihr gesamtes Potential zeigen." (Masao Komura)

Masao Komura: 1943 in Tokio geboren, lebt in Kyoto/Chiba, ist ein Pioniere japanischer Computerkunst. 1966 gründeten er und befreundete Techniker den Computer Technique Group (C.T.G.) und untersuchten die Möglichkeiten des Computers im Hinblick auf Kunst. Einige ihrer ersten Experimente wurden 1968 in der Ausstellung Cybernetic Serendipity im I.C.A., London, gezeigt. Nachdem sich C.T.G. aufgelöst hatte, arbeitete Komura allein. Mit der "Reihe der unsinnigen Wörter" begann er etwa 1980. Masao Komura interessiert sich auch für Technologien wie Holographie. Er zeigte einige computergenerierte holographische Visualisationen aus dem Bereich der Geometrie, dabei besonders Julia sets. Zur Zeit arbeitet er an einem Projekt, bei dem ein künstlicher Satellit dazu benutzt wird, eine imaginäre Pyramide zu errichten.

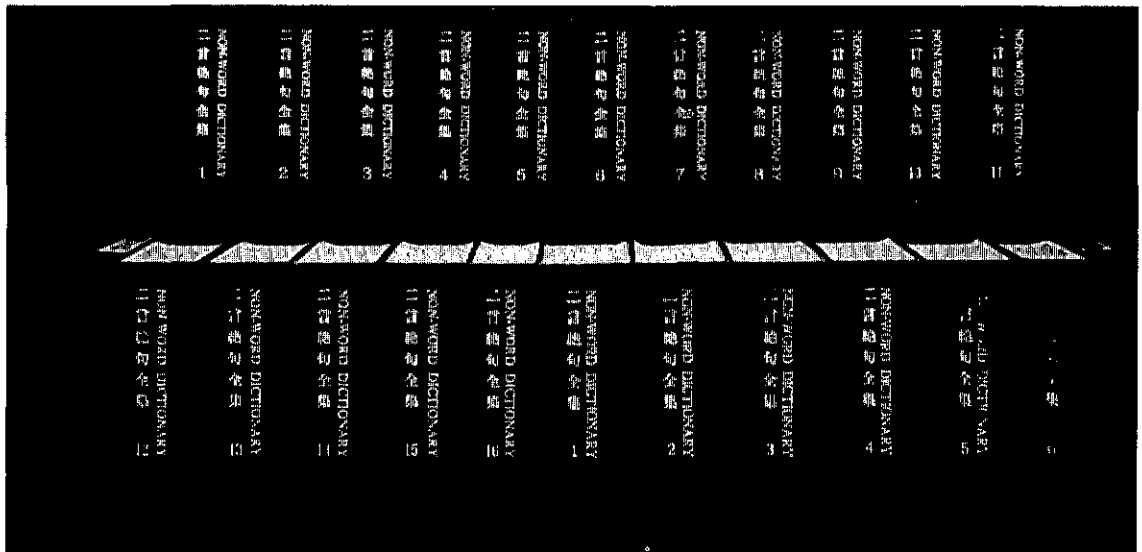
Installation by Masao Komura

A computer printer continues to print out non-sense words, which are made according to recombiant rule. The rule itself is randomized. The printed words are bound into several volumes.

"At the Media Festival, the artist will show a German version of the work as well as that of the original Japanese version. The title for the German version is *Doppelwort Gedichtsammlung*." (Akihiko Morishita)

"Mankind has always sought to extend its speech communication capabilities over space and time through the use of letters. I have concentrated on the word formation capabilities of letter systems and want to present their overall potential." (Masao Komura)

Masao Komura: Born in 1943 in Tokyo. Lives in Kyoto/Chiba. Masao Komura is one of the pioneers of computer art in Japan. In 1966 he and engineer friends formed the Computer Technique Group (C.T.G.) and started to explore the possibilities of computers in the context of art. Some of their early experiments were shown in the exhibition Cybernetic Serendipity held at I.C.A., London, in 1968. After dissolving the C.T.G., Komura has been working for himself. He started the non-sense word series around 1980. Masao Komura also interested in such technologies as holography. He showed some computer-generated hologram visualizations of fractal geometrics, especially Julia sets. He has an on-going project using a man-made satellite to form an imaginary pyramid.



Picture Plane

Rauminstallation von Naruaki Sasaki

Unter PICTURE PLANE versteht man eine graphische Hervorhebung. Bei diesem Werk arbeitet ein Videomonitor so, daß er Ihnen die Position zeigt, an der Sie stehen und was Sie von dort aus sehen. Meine Arbeiten der letzten Jahre sollten dem Betrachter vermitteln, wie er sich den Ort ansehen soll. Als Ergebnis können meine Arbeiten wie Studio-Aufnahmen aussehen. Ich möchte nicht, daß Sie Bilder auf Monitoren sehen, sondern das visuelle System, das ich aufgebaut habe.

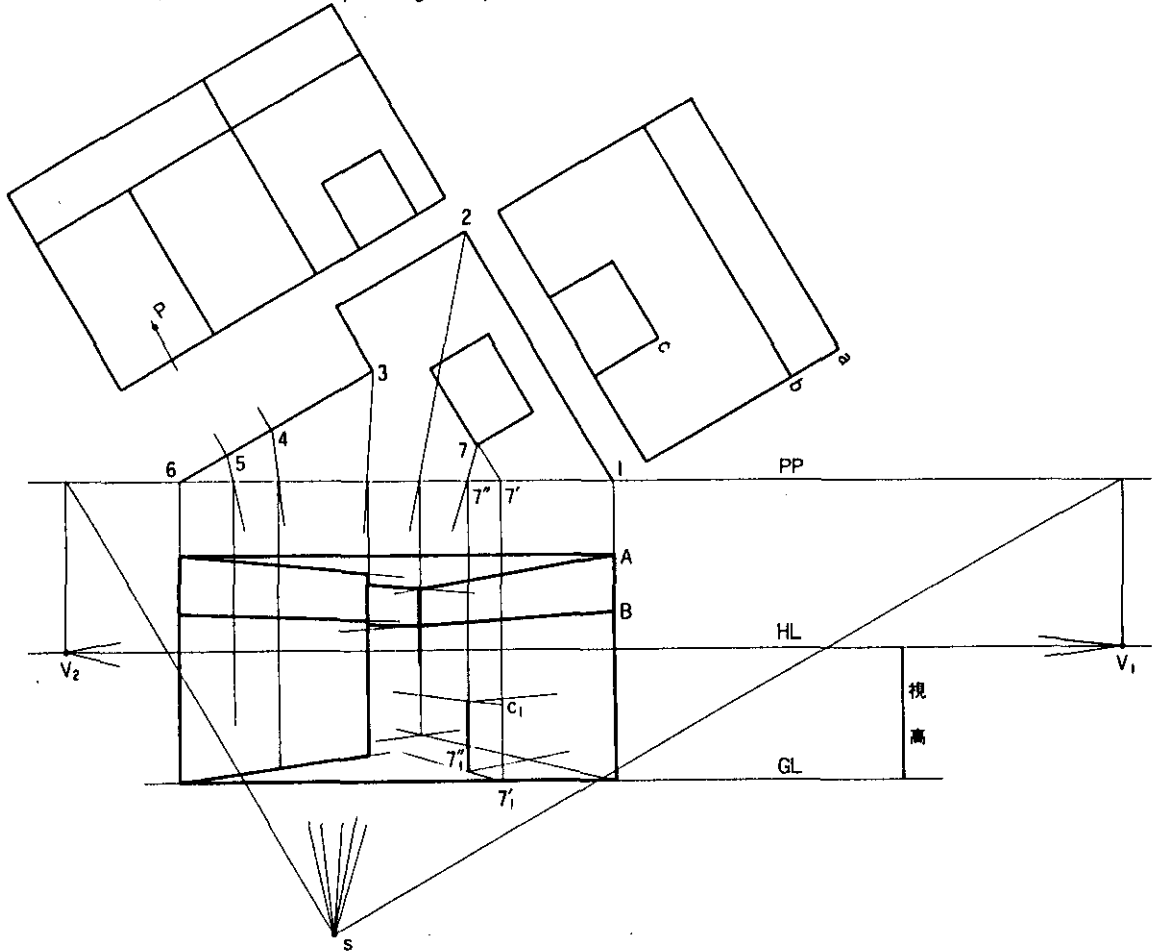
Naruaki Sasaki: 1963 in Hiroshima geboren. Lebt in Tokio. Er begann mit seiner Videoarbeit Mitte der achtziger Jahre. Seine Werke versuchen vor allem, mit dem Fiktiven von Videobildern zu spielen. Er sagt, daß es in den CRTs eine echte Falschheit gibt, die ein angenehmes Gefühl der Spannung vermittelt. Viele seiner Arbeiten fordern den Betrachter auf, dieses Gefühl der Spannung zu empfinden.

Installationspace by Naruaki Sasaki

A picture plane means an elevation in graphic terms. In this work, a video monitor functions to show you the position where you stand and what you see.

The works I made in recent years were designed for the purpose of letting the viewer know how to look at the site. As a result, my works may seem like studio sets. What I want you to see is not pictures shown on the monitors, but the visual system I set up. (Naruaki Sasaki)

Naruaki Sasaki: Born in 1963 in Hiroshima. Lives in Tokyo. Naruaki Sasaki started to work in video in the mid 80's. His works mainly seek to play with the fictiousness of video images. He says that there is a true falsehood in CRTs that has a pleasant sense of tension. Many of his works invite the viewer to experience this sense of tension.



Water Kitchen

Videoinstallation von Yo Nakajima

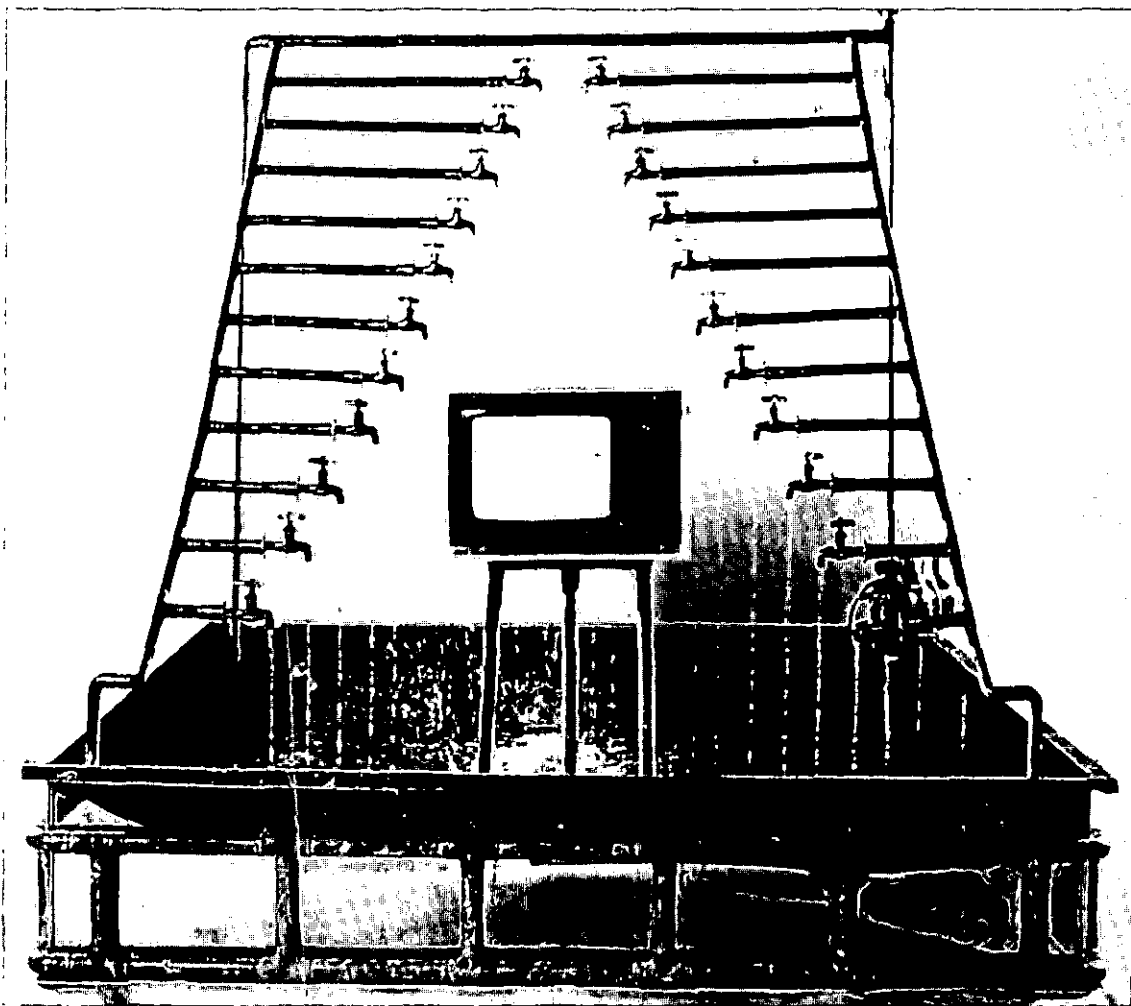
Wasser, Berührung, Hände, Licht, Video, Körper, Ich, Medien, Bild, Ausdehnung. (Yo Nakajima)

Yo Nakajima: Geboren 1950 in Shimonoseki, Yamaguchi. Lebt in Sapporo. Yo Nakajima begann seine Karriere als Filmmacher vor zwanzig Jahren. Mitte der achtziger Jahre fing er an, Videos und Skulpturen herzustellen. Er interessiert sich für seine alltägliche Umwelt und seinen Körper. Zum Beispiel schickte er bei einer Performance Videobilder, die von einer an seine Hand gebundenen Videokamera stammten, über einen Sender. Yo Nakajima ist auch Leiter des Image Galileo, einer kleinen aktiven Galerie für experimentellen Film und Videokunst in Sapporo.

Videoinstallation by Yo Nakajima

Water, touch, hands, light, video, body, myself, media, image, extension. (Yo Nakajima)

Yo Nakajima: Born in 1950 in Shimonoseki, Yamaguchi. Lives in Sapporo. Yo Nakajima began his career as a film-maker twenty years ago. In the mid 80's he started to make video and sculpture. He is interested in his daily surroundings and his own body. For example in his performance work, he sent video images taken by a video camera tied to his hand by means of a transmitter. Yo Nakajima is also a director of the image Galileo, a small, active gallery for experimental films and video art in Sapporo.



Computer & Video – New Art from Canada

Ein Ausstellungskonzept mit drei Installationen

organisiert & betreut von Nancy Paterson, *A Space Gallery*, Toronto/Ontario

An Exhibition Project with Three Installations

Curated by Nancy Paterson, *A Space Gallery*, Toronto/Ontario

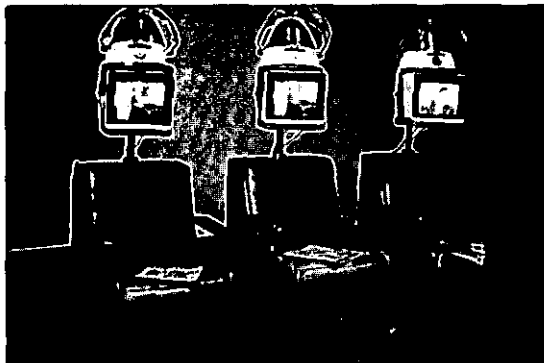
Hair Salon TV

von Nancy Paterson

Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine Videoinstallation mit mehreren Monitoren, in der computerkontrollierte Bilder nebeneinandergestellt werden, um die verschiedenen Rollen zu zeigen, die Frauen in unserer hochtechnisierten Kultur spielen. In drei Chromtrockenhauben werden Farbmonitore angebracht. Die gezeigten Bilder sind vielfältigen Ursprungs, u.a. Fernseh-, aber auch speziell produziertes Material.

Die Bilder werden in drei Themenkreise unterteilt: Frauen und häusliche Technologie, Schönheit und Mode betreffend; Frauen und Technologie am Arbeitsplatz und die Rolle der Frauen in wissenschaftlicher Forschung und technologischer Entwicklung. Abhängig vom jeweiligen vom Computer gewählten Intervallmuster können die Bilder unterschiedlich (oder gleich) auf allen drei Monitoren erscheinen oder auch in verschiedenen Kombinationen von zwei gleichen und einem anderen. Die Gegenüberstellung der Bilder zeigt Mythos und Ideologie in überzeichneter Weise, um die Ironie weiblicher Erwartungshaltungen an die Technologie zu offenbaren. HAIR SALON TV setzt den Optimismus und die passive Akzeptanz, die man von Frauen gegenüber Technologie erwartet, dem wirklichen Einfluß, den sie auf ihr Leben gehabt hat und noch hat, entgegen.

Nancy Paterson: 1957 geboren. Kuratorin, Schriftstellerin und Elektronikmedia-Künstlerin aus Toronto. Als Mitglied der A Space Gallery in Toronto hat sie zahlreiche Ausstellungen organisiert, einschließlich einer Video-Tournee,



die vom Öffentlichen Fernsehprojekt PAPER TIGER TV produziert wurde. Sie organisierte eine Tournee von neueren, von Montrealer Künstlern produzierten, Videos mit dem Titel MONTREAL VIDEO NOW. 1987 war sie Kuratorin einer Ausstellung von elektronischen Installationen, GUERRILLA TACTICS, und in jüngster Zeit einer Ausstellung und Tournee von elektronischen Bucharbeiten, ARTWARE: ARTISTS' BOOKWORKS.

Hair Salon TV by Nancy Paterson

This installation is a multiple monitor video installation in which computer-controlled imagery is juxtaposed to reveal the diverse roles which women occupy within our high-tech culture. The chrome helmets of three women's hairstyling chairs are fitted with colour monitors.

The imagery shown is taken from a variety of sources including broadcast television and original footage. Imagery is divided into three thematic areas: women and domestic technology – for housework, beauty and fashion; women and technology in the workplace; and the role of women in scientific research and technological development. Depending on the particular interval pattern selected by the computer, imagery may appear different (or the same) on all three monitors, or in various combinations of two the same and one different. Juxtaposition of imagery demonstrates myth and ideology stretched to reveal the irony of women's expectations of technological developments. HAIR SALON TV counters the optimism and passive acceptance which women are expected to feel towards technology with the real impact it has had on their lives.

Nancy Paterson: Born in 1957. She is a Toronto-based curator, writer and artist in electronic media. Affiliated with A Space Gallery in Toronto, she has organized numerous exhibitions, including a tour of videos produced by the Public Television project, PAPER TIGER TV, and a tour of recent videos produced by Montreal artists, titled MONTREAL VIDEO NOW. In 1987 she curated an exhibition of electronic installations, GUERRILLA TACTICS and more recently an exhibition and tour of electronic bookworks, ARTWARE: ARTISTS' BOOKWORKS.

Very Nervous System

von David Rokeby

Die Installation ist so arrangiert, daß drei niedrigauflösende Videokameras, die an den Vertikalen eines Dreiecks angebracht sind, Information über das, was innerhalb ihres Sichtfeldes liegt, an ein Kontrollsystem übertragen, das einen nach Maß angefertigten Schnellprozessor, Sound Synthesizer und speziell entworfene Software beinhaltet. Der Computerprozessor erhält Informationen von den Kameras und übersetzt diese Informationen in Töne. Die Software ist entworfen, um Menschen zu orten, herauszufinden, wie stark ihr Körper in Bewegung ist, die relative Intensität, Schnelligkeit oder Kontinuität ihrer Bewegung und die Orte der größten Aktivität. Volumen und Instrumentierung der erzeugten Töne stehen in direktem Bezug zu der Weise, in der sich das Motiv innerhalb der Skulptur bewegt. Simultanfeedback, ermöglicht durch Mikroelektronik, schafft eine Atmosphäre, in der Ton und Bewegung zusammenwirken, um einen kybernetischen Kreis zu schaffen.

David Rokeby: 1960 in Tillsonberg, Ontario, geboren. Lebt und arbeitet in Toronto, Ontario. 1978 Abschluß am Ridley College als Klassenerster. 1979 Abschluß eines Jahres am Trinity College, University of Toronto in Philosophie und Bildender Kunst. 1984 Abschluß am Ontario College of Art.

by David Rokeby

The installation is arranged so that three low-resolution video cameras, positioned at the vertices of a triangle, relay information about what is happening within their field of vision to a control system which includes a custom-made fast processor, sound synthesizer and specially designed software.

The computer processor receives information from the cameras and translates this information into sound. The software is designed to detect the location of people, how much of their body is in motion, the relative intensity, suddenness or continuity of their movements and the locations of the greatest activity.

The volume and instrumentation of the sounds which are produced are directly related to how the subject within the sculpture moves. Simultaneous feedback, made possible by microelectronics, creates an atmosphere in which sound and motion conspire to create a cybernetic circle.

David Rokeby: Born in 1960 in Tillsonberg, Ontario. Lives and works in Toronto, Ontario. 1978 graduated from Ridley College as Head Boy, 1979 completed one year at Trinity College, University of Toronto, in philosophy and visual art, 1984 graduated from the Ontario College of Art.



Jacob Wrestling with the Angel

von Doug Back

Dieses Werk besteht aus einer Videokamera, die an einem Motorkamerapodest befestigt ist, einem Videomonitor und acht Gegenständen, die in einem Halbkreis um die Kamera herum angeordnet sind. Der Motor kann die Kamera ähnlich einer Überwachungskamera über den Raum bewegen.

Die Motorkamera befindet sich im Mittelpunkt des Raumes und wird in einem Halbkreis von Gegenständen umgeben. Wenn die Kamera im Raum herumschwenkt, hält der Motor die Kamera an, wenn sie auf einen der Gegenstände zeigt. Die Gegenstände werden auf Videoband zusammen mit Audiotönen, die den Motor starten und anhalten, aufgenommen.

Auf Playback schwenken die Elektronikeinrichtungen und Motoren die Kamera im Raum, genau wie zu dem Zeitpunkt, als die Gegenstände aufgenommen wurden, wobei die Kamera bei jedem Gegenstand angehalten wird.

Für den Zuschauer sieht es so aus, als würde die Kamera jeden Gegenstand "ansehen" und ihn auf dem Videomonitor einblenden. Die Kamera jedoch ist gar nicht mehr eingeschaltet. Der Videomonitor zeigt vorher aufgenommene Bilder. Die Gegenstände haben sich in der Zeit verändert.

Der Monitor zeigt frische Blumen – auf dem Boden liegen verwelkte Blumen; der Monitor zeigt einen Block Eis in einer Schale – auf dem Boden ist nun eine Schale mit Wasser, etc.

Doug Back: 1954 in Toronto geboren. Abschluß am Ontario College of Art 1979. Seine elektronischen kinetischen Skulpturen wurden in Vancouver, Banff, Calgary, Guelph, Toronto, Ottawa und Halifax und auch in Frankreich und Italien gezeigt. Seit 1983 unterrichtet er am Ontario College of Art im Fachbereich Foto/Elektrikunst.

by Doug Back

This piece consists of a video camera attached to a motorized camera mount, a video monitor and eight objects arranged in a semi-circle around the camera. The motor can rotate the camera around the room similar to a surveillance camera.

The motorized camera is in the centre of the room and is surrounded by objects in a semi-circle. As the camera pans around the room, the motor pauses the camera as it points at each object. The objects are recorded on videotape along with audio tones which start and stop the motor.

On play-back the electronics and motors pan the camera around the room exactly as it did while the objects were being recorded, stopping the camera at each object.

To the viewer, it appears that the camera is "looking" at each object and displaying them up on the video monitor. However the camera is no longer on. The video monitor is showing pre-recorded images. The objects all have changed over time.

The monitor shows fresh flowers – on the floor lie wilted flowers, the monitor shows a block of ice in a pan – on the floor there is now a pan of water, etc.

Doug Back: Born in Toronto in 1954. Graduated from the Ontario College of Art in 1979. His electronic kinetic sculptures have been shown in Vancouver, Banff, Calgary, Guelph, Toronto, Ottawa, and Halifax, as well as in France and Italy. He has taught at the Ontario College of Art, in the Photo/Electric Arts Department, since 1983.



EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

12.-16. 9. 90 OSNABRÜCK

Multimedia Projekte
Multimedia Projects

Digital Paintings

Work in Progress mit Holger Bär und Michael Baudenbacher (IKON)

Thematisch orientieren wir uns an Automation und Rationalisierung. Wir möchten verschiedene Medien in diesen Prozeß einführen. Die klassische Malerei mit Pinsel und Ölfarbe als eines der ersten Vermittlungsmedien wird maschinisiert und neu überdacht, gleichzeitig stellen wir das Original durch seine Reproduzierbarkeit in Frage.

Der Roboter liefert als Produkt ein verrastertes Bild, das aus bestehendem Bildmaterial über Maschinen entnommen wird. In den Videobildern werden Mechanisierung und Automation auf deren Ikonographie untersucht und atmosphärisch aufgearbeitet. Sequenzen aus Industriefilmen sind collagiert zusammengeschnitten und videotekhnisch nachbearbeitet.

Michael Baudenbacher: Geboren 1963. Holger Bär: Geboren 1962. Arbeiten gemeinsam unter dem Namen IKON in Wuppertal.

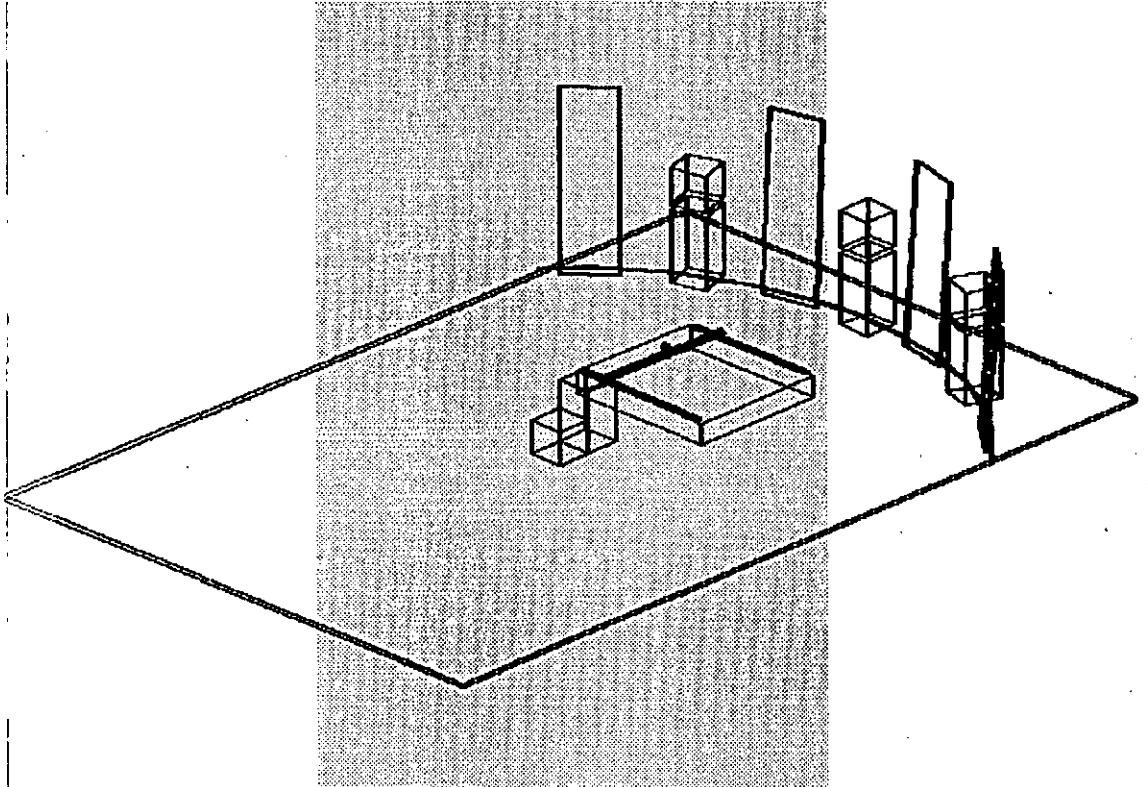
Work in Progress with Holger Bär and Michael Baudenbacher (IKON)

The installation is thematically orientated towards automation and rationalization.

We want to introduce various media in this process. Classical painting with brush and oil paint as one of the first media is mechanized and rethought, at the same time we question the original by its reproducibility.

As a product, the robot delivers a rastered image, mechanically taken from existing pictures. In the video images mechanization and automation are iconographically explored and done up atmospherically. Sequences from industrial films are edited as a collage and adapted in video technique.

Michael Baudenbacher: Born 1963. Holger Bär: Born 1962. Work together in Wuppertal under the name of IKON.



TEST - AKTION F F / ABO

ZWEI NUMMERN FÜR DM 10.-

Amerika 10 \$ Schweiz 9 sfr Großbritannien 1 £ Österreich 80 S Niederlande 11 fl

BS5027

Heft 54/57 Januar/Februar 1967 NR 12

FILM FAUST

INTERNATIONALE FILMZEITSCHRIFT



60's
ALL ABOUT THE
SIXTIES

Die Stars der 60er Jahre ♦

FILMFAUST-GESPRÄCH mit Ken Loach und
Masaki Kobayashi ♦ FÜR SPEZIALISTEN: Abel
Gance's NAPOLEON. ♦

10 Jahre Filmfaust!

Dresdner Bank: KTO 4 100 359

Postgirokonto: KTO 350090 - 600

ANSCHRIFT

FILMFAUST VERLAG / SCHUMANNSTR. 64
6000 FRANKFURT 1 / TEL. (0 69) 74 83 05



Nahezu einhundert Jahre ist es alt, unser Fernsehen, Opas Pantoffelkino. Damals, 1933 - wer weiß es heute noch - begann, nach der technischen Entwicklungsphase, der Fernseh-Telefondienst des Reichspostzentramtes zwischen Berlin, Leipzig, Nürnberg und München.

Die High-Lights nach dem Kriege, live dabei: Die Krönung der englischen Königin, der Aufstand in der DDR, der Kennedy-Besuch in Berlin, die Landung auf dem Mond.

Mit der Erfindung der MAZ, der Magnetischen Bildaufzeichnung, verliert das Fernsehen seinen Charme, viel von seiner eigentlichen Qualität, wird sein Niedergang als Kommunikationstechnik eingeleitet. Das Ende: Fernsehen als Kulturinstanz für den gefälligen Aufguß. Nur noch selten dürfen wir live genießen (das Fußball-Endspiel, nichts gegen Sport, aber bitte nicht nur Sport). Über 50 Jahre lang erdulden wir nun schon immer wieder die selbe Einweg-Masche, immer wieder die gleichen Fernseh-Formen, immer wieder werden wir aus der kontrollierten Konserve bedient.

UNIVERSCITY TV hat den weltweiten Experimental-Zustand verhängt: Universitäten, Hochschulen, Schulen und sonstige Gruppen und Personen sind aufgefordert, ihre Visionen eines neuen Fernsehens, einer neuen Fernsehästhetik vorzustellen.

Fernsehen der ersten Stunde. Ein vermutlich nachgestellter Dialog zwischen "Helga" und ihrem namentlich nicht genannten "Freund" von 1933:

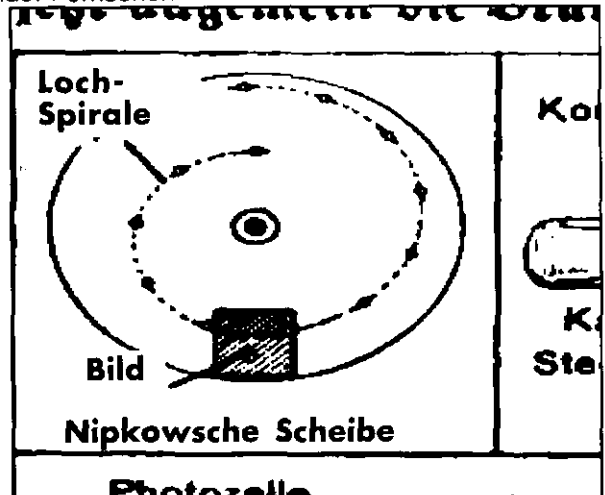
Freund: Hallo

Helga: Hallo

Freund: Tag Helga, na siehst Du, da bin ich selbst.

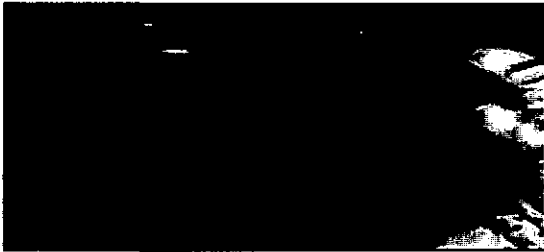
Helga: Na wunderbar.

In einer abgedunkelten telefonzellenähnlichen Box sitzen Helga in Berlin, ihr Freund in München. Flackernd löst die Nipkowscheibe das Bild in 90 Zeilen auf. Kabelverbindungen



sichern den Transport der Signale, des Bildes.

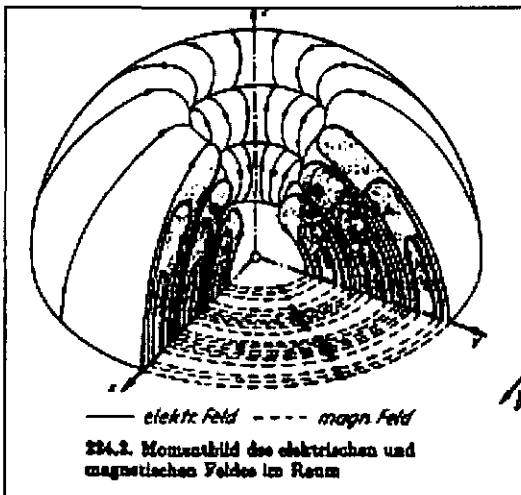
High-Tech und persönliche Kommunikation, im trauten Zusammenspiel.



Die Reichspost überträgt 1934 Fernseh-Versuchssendungen, der regelmäßige Fernseh-Programm-betrieb wird 1935 aufgenommen. Die 11. Olympischen Spiele 1936 in Berlin. Drei elektronische Kameras, die ersten überhaupt, übertragen live das nationalsozialisti-

Dies ist keine einmalige Aktion, das soll der Beginn eines internationalen Fernseh-Netzwerks sein.

UNIVERSITY TV sucht Mitstreiter, die genügend Phantasie besitzen, um das Technozeug, das Virtuelle, die Kommunikation, die Menschen (und was sonst noch so einfällt) als künstlerisches Ausgangsmaterial zu definieren und mit den Formprozessen anzufangen. Fernsehen ist Teil der globalen "Sozialen Plastik" (Beuys möge den Begriffsdiebstahl verzeihen). Der Künstler, der in seiner Zeit lebt, erobert sich das Instrumentarium, das seine Zeit bestimmt. Heute sind das: Rundfunk, Fernsehen, Computer, Datenfernübertragung, Bildtelefon, Mikrophon, Satellit, Glasfaserverkabelung, Sample-Keyboard, Video-Kamera, Simulation, Raum-Sonden... .



Mehr Stichworte: Weltweite Vernetzung, Live-Studio, Live-Cut, Laboratorium, Medienkunst, Klima gegen Information - Raum gegen Bild, BTX, Wohnzimmer, Video-Installation, East-West-Bildrecycling-Studio, intermediäre Infrastruktur, Debile immobile Monotonie, Echtzeit-Information, elektronische Hypnose, Datenbanken, Netzwerke, Performance, Telefax, Gesamtkunstwerk, Slow-Scan, Bildfunk

Gemeint sind nicht die bekannten Geräte, die passenden Gebrauchsanweisungen, letztendlich die schlichte Addition, die technische Vernetzung von Gewohntem. Gefordert sind künstlerische Konzeptionen, die über die üb-

liche Propagandaspektakel über Kabel in zahlreiche Berliner Fernseh-Großbildstellen oder, wie sie später genannt werden, in die öffentlichen Fernsehstuben. Die Auflösung: 180 Zeilen.

lichen "Nutzungs-Konzepte" der Industrie, der Institutionen hinausgehen, die in die ferne Gegenwart weisen.



universcity

Das Instrumentarium ist da, liegt brach - unter der Erde, in den Köpfen, auf dem Schreibtisch, in der Luft und natürlich im Kosmos.

Das Projekt: UNIVERSCITY TV will mit der Vernetzung der technischen und der menschlichen Ressourcen, der kreativen Geister, der scharfen Hirne, ernst machen, will auf der ganzen Welt Kontakt-Stationen einrichten.

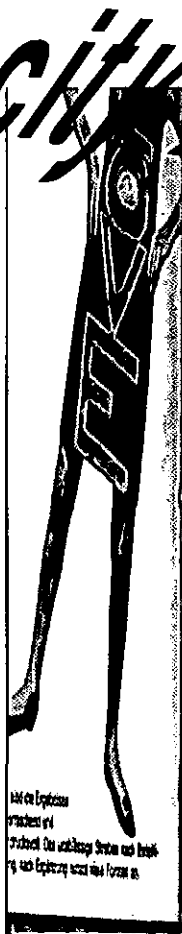
Die Zusammenarbeit für die Ars Electronica ist nur ein bescheidener Anfang.

Andere sind da schon viel weiter, bearbeiten das Material - ordentlich und funktional, versteht sich.

Aus der Rubrik "Nachrichten, die uns inspirieren sollten":

+Pilotprojekt gestartet: Dieser Tage startete die Busche Unternehmensgruppe zusammen mit dem Telecom-Bereich der OPD Dortmund ein Pilotprojekt, bei dem die Datenfernübertragung hochauflösender Bilder und Textdaten im Vorläufer Breitbandnetz erprobt wird. Das Druck- und Verlagshaus wird künftig Druckdateien, Repro-Vorlagen und Andrucke in reproduktionstechnischer Höchstauflösung mit einer Geschwindigkeit von 140 Mbit/s überspielen. Die zu einer raschen Abstimmung erforderliche Kommunikation soll dabei über eine parallel zur Datenübertragung einberufbare Videokonferenz erfolgen.

+ Integrata testet Bildtelefone in der Praxis (Einjähriger Pilotversuch): In einem von der Deutschen Bundespost Telekom geförderten Pilotversuch plant das Unternehmen, ein Software- und Schulungshaus, den Einsatz von insge-



Meyers großes Lexikon von 1987, Fernsehen/Television/TV: Aufnahme, Übertragung und Wiedergabe sichtbarer, bewegter Vorgänge oder ruhender Vorlagen mit Hilfe elektromagnetischer Wellen oder über Kabel.

1. Umwandlung der Helligkeitswerte oder der Farbtöne und deren Sättigung in elektrische Signale.

2. Weiterleitung dieser Signale an bestimmte Stellen oder Ausstrahlung über Sendeanlagen zum allgemeinen Empfang.

3. Rückwandlung der elektrischen Signale in entsprechende Helligkeits- oder Farbwerte.

*Im Gegensatz zum Druckaster wird das Bildfeld in Zeilen zerlegt. Ihre Anzahl ist durch das Verhältnis des Seh winkels des Auges zur maximalen Sehschärfe gegeben (10 Bogengrad zu 1 Bogenminute).

Beim 1952 in Europa eingeführten CCIR Standard, 625 Zeilen, können 500 000 Einzelheiten (Bildpunkte) wahrgenommen werden.



Bilddigitalisierung: Durch Scannen, durch punktwises Auflösen eines stehenden oder bewegten Bildes entsteht elektronisches (virtuelles) Material. Diese Form der Bilder und Töne ist ohne Verlust unbegrenzt transportierbar, über Telefonleitungen, Satelliten oder Kabelstrecken. Diese Form des Materials ist computerfütterbar. Dieser Werkstoff ist besinnungslos mischbar.

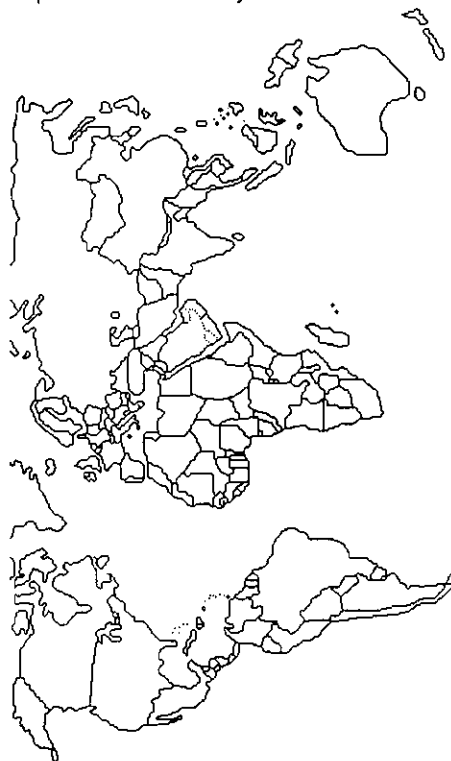
Das oftmals beschworene GLOBALE DORF, die weltweite Vernetzung der Kommunikation in Echtzeit, ist technisch möglich. Es scheitert immer wieder an der kleinlichen Auslegung postalischer Vorschriften, ängstlichen Sponsoren oder ewig gestrigen Politikern. Und nicht zu vergessen, auch an den ständig lamentierenden Bewahr-Pädagogen.

* Das Netzwerk, live, Echtzeit, das Orte, Stationen, Privatpersonen kommunikativ verbindet, bleibt eine aufregende (und anregende) Vision.

*Der Aufbau virtueller Räume - weltweit, macht aus dem Monitor, dem reduzierten Fenster zur Welt, ein offenes Eingangstor.

samt fünf ISDN-Bildtelefon-Endgeräten, um die Abwicklung eines dezentral organisierten Software-Projektes zu unterstützen. Die Erprobungsphase ist derzeit auf ein Jahr angesetzt. ... Bei größeren Software-Aufträgen arbeiten dabei zahlreiche Mitarbeiter über den Standort hinweg an einem Projekt. Durch die Nutzung des Bildtelefondienstes und damit realisierbarer visueller Kontakte verspricht sich das Systemhaus eine Verbesserung der

zwischenmenschlichen Kommunikation, eine Reduzierung der bisher erforderlichen Reisetätigkeit sowie eine effektivere Projektkoordination.



Kontakte:
Weltbild/Christoph Dreher, 1 Berlin 36, Waldemarstr. 38, 030/ 657888.
Ponton European Media Art Lab/ Salvatore Vansco, 2 Hamburg 1, Koppel 66, 040/241404.
Hochschule für

bildende Künste/ Matthias Lehnhardt, 2 Hamburg 76, Lerchenfeld 2, 040/ 3905954.

University TV

The television is just about 100 years old, Grandpa's tube. Back then, in 1933 – who still remember this? – the television-telephone service of the Reichspostzentramt was started between Berlin, Leipzig, Nürnberg and Munich.

Live with the high-lights after the war: the coronation of the English Queen, the uprising in East Germany, Kennedy's visit to Berlin and the moon landing.

With the invention of MAZ, TV lost a lot of its charm and even quality. The decline of TV as communication technology had begun. TV became a cultural pretext for indulgent effusiveness. Seldom we are able to enjoy live events (true, the World Cup final, but we should allow ourselves more than just sports). For 50 years we had to put up with the same old routine, always being fed from the same unvarying menu of items.

University TV has decreed a state-of-experimentation world-wide. Universities, technical schools, high schools and other groups and individuals are challenged to present their own visions of TV and a new TV aesthetic.

This is not an isolated action, but rather the beginning of an international television network.

University TV is looking for dialogue partners who have enough phantasy to take raw technical material, (das Vertuelle), communication, people (and what ever else one might think of) as a starting point and begin formulating something concrete.

Television is a part of the global "social plastic" (to steal a concept from Beuys). The artist must always learn to conquer the epoch-determining armamentura of his time. Today that means: radio, television, computer, data transmission, video-phone, microphone, satellite, fiberoptic cable, sample-keyboard, video cameras, simulation, space probes.

More keywords: world-wide networks, live studio, live-cut, laboratory, media art, climate against information – space against picture, BTX, living room, video installation, East-West picture recycling studio, intermediate infrastructure, feeble immobile monotony, realtime information, electronic hypnotism, databanks, networks, performance, tel-efax, total artwork, slow-scan, picture transmission

What is intended is not the well-known technical instruments with their appropriate instructions-for-use and certainly not smoothly refined networking of the familiar and banal. There is a need for artistic conceptions that go beyond the usual utilitarian mentality of industry, something that avoids institutionalization and points to the future.

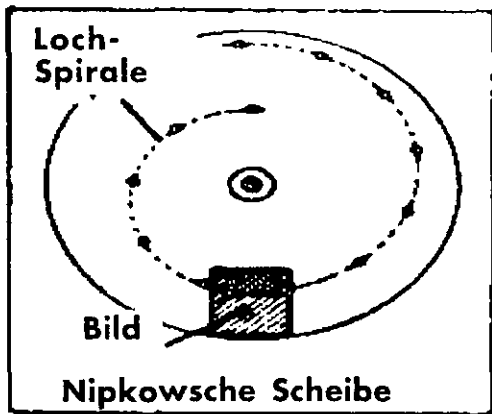
The technical foundation is already available, under the earth, in the heads of people, on the desk top, in the air and naturally in the cosmos.

The project: University TV wants to establish a network of stations world-wide using human resources composed of creative spirits and sharp minds.

The cooperation with the *ars electronica* and the EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL is only the beginning.

Naturally, there are others who have already gotten started and are rather far advanced.

Under the heading "news events that should inspire us".



+ Pilot project: The Busche Enterprise Group together with the Telecom branch of ODP Dortmund have begun a pilot project. The data transmission of high-resolution images and text data with preliminary wide band channel is being attempted. In the future, the printing and publishing house will transfer print-files, repro-originals and output in high-resolution with a speed of 140Mbits/sec. Communication that sources will be achieved by electronically convened video conferences.

+ Integrata is conducting a practical test of a video telephone (a one-year pilot test): in a test sponsored by the German federal telecommunications authorities, Integrata plans to carry out the establishment of a software and training facility and the employment of five ISDN video-phone terminals. The goal is to support a decentralized software project. The preliminary investigation phase will last one year. For larger software projects, a large number of workers gather together on-site throughout the duration of the project. By making use of the visual communication advantages provided by the video telephone service, this software development facility is able to drastically improve inter-human communication, reducing the overhead of business travel and improving project coordination.

Contact:

Weltbild/ Christoph Dreher, 1000 Berlin 36, Waldemarstraße 38, 030/65 78 88.

Ponton European Media Art Lab/ Salvatore Vanasco, 2000 Hamburg 1, Koppel 66, 040/ 24 14 04.

Hochschule für bildende Künste/ Matthias Lehnhardt, 2000 Hamburg 76, Lerchenfeld 2, 040/390 59 54.

Multimedia Project in Cooperation with the Ars Electronica

The first hour of television. A supposedly pestering dialogue between "Helga" and her unnamed "friend" from 1933:

Friend: Hello

Helga: Hello

Friend: So Helga, do you see? It's really me.

Helga: How wonderful!

Helga sits in a darkened telephone box-like room in Berlin while her friend sits in Munich. The flickering *Nipkowscheibe* has a resolution of 90 lines and the signal for the picture is transported over cable.

High-tech and personal communication in close touch with each other.

The Reichspost transmitted in 1934 the initial broadcast and 1935 began with regularly broadcast programs. The 11th Olympic Games in 1936 in Berlin. The very first three electronic cameras were used for a live transmission over cable of the National Socialist propaganda spectacle to many large-picture screens and, as they were later called, public television halls. Resolution: 100 lines.

Meyer's unabridged dictionary from 1987, Television/TV: Recording, transmitting and the reproduction of visible, moving processes or still images with the help of electromagnetic waves or cable.

1. Transformation of brightness or color tone and the related saturation values into electrical signals.
2. The transmission of this signal to specific locations or

the transmission of the signal with broadcasting stations for general reception.

3. The re-transformation of such signals back into the corresponding brightness and color values.

* In contrast to the printing process of screened images, the TV image is composed of raster lines. The number of lines is determined by the relation between the visual angle of perception of the eye and the maximum given visual sharpness (10 Bogengrad zu 1 Bogenminute).

The CCIR standard, introduced in 1952 in Europe, specifies 625 lines, with which 500.000 details (picture points) can be perceived.

Digital pictures: By scanning, where an image is transformed into a matrix of isolated points, an electronic record can be made of moving or still images. This form of image storage can be transported in unlimited ways, without image degradation, over telephone wires, satellites or cables. In this form the images become suitable for processing by computer and can be manipulated in inconceivable ways.

The frequently conjured image of a global village, where world-wide real-time communication exists, is technically possible. It has hitherto failed due to petty postal regulations, timid sponsors or eternally backward politicians. And we mustn't forget the ever-present lamentations-of-pedagogues of preservation.

* The network, live, real-time, places, stations, individual communication, remains an exciting (and stimulating) vision.

* The establishment of virtual spheres world-wide, makes the monitor, a small window to the world, into an open entrance way.



universcity



FILM & MEDIENBÜRO
NIEDERSACHSEN E.V.

of

**Filme für
Europa
Filme aus den
Regionen**

**Filme für
Europa
Filme aus den
Regionen**

**Niedersachsen
ins Bild
bringen**

**Niedersachsen
ins Bild
bringen**



EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

12.-16. 9. 90 OSNABRÜCK

**Symposien, Diskussionen
Symposia, Discussions**

Medienkunst und Fernsehen I

Die Rolle des Fernsehens bei der Produktion und Distribution von künstlerischen Filmen und Videos steht im Mittelpunkt dieses Informationsaustausches. Vorgestellt werden Modelle sowie Perspektiven für die nächsten Jahre. Teilnehmer u.a. Judit Kopper, MTV Video World, Budapest; Evgenija Dimitreva, TV Skopje; Alan Mac Clusky, Gen Lock, Genf; sowie Patrick Sobleman, Ex Nihilo, und Neil V. Sieling, Twin Cities Public Television, Minnesota, Anna Ridley, Channel 4 TV, John Wyver, BBC II, Kathy Huffman, ICA Boston.

The role of television in the production and distribution of artistic films and videos is the target of this information-interchange. Models will be shown as prospects for the further years.

Teilnehmer/Participants: Judit Kopper, MTV Video World, Budapest; Evgenija Dimitreva, TV Skopje; Alan Mac Clusky, Gen Lock, Genf; Patrick Sobleman, Canal plus, and Neil V. Sieling, Twin Cities Public Television, Minnesota.

Medienkunst und Fernsehen II

Besteht durch die bereits existierenden und geplanten Kulturkanäle noch weiterer Bedarf an Kultur im Fernsehen? Wird Kultur nur noch in Spartenprogrammen (Kanälen) stattfinden? Welche Aufgaben und Bedeutung haben öffentlich-rechtliche und private Sendeanstalten für Film- und Videokünstler? Eingeladen zu diesem Diskussionsforum sind KünstlerInnen, VertreterInnen des Fernsehens und der Politik.

privater Programmauftrag, Ausbau von Spartenkanälen. Moderation: Dr. Michael Kötz.

Einen besonderen Stellenwert wird dabei die derzeit geführte Diskussion um eine neue Kultur- und Medienpolitik im Norden der Bundesrepublik haben. Stichworte: Kündigung des NRD-Staatsvertrages, öffentlich-rechtlicher und

Is there an additional demand for culture on television, due to existing and planned culture channels? Will culture take place only in section programs (channels)? What are the tasks and what is the significance of television organizations under public law and private ones for film and video artists? Artists, representatives of the TV organizations and of politics have been invited to join this platform discussion. Moderation: Dr. Michael Kötz.

Symposium Japanese Media Art - Now

Die alltägliche Umgebung in Japan hat sich in der letzten Decade drastisch geändert. Die Einführung moderner Informationstechnologien und die darauffolgende Etablierung ihrer Infrastrukturen zeigte nicht nur Rückwirkungen in Wirtschaft, Verkehr und Gesellschaft, sondern auch in der Kunst.

ture does not only show results in the economics, traffic and social life, but also in the arts.

Die neuen Werkzeuge werden wie Bleistift und Pinsel benutzt oder in einer sehr medientypischen Weise. Das Symposium soll die Arbeiten japanischer Medienkünstler aus den Bereichen Film, Video, Computer etc. zur Diskussion stellen.

The modern tools are used as pencils or brushes or in a way that is very typical for these means. The shall of media artists symposium discuss the works.

Symposium: Akihiko Morishita (Media Artist / Media Art Workshop), Keiko Sei (Media Co-ordinator / Media Art Workshop), Alfred Birnbaum (Media Co-ordinator / Media Art Workshop), Helko Daxl (European Media Art Festival), sowie Künstler, deren Arbeiten auf dem Festival gezeigt werden, artists participating in the Festival: Toshio Matsumoto, Masao Kohmura.

Japanese Media Art - Now. The everyday environment in Japan has changed drastically during the last decade. The introduction of modern information technologies and the subsequent assessment of its infrastruc-

Künstlergespräche/Artists' Talks, Vorträge der Künstler und öffentliche Diskussion. Lectures by artists and discussions with audience.



EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

12.-16.9.90 OSNABRÜCK

**Textanthologie
Anthology of Texts**

Osnabrücker Projektionen

von Michael Kötz

Seit ein paar Monaten sind wir in den 90ern und die versprechen plötzlich etwas, mit dem schon keiner mehr gerechnet hat: sich 'inhaltlich' zu füllen. Es könnte also sein, die Zukunft ist doch nicht nur 'ästhetisch'...

Denn alles, was 'bloß schön' ist, finde ich, sieht häßlich aus, verglichen mit dem Rest der wenig ästhetischen Erde.

Ich schau mir also meine eigenen Kritiken an, die erste und die letzte über 'Osnabrück' in der "Frankfurter Rundschau". Die erste ist vom 23. Januar 1982. Die letzte vom 23. September 1989. Das beste ist, Sie lesen selber. 1982 klang es so:

Im Kino der anderen – Der 2. Osnabrücker Experimentalfilm-Workshop

Das Kino hat ein Geheimnis, das niemand wissen darf: Es ist der Ort, an dem ich mit den Augen eines anderen sehen kann, ohne ihn ansehen zu müssen und ohne gesehen zu werden; und niemand könnte, was er sieht, allein zu seiner Sache machen. In (der) Wirklichkeit "draußen" ist das verboten. (Die Frage des Eigentums ist angesprochen.) Aber hier drinnen? Hier "stürzt das Subjekt" (wie J. Lacan bezüglich des Traumes sagt), das sonst stolzer Herr und Eigentümer seiner Wahrnehmung ist (nur so kann es Subjekt sein), und der "Fall" bleibt unbemerkt.

Freilich nur, bis es einer wissen will und gründlich aufklärt, d.h. den Fall jener vernünftigen Instanz übergibt, die für Ordnung sorgt zwischen den Menschen. Ein Filmemacher ist das nicht.

Da ist es fast besser, der Fall bleibt ungelöst, bleibt das geheime Vergnügen, die heimliche Lust des Subjekts, ohne Verantwortung seiner selbst und ohne Folgen seines Tuns und dennoch mitten in der Wirklichkeit sein zu dürfen. Das ist der Spielfilm. Er darf sich mit allem befassen, alles berühren, überall hineinsehen, nur nicht in den Spiegel: Nur nicht zeigen, daß er Film ist ("Bitte sehen sie nicht in die Kamera!"), denn dann flöge der Zauber auf und das Vergnügen wäre vorbei. Der Spielfilm schafft Realität, eine begehrenswerte Realität, solange er verschweigt, was er ist. Das Vergnügen ist dabei ganz unsererseits.

Es ist das des homo familiaris. Was er liebt und begehrt und immer wieder sucht, ist ein kultisches Vergnügen, "ewige Papa-Diskussion", "ewiges Mama-Schluchzen" (wie es Deleuze/Guattari formulierten). Alle Personen der Leinwand sind uns Ableitungen jener familiären Einführung in die symbolische Ordnung der Subjekte, der vergebens wünschenden, dunkel getriebenen, mit dem Außen kämpfenden, über das Außen herrschenden Monaden. Nur so lassen sich Geschichten erzählen, Geschichten von Subjekten, die anderen ein Zufluchtsort sind, wie es die Mutter war (Tröst, Liebe, Hochzeit); von Subjekten, die

immer alles zu vereiteln drohen wie der Vater und der gesetzgebende Vater des Vaters; von Subjekten, die sich dazwischen nicht entscheiden können; und von solchen, die noch nicht oder nicht mehr sind, was sie zu sein haben.

Das kultisch-familiäre Vergnügen im Kino lebt parasitär von einer unmittelbaren Lust auf den anderen, die zu scheitern droht an dem Bild, das wir uns machen. Wir alle machen den Spielfilm und lieben die Bilder nicht obwohl, sondern weil sie uns betrügen, weil sie ihre artifizielle Herkunft zu verbergen trachten wie wir die unsere, die unseres Selbst. Nur so bleiben die Dinge im Lot. Nur so bleiben unsere trügerischen Entwürfe über die innere und äußere Wirklichkeit "realistisch", bleiben wir bei dem, was wir haben. Immerhin ist das nicht wenig, sind es komplexe und abwechslungsreiche Varianten, die der Spielfilm uns bietet; kaum eine Grenze, an die er sich mittlerweile nicht herangewagt hätte – unendliche Möglichkeiten, so weiterzumachen. Und jedesmal würden wir uns immer sofort auskennen, immer wieder die gleichen alten Bekannten treffen. Die Wirklichkeit, vor allem die innere, als (sprachlos) ausgemachte Sache, als gesicherter Bestand – allenfalls ein paar bessere Ordnungsideen, die noch durchzusetzen wären.

Wer sagt, das Reale sei so nicht zu erkennen, das Auge kaum mehr in der Lage, aus diesem Dickicht hervorzusehen und allenfalls seien wir – Trugbilder unserer selbst – zur Spurenlese befähigt und zur fragmentarischen Rekonstruktion dessen, was Wirklichkeit ist und gewesen sein mag: Wer das sagt, ist "draußen" – im Leben wie im Kino. Dort ist er dann "Experimentalfilmer", "Avantgarde", gehört zum "Anderen Kino". Die Branche des Spielfilms sorgt dafür in ihrer (sich wechselseitig beglaubigenden) Allianz von Verkaufsinteressen, Verwaltungsgewohnheiten und einer auf Literatur eingestimmten Filmkritik. Den anderen bleibt, sich gewissermaßen in Notwehr zu versammeln.

Vom 8. bis 10. Januar '82 geschah dies auf dem 2. *Osnabrücker Experimentalfilm Workshop*, einem Forum für etwa 100 neue, meist kurze "E-Filme" aus der BRD. Die Veranstalter – eine Gruppe aus der Uni Osnabrück und dem Cine-Pro-Filmverleih – haben vorgesichtet und geordnet, aber keinen Film abgewiesen. Eine Retrospektive deutscher Experimentalfilme der 20er Jahre und eine Tradeshow jüngster amerikanischer Experimentalfilme begleitete das Filmprogramm ebenso, wie der Versuch der Göttinger Hochschullehrer Parmentier und Rittelmeyer, das Unberechenbare in einem Seminar auf Definitionen zu bringen.

Eine Podiumsdiskussion mit den Leitern anderer Festivals (Ulrich Gregor, Fee Vaillant, Wolfgang Ruf) sollte nach dem etwas praktischeren Stellenwert des Experimentalfilms beim Forum Berlin, der Filmwoche Mannheim, den

Kurzfilmtagen Oberhausen fragen: Weil er nämlich keinen hat. Interessant, daß die anwesenden drei Leiter dieser Festivals dies allesamt bedauern. Gregor wies darauf hin, daß es auf dem Berliner Forum immerhin einigen Experimentalfilmen gelänge, dabei zu sein und rezipiert zu werden – wenn sie Glück haben und das Niveau hochstilisierter Erwartungen bei der Filmkritik überstehen. Die "Filmwoche Mannheim" sucht eher "sozial-politisch engagierte Filme und zwar längere", denn die kurzen sollen ja nach Oberhausen.

Bei den Kurzfilmtagen Oberhausen allerdings (Motto: "Wege zum Nachbarn") gibt es ein Problem: Man fühlt sich dort unwohl, wenn der "Nachbar" nicht die gleiche, gleich verständliche Sprache spricht und vom Film womöglich glaubt, er sei nicht unbedingt nur ein Megaphon. Letztens hätte er, so Ruf, Filme von Nekes und anderen gebracht und dann hätte es geheißen, er wolle durch diese Experimentalfilme das Festival entpolitisieren.

Das ist bemerkenswert. Im Ghetto soll bleiben, was die innere Ruhe stört, die Basis des (durchaus auch mal psychokritischen) Selbstwertgefühls und die Basis der (aufgeklärten) Selbstgewißheit im Urteil über die Wirklichkeit. Das Auge als Rätsel, der fremde Blick als Unmöglichkeit, das Ohr (weil ich es nicht schließen kann) als Zumutung – all dies, heißt es, gehöre nicht ins Kino, jedenfalls nicht "normalerweise".

"Ich liege im Bett und schließe die Augen", sagt Thomas Kempf in seinem 3minütigen Film *Gehen*, "... und lege die Hände auf die Decke und verfolge den ganzen Tag und alles was ich getan habe mit großer, immer noch zu steigender Intensität. Mag sein, daß ich verrückt werde, aber das ist mir egal, darauf habe ich lange genug Rücksicht genommen..." Während er es außerhalb des Bettes spricht, liegt er selbst als Darsteller auf dem Bett und schließt die Augen. Er allein sieht nun, was wir ja in der Tat nicht sehen können, wenn es stimmt, daß jeder Herr und im Besitz seiner Sinne ist. Kempf ist Realist, er nimmt es wörtlich, was die Ideologie des Subjekts behauptet. Das macht ihn einsam, und zwar je intensiver er es betreibt. Am Kino nimmt er nicht teil. Das zeigt er uns, indem er sich durch fortschreitendes Übermalen des Bildes immer mehr unserem Blick entzieht. Ist das trotzdem Kino? Wenn, dann wird er an dieser Frage verrückt.

Ein Kurzfilm, der präzise, aber hoffnungslos ausdrückt, was Ghettoisierung des Films bedeutet: Dem (Spielfilm-)Einblick ins Private ist die Reflexion des eigenen Blicks verboten, denn sie stiehlt dem Bestätigungsritual des Trugbildes "Subjekt" das Vergnügen. Filmisches Experiment über eben dieses Verbot (welches das erzählende, "normale" Kino definiert) ist in der Regel. Opfer derselben Grenzziehung, insofern es sich jeden vermeintlichen Abstieg in die Niederungen des Erzählten verbietet aus Angst, den sicheren Ort der Distanz zu verlieren – als Reinheitsgebot sozusagen.

Bewegung, die dem Kino nützt, gibt es da erst, wenn experimentierende Filmemacher/innen auch diese Gren-

ze überschreiten, wenn sie nicht mehr "die ganz andere", sondern "die ganze Kinematographie" suchen (wie es bereits 1972 Hartmut Bitomski formulierte). Es geht um den Verzicht auf Ordnung und innere Sicherheit, Verzicht auf Eigentum am Kino und auf Besitznahme, um den Verlust der Grenzen und der Eigenheiten.

"Legal, illegal, scheißegal" heißt es in einem der vielen eingereichten 8-mm-Filme, die sich meist wenig um das Kulturerbe der strukturalistischen Experimentalfilme der 20er, 50er oder 60er Jahre sorgen. "Unsere andere Form zu denken, zu leben, zu arbeiten verlangt auch ganz andere Experimentalfilme als das Flicker-Flacker der 60er Jahre", sagte einer der Zuhörer bei der Podiumsdiskussion; es gehe nicht mehr nur um Film, es gehe um Subkultur, der Experimentalfilmer experimentierte auch mit seinem Leben, seinem Berufsbild, seinem Einkommen.

Schauen wir uns unter diesem Blickwinkel ein paar der Filme (in relativ willkürlicher Auswahl) an. "Zu wenig" ist dann, was freilich als überaus gekonntes "Flicker-Flacker" begeistern kann, etwa *Zenith* von Bastian Cleve, ein 10minütiger 16-mm-Farbfilm, der uns, anstelle des "direkten Blicks" der fahrenden Kamera auf Baumwipfel und dergleichen, den "indirekten", materialen Blick auf mehrere, parallel vor uns liegende Filmstreifen dieser Fahraufnahmen bietet, die nun in eine Bewegung versetzt werden, die den Wechsel der Konturen und der Farben des Einzelbildes in der Gesamtheit der Vielen reproduziert.

Ebenfalls – wenn auch in ganz anderer Hinsicht – "zu wenig" haben viele der eingereichten Super-8-Filme. Beispielsweise *N. Y. C.* von Kober und Döbele, eine 35minütige Dreifachprojektion über New York, die im Kommentar behauptet, "furchtbar erstaunt gewesen zu sein über die konservierende Qualität der Kamera" und auf "jede eingreifende Gestaltung" habe "verzichten" wollen. Es reicht nicht, den Wunsch, das Ghetto der Kunstbildung verlassen zu wollen, zur Tatsache zu erklären und durch eine augenzwinkernde Naivität zu ersetzen, wie als habe man hier gewissermaßen nur den Prospekt eines alternativen Reisebüros herstellen wollen. Das bleibt der intendierten Verletzung der Grenzen zum Dokumentar- wie auch zum Spielfilm äußerlich, weil es darauf verzichtet, Bilder (und Geräusche) der Notwendigkeit dieser Überschreitung zu suchen.

Kool Killer von Pola Reuth, ein 5minütiger 16-mm-Farbfilm, definiert sich dort, wo er ist, wenn er darauf verzichtet, autonomes Kunstwerk zu sein: inmitten der Kulturindustrie. Infolgedessen ist ihr Film quasi ein Experiment mit der Ideologie der Männlichkeit als Body-Building und als Show-Business. In einer schneidenden Klarheit zeitsynchroner Montage springt der Mann vom Podest ins Wasserbecken eines Schwimmbades wie die Rolling-Stones akustisch ins Bad der Menge. Beidemale geht es um das Ausstellen einer Geste, die seelenlos ist, aber körperlich. Es geht – ohne, daß ein Wort darüber fiele – auch um Faschismus.

Eher um die lustvolle Ironie auf alles Kulturgut geht es W.E. Baumann in seinem 11minütigen 16-mm-Film "...", zu lesen: "Pünktchen, Pünktchen", denn ein mögliches Ende der Kunstform ist zugleich der Beginn eines "Films für tolerante Paare": Das fortlaufende TV im Wohnzimmer einerseits, die Realität der Erotik als Pornographie der Kleinbürger auf dem Sofa gegenüber andererseits.

Die Gegenwart ist nicht die Wirklichkeit von Werner Gorissen expandiert aus seinen faktischen 15 Minuten zur *Intensität wiederholter eigener Traumbilder. Die Ankunft*, das verzögernd-zögernde Aufsetzen der Concorde auf einem Flugplatz ist wie die Ankunft von Bildern als Intensität jenseits der Bedeutung. Mit der Arie der Königin der Nacht aus Mozarts *Zauberflöte* aber tauchen wir dann durch zerkratztes Schwarz-Weiß-Material hinunter auf die überflogene Natur, Natur der Bilder, Natur der Wirklichkeit als etwas noch wenig Berührtes, Bekanntes, Erkanntes. Das Zurückgebliebene verlangt Einlaß in unsere Konzeption von Realität, verlangt sinnliche Präsenz.

Mindestens ebenso gelungen und vor allem nachhaltig beeindruckend scheint mir der 26minütige 16-mm-Film von Klaus Telscher *Eastmans Reisen*. Zu Beginn und ans Ende setzte er in die dunkle Leinwand Originaltonfetzen aus Hollywood, ein Western, Casablanca – als Tatbestand der Einkreisung, der Umzingelung. Dazwischen beginnt seine Reise: Die deutschen Alpen als Heimkino im Taschenspiegel neben einem Rucksack an der Wand einer Berghütte; die hölzerne Architektur der Hütte selbst und dann Bilder aus einem städtischen Abbruchhaus. Das alles geschieht "Gleichzeitig an einem anderen Ort", wie ein Anfangsinsert sagte. Aber wohin führt es wirklich? Es führt endlich zu Eastmans Bildern vom Pornofilm, in einer einzelnen zwar, aber unvergesslichen Szene und zu Zara Leanders *Kann denn Liebe Sünde sein?* Im Kino wohl nicht, aber unangetastet bleibt sie auch nicht, ebensowenig wie der Text über den schönen deutschen Wald aus einem schönen deutschen Lesebuch, wenn ihn ein Ausländerkind in einer schönen deutschen Schule lesen muß. *Eastmans Reisen* durchkreuzen die Ordnung des Genre-Kinos, wie es auch die Rohfilmfabriken tun.

"Es war wie im Film", kann jemand als Text auf der Leinwand über 8 Minuten hinweg wieder abbilden, bis es erneut dunkel ist im Kino. So geschehen in *Der Kinematograph* von Gregor Leschig. Der Autor möchte damit zur "konzeptionellen Kunst gehören", wie er sagt, ich würde ihn darüberhinaus als letzten Beitrag im Wettbewerb der kommenden Berlinale begrüßen, wenigstens aber in der Informationsschau.

"Keinen Titel" wollte Bernhard Rang (was ihm, wie man sieht, selbst hier nicht gelang) für etwas, das ein Märchenfilm werden sollte, sich dann aber so verselbständigt habe, daß er es nun selber nicht mehr verstehe – aber Filme, sagt er, seien ja auch nicht unbedingt zum Verstehen da. Ruth Hauensteins Sprechgesang, "traumzweifelnd im Trugschluß der Materie" fordert von dem Mann gegenüber (es handelt sich um eine Liebeszene) "Gib mir meine Gedanken wieder..." Daß er das nicht kann, weil sie, die

Gedanken, ohne ihn, den Mann, ihre "Prägnanz" und "Standfestigkeit" verlieren, weiß auch, oder weiß vermutlich unmittelbar Monika Funke Stern, die einen 15minütigen 16-mm-Film *Unding Undine* zeigte: "Feuchte Fühlung nehmen wir auf", schreibt sie, denn "gesehen durch die Brechung der Wellen war die Welt wunderbar". Dieser Experimentalfilm ist vielleicht am weitesten davon entfernt, sich nur mit sich selbst zu befassen. Denn er bringt die spiegelnden Brechungen des Meerwassers, "das Element, in dem die Frauen stärker sind", ins Kino, um die Erzählungen von den Undinen, Nixen und Sirenen wiederzubeleben.

Sie schaffen – mit den Mitteln des sich dem naturalistischen Abbild entziehenden Experimentalfilms – eine visuell-akustische Realität der Uneindeutigkeiten und des (wortwörtlich mit den voyeuristischen Augen) Unbegreifbaren, das in der Tat eine Kinowelt überschwemmen könnte, die – als ordentlich in den Genres begrenzte – einem männlich-arroganten Begehren und Besinnen gehört.

1982 taucht der Kritiker seine Reportage über den *Experimentalfilm-Workshop* ganz offensichtlich ins legitimierende Licht einer höheren Weihe durch Philosophie. Er übertreibt es ein bißchen. Persönlich freilich hatte er in Osnabrück etwas gefunden, das wunderbar paßte bei der Suche nach der Lösung eines Konflikts. Er bestand in der Kluft zwischen der "begehrenswerten Realität" des Kinos und der Tatsache, daß diese lügt, im Film normalerweise (Spielfilm) nur durch Lüge entsteht – dem "Wahrheitsanspruch" also. Der Kritiker nimmt einfach das seiner Meinung nach Beste an und unterstellt den Teilnehmern von Osnabrück, sie seien aus dem gleichen Problembewußtsein heraus "in Notwehr versammelt", und das mit Lust.

Man spürt es beim Lesen: es geht um die inhaltliche, die philosophische, vor allem die politische Dimension – der Kritiker sagt, hier in Osnabrück ginge es nicht um die "ganz andere", sondern "die ganze Kinematografie", weil der *Experimentalfilm-Workshop* das Forum einer neuen Sensibilität sei, die eine Art "Ökologie im Reich des Kinos" wolle (alle Sinne, ohne Ausgrenzung, ohne Lüge, ohne Herrschaftsanspruch).

Zitat: "Es geht um den Verzicht auf Ordnung und innere Sicherheit, Verzicht auf Eigentum am Kino und auf Besitznahme, um den Verlust der Grenzen und der Eigenheiten".

Deswegen war der Kritiker auch, wie man sieht, gegen alle bloß selbstgefälligen Spielereien der Selbstbesoffenheit im Ich-bin-ein-Künstler-Gestus.

Sieben Jahre später, 1989, (ich staune über die Veränderung) ist der Stil ironisch. Es scheint, als wäre eine neue Zeit angebrochen und als sei tatsächlich etwas passiert in diesen sieben Jahren. Ist es ja auch. Es heißt jetzt "Medienkunst Festival". Das ist modern und hat mit Politik, einer Politik im Kino, wie es scheint, nichts mehr zu tun.

Der Kritiker zeichnet sich jetzt (ironisch) als Dilettanten, denn Technik ist ja nicht sein Ressort. Aber dann wird er nochmal ernst: "Was mir in all dem zutiefst unheimlich bleibt, entstammt der politischen Dimension. Es ist die angesichts der ökologischen Katastrophe, die sich dem technischen Fortschritt und unserm Glauben daran verdankt, verblüffende Anpassungsbereitschaft an eben diesen auf Seiten der neuen Medienkünstler".

In der zweiten Hälfte des Artikels vom vergangenen Jahr merkt man es dann endgültig: der Kritiker hat nichts gelernt. Er verabscheut und er liebt und er verlangt noch immer dasselbe, besonders für die 90er, ganz besonders sogar. Aber lesen Sie selber.

**Technik, Avantgarde, Kunst –
Auf dem 2. Europäischen Medienkunst-Festival
in Osnabrück**

Einer sagt, es gäbe kein Zurück, nicht mal ein Anhalten, angesichts der Digitaltechnologie. Allgemeine Zustimmung. Die Wirklichkeit von Gesellschaft sei als Text zu lesen, und schließlich: Die Mönche hätten seinerzeit die ersten öffentlichen Bücher auch so borniert bekämpft als "unpersönliche Maschinen". Das war ein Soziologe aus Bielefeld, dem sich Realität ohnehin in Schleifen als Software organisiert und das ist ja auch in Ordnung.

Aber die anderen in dieser Diskussionsrunde im Seminarraum des 2. *European Media Art Festival* in Osnabrück suchten doch eigentlich nach der "Kunst" im kommunikativen Netzwerk der Textmaschinen, was, wenn ich mich nicht irre, etwas anderes ist, als die Kunst der Kommunikation. Genau das ist es: da irre ich mich schon. Versammelt waren Mitwirkende diverser dieser neuen, europäischen "Kunst und Technologie Zentren", und deren Arbeit scheint doch eben genau darin zu bestehen, diesen bürgerlichen Begriff der Kunst zu "schleifen": ihn aus dem unpraktischen (weil letzten Endes moralischen) Status des Widerstands gegenüber der instrumentellen Vernunft zu heben. Da macht es dann ausgesprochen Spaß, sich einfach zu verweigern, an Adorno zu denken – ja, so entwickelt sie sich weiter, die Kulturindustrie, und diesen Computerartisten zu unterstellen, sie wüßten einfach nicht, welcher Maschine sie da anhängen. Leider ist es komplizierter.

Denn die neuen kombinatorischen Textmaschinen auf ihrer Reise weg vom bloß auf den Bildschirm verlagerten Zettelkasten und hin zu einer eigenen Kreativität der Systeme – sie greifen eben in die uns vertrauten antagonistischen Denkstrukturen (wie etwa "Kunst und Gesellschaft") ein, produzieren neue, nicht-lineare Dimensionen und befassen sich so auf einer bisher unbekanntem Ebene mit einer geradezu uralten Frage: In welcher Beziehung steht die Sprache zur Wirklichkeit? Da die Kunst fraglos ebenfalls ein "Sprechen" über Wirklichkeit ist, und zwar ein provozierend "intelligentes", ist auch sie davon betroffen. Soviel habe ich jetzt immerhin verstanden.

Was mir in all dem zutiefst unheimlich bleibt, entstammt der politischen Dimension. Es ist die angesichts der öko-

logischen Katastrophe, die sich dem technischen Fortschritt und unserem Glauben daran verdankt, verblüffende Anpassungsbereitschaft an eben diesen auf seiten der neuen Medienkünstler. Zunehmend reaktionär wird es in dieser Perspektive, auf den schlichten Begriff von *Avantgarde* zu setzen, deren Wert darin bestünde, eben halt für den "Fortschritt in der Kunst" zu sorgen, oder, anders gesagt, an "Innovation" als etwas sozusagen automatisch Wertvolles zu glauben. Künstlich – Kunstvoll – Künstlerisch: Proportional zum Anwachsen der artistisch-experimentellen Computerkommunikation scheint zunehmend in der alten "Anstrengung des Begriffes" die einzige Chance für eine Orientierung zu liegen. Worin besteht in der Kunst jetzt die "Innovation" als Qualität?

Der *Experimentalfilm-Workshop* von Osnabrück war acht Jahre alt, als er im vergangenen Jahr beschloß, ein *Europäisches Medienkunst Festival* zu werden: als Konsequenz einer "Innovationskrise", in die dieses Filmgenre geraten war, ausgelöst von der neuen Videotechnik, ferner der Holografie zum Beispiel, und dem Boom der Computer. Unterstützt aus Mitteln zum *Europäischen Film- und Fernsehjahr* kam es so zu einer ehrgeizig fast übervollen Ouvertüre des Festivals mit neuem Namen. In diesem Jahr nun war die Sache auf ein sympathisches Maß zurückgestutzt, ohne darum an Substanz zu verlieren. Das wiederum verdankt sich der intensiven "Selbst"-Ausbeutung der Organisatoren – und die ist eine Folge der skandalösen Unverschämtheit, mit der die Stadt Osnabrück glaubt, sie könne eine Veranstaltung dieser internationalen Bedeutung weiterhin zum Spendenbetrag von 45.000 DM haben.

An fünf Tagen gab es rund fünfzig Experimentalfilme, etwa doppelt so viele experimentelle Videos, mehrere Performances und Computerprojekte sowie acht Videoinstallationen: eine Medienmelle vom Filmkino, den Seminarräumen, dann an der Computergalerie vorbei und zwei Videokinos bis zur Dominikanerkirche als Halle der Installation. Die "konzeptionelle Erweiterung" unter dem im Grunde ja merkwürdigen Begriff der *Medienkunst* will "Bezüge herstellen", will, daß sich die "kritischen Gegenpositionen" in diesen unscharf verwandten Bereichen wenigstens halbwegs so gut miteinander verständigen, wie dies auf seiten der Industrie längst in Form einer Supervernetzung geschieht. Der klassisch einsam mit Drehbuch und Low-Budget-Kamera vor sich hinarbeitende Film- und Videokünstler, der Hochschullehrer, der altmodisch fixierte Filmjournalist, der Objekt-Art-Künstler – sie alle können oben im Dachgeschoß bei der Diskussion der Computereffects auftauchen, oder gemeinsam, sagen wir vor der Skulptur *Polare Vibrationen*, in heftige Debatten über den dort ausgestellten "Schmerz der Berge" geraten, der mittels zweier Videoschirme auf schwarzen Säulen schamanistisch gelindert werden soll.

Wie der Leser schon vermutet, geschieht das aber nicht. Der Zusammenhang ist im klassischen Sinne abstrakt. Er stimmt etwa von der Warte dieses Artikels aus, hat aber offenbar wenig praktische Relevanz für den im einzelnen

Bereich mehr oder weniger künstlerisch Arbeitenden. Weil es eben sein kann, daß die Gemeinsamkeit, in der sie sich – so wir das Filmmedium noch hinzurechnen dürfen – mit neuen technischen Mitteln artikulieren, keineswegs so entscheidend ist für den Wunsch nach "kreativer Innovation". Dann nämlich, wenn man den Fortschritt in der Kunst als "Intensivierung" versteht, als etwas, das in die Tiefe bisher unerkannter Zusammenhänge will. Und dann könnte es ja immerhin auch sein, daß der (vorschnelle) Wechsel des Mediums diesen "Fortschritt" verhindert. Die Preisgabe der Möglichkeiten des Experimentalfilms, zum Beispiel (der ja nicht darum "am Ende" sein muß, nur weil die "Fortschrittsambitionen" der Elektronikindustrie dies suggerieren). Er ist nämlich im Vergleich zum Spiel- und Dokumentarfilm das strukturell intelligenteren Genre. So wie ein Roman, der die Sprache selbst nicht reflektiert, allenfalls unterhaltsames Kunstgewerbe ist, so bleibt ein Film, dem der Film nur Mittel zum Zweck ist, weshalb er verleugnet, daß er künstlich ist, naiv. Immer schon wollte der Experimentalfilm in dieser Hinsicht auf eine irritierende Weise beides: etwas zeigen, aber dabei auch aufzeigen, wie das Zeigen geht.

Monika Funke-Stern, zum Beispiel. *Queen of Junk* heißt ihr elfminütiger Film. Mit dem Flugzeug über den Wolken und dazu Mozarts Arie der Königin der Nacht. Dann ihr Auftritt: mit Peitsche und dem Kunden auf allen Vieren vor sich hechelnd an der Leine. Schließlich das Interview: Die Prostituierte sagt, es sei eigentlich furchtbar, aber sie habe sich daran gewöhnt, sie schaue gar nicht mehr hin. Und die Arie oben im Himmel singt dazu: von der Ohnmacht dieser Macht. Aber Funke-Stern weiß: Man kann diese Sache nicht zeigen, wenn man sie bloß zu sehen gibt; die Wirklichkeit liegt im Imaginären, in der Phantasie, die der Film selber ist.

Auch Dore O. in ihrem *Blindman's Ball* beherrscht diese Kunst der Gleichzeitigkeit von Form und Inhalt glänzend. Gemäß der Frage, wie man denn einfach glauben kann, was man sieht, erzählt sie in ihrer halbständigen Geschichte, wie sich vielleicht in Wirklichkeit den Augen die Dinge des Tages zusammensetzen – ziemlich dramatisch: Das Auge sei krank und in einer tiefen, uns nicht bewußten Krise.

Republic nennt Anja Telscher ihr dreizehminütiges Werk. Denn die Worte "Republik" und "Freiheit" und "Freie Rede", sagt eine Männerstimme, das sei das, was eines Mannes Herz wärmen könne. Anja Telscher allerdings sorgt sich mehr und mehr um den Klang dieser Stimme von John Wayne: um die Macht des Eros der patriarchalen Art. "Wehe, Du gehst jetzt raus!" rief da eine Zuschauerin in Osnabrück ihrem Freund hinterher. Und der halbe Saal hat das lachend verstanden.

Dem mittlerweile als Spielfilmregisseur bekannten Peter Greenaway hatte das *Medienkunst-Festival* eine umfangreiche Retrospektive gewidmet. Der für mich eindrucksvollste Film heißt *A Walk Trough H*, eine Wanderung durch H. Ein angeblicher Ornithologe hat da in sei-

nem Leben 92 angebliche Landkarten gesammelt und stellt sie uns nun als eine Art Fußwanderung durch die verschlungenen Pfade dieser Gemälde vor. Das geschieht in dem für Greenaway typischen Sarkasmus, und es ist natürlich alles nicht wahr. Weil es eben um die Frage nach der Wahrheit in den Fiktionen des Kinos geht, um das Spiel mit dem Spiel der Illusionen. Und so lernt man: Dieser Greenaway hat in Wirklichkeit das Genre des Experimentalfilms gar nicht verlassen, als er damit begann, sogenannte Spielfilme zu machen – es scheint nur so. Denn der Experimentalfilm war und ist ihm gewissermaßen der "Kammerton A" in allen Formen des Kinos.

Drüben im *Atlantis 1 und 2* geht alles viel schneller. Dort laufen, wenn auch auf kleine Leinwände "gebeamt", die zahlreichen Videos leider noch immer, als wäre es die Technologie, die ihre gemeinsame Besonderheit stiftet. Es ist ein Anachronismus, der nicht zu diesem Festival paßt. Die tatsächliche Differenz liegt quer zu der der Technik. Sie ist eine der vom Filmemacher intendierten Öffentlichkeit: Sie kann intim-privat gedacht sein oder als kollektive Erfahrung. Und danach hätten sich die Filme, ob Zelluloid oder MAZ, zu unterscheiden – ihre Unterscheidbarkeit eben vielleicht als eine "kreative Innovation" wieder (im "Rückschritt") herzustellen. Eben, weil es eine "bloß technische" Differenz ist, daß mit der Erfindung des Videos ungleich preiswerter eine Filmrezeption möglich geworden ist, in der der Zuschauer (wie der Leser eines Romans) allein vor dem Werk sitzt, das er sich als Kassette einlegt. Ist andererseits ein Film (vielleicht eben doch "anti-amphibisch") auf eine im Saal versammelte Menge hin geschaffen, spielt es (fast und demnächst ganz und gar) keine Rolle für die Qualität dieser Erfahrung, ob da hinten ein Projektor steht oder ein Videobeam.

Squee Zanga Zaum zum Beispiel, ein Werk aus Italien, 90 Minuten lang, auf MAZ realisiert – eine "Videopoem-Oper", wie der bezeichnenderweise ganz und gar nicht junge Autor Gianni Toti sagt. Eine dramaturgisch, visuell und ihrem Gehalt nach virtuose Reise durchs Universum von 100 Jahren Geschichte ist das, buchstäblich "geschichtet". Mit Pathos und Spannung und dann wieder ganz leise, sich in Details verlierend, rast Toti durch die Zeit und den Mythos des Historischen, kommt fast immer ohne Worte aus, vor allem aber ohne jene personenfixierte Dramaturgie des Spielfilms. Und doch ist er in jedem Augenblick "persönlich" und nahezu auf Hautkontakt mit seinem Publikum. Da verläßt keiner das Kino, trotz der in der Kette von Videos exzentrischen neunzig Minuten.

Und so ist es plötzlich wieder da, das voll entfaltete Potential des experimentellen Films. Aber daß dieses Werk so überragend gelungen ist, so glänzend avantgardistisch ausfällt, das hat überhaupt nichts zu tun mit einem Avantgardismus von Technologie. Es ist die (rückwärts gewandte, alte) Anstrengung der Kunst, die diese Qualität ausmacht.

Osnabrück Projections

by Michael Kötz

A few months ago we entered the nineties which offer a perspective everybody ceased to expect: getting 'filled' in terms of contents. So there is the chance that we might see it, the future is not only 'aesthetical'...

For everything which is 'only beautiful', I believe, looks ugly compared to the rest of the hardly aesthetical earth. So I have a look at my own critical reviews on 'Osnabrück', the first and the last one, in the "Frankfurter Rundschau". The first one is dated 23 January 1982, and the last 23 September 1989. You had best read them yourselves. In 1982 it read like this:

The Cinema of the Others – The 2nd Experimental Film-Workshop in Osnabrück

There is a secret about cinema nobody must know: it is the place where I will be able to look through someone else's eyes without having to look at him, and without being seen. And nobody could make the things they see their private matter. 'Outside' reality prohibits to do so (this deals with the question of property). But inside? Here the "subject will fall" (as J. Lacan remarked about dreams), the subject which is usually the proud master and proprietor of its perceptions (this is the only way to be a subject), and this "fall" remains unnoticed.

But only until somebody wants to know about it, giving thorough clarification which means passing the matter to that reasonable instance which establishes order between people. A filmmaker will not be such an instance.

With all that the matter should rather remain unsolved, that is the secret pleasure, the hidden delight of the subject to be right in the centre of reality without responsibility and without its acting bearing consequences. This is the feature film. It is allowed to deal with anything, to touch anything, to look into anything except for the mirror: just avoid to show you are a film ("Please don't look into the camera.") since that would mean the magic was detected and the pleasure was over. Feature films create reality, a desirable reality, as long as they conceal what they are. The pleasure is all ours.

It is the pleasure of the homo familiaris. What he/she loves, desires, and continuously strives for is a cultic pleasure, "endless daddy discussions", "endless mum sobs" (as Deleuze/Guattari put it): to us, all the persons on the screen are derivations from that family-made introduction into the symbolic order of subjects, the monads who desire in vain, who have obscure motivations, who fight against and reign the 'outside'. This is the only way to have stories told, stories of subjects, who will be shelter to others, just like their mother (comfort, love, wedding); of subjects who constantly

threat to upset everything, like the father and the law-giving father's father; of subjects – among those mentioned above – who cannot come to a decision and of subjects who are not yet or who ceased to be what they are supposed to be.

The cultic family-style pleasure in cinema is being kept by a direct longing for the other person which threatens to fail because of the conception we create. We are all makers of feature films and we do not like the images although they cheat us, but because they do so, for they try to hide their artificial origin just like we try to do so with our own, the origin of our self. It is only this way that we keep things in order. It is only this way that our deceptive conceptions about inside and outside reality remain realistic, that we stay with the things we have. These are by no means few, they are complex and varied variants offered by feature films. By now, there is hardly a frontier they had not dared to approach – there are endless possibilities of continuing in such a manner. And everytime we would immediately know all about it, we would always meet the same old friends: reality, above all the intrinsic foregone matter (allegedly speechless), as an assured asset – perhaps some improved ideas of organizing which are still to become generally accepted.

Whoever says reality is not visible, the eye is hardly able to look through this thicket, and we – being illusions of ourselves – are at best able to pick up a track and to fragmentarily reconstruct the elements reality is and has been made of, whoever says so will be "outside"; this applies to life and to cinema. There they will be "experimental filmmakers", "Avantgarde", belonging to the "other cinema", a fact which is seen to by the branch of feature films, their (mutually certifying) alliance of sales interests, administrative habits, and critics who are accustomed to literature. The others can do nothing but to gather in self-defence, in a way.

This happened from 8–10 January 1982 at the *2nd Osnabrück Experimental Film Workshop*, a forum for about 100 new, mostly short "E-films" made in West Germany. The organizers – a group of the University of Osnabrück and the Cine-Pro-Filmverleih – examined and sorted but they did not refuse any of films. Accompanying components of the film programme were a retrospect on German experimental films in the twenties, a trade show of recent American experimental films, and the attempt made by the Göttingen university teachers Parmentier und Rittelmeyer to define the incalculable at a seminar were accompanying components of the film programme.

A panel discussion with the directors of other festivals (Ulrich Gregor, Fee Vaillant, Wolfgang Ruf) was expected to ask for the slightly more practical rank of

experimental film at the 'Forum Berlin', 'Filmwoche Mannheim', and 'Kurzfilmtage Oberhausen'. Just because there is no rank. It is an interesting fact that every one of the three participating directors of those festivals deplore this situation. Gregor pointed out that at the Berlin Forum at least some experimental films will be shown and admitted – if there is sufficient luck, and if those films meet with the film critics' level of high-style expectancies. The 'Filmwoche Mannheim' rather looks for "sociopolitically committed films, namely long ones, for short films are meant for Oberhausen".

But there is a problem regarding the 'Kurzfilmtage Oberhausen' (motto: "Ways towards the Neighbour"): they feel uncomfortable if the neighbour does not speak the same equally understandable language, and if that neighbour possibly considers film not only a megaphone. According to Ruf he recently presented films by *Nekes and others, and then people said that he was going to depoliticalize the Festival by way of those experimental films.*

This is something remarkable. Whatever disturbs the internal peace, the basis of the (sometimes even psychocritical) feeling of one's own value, and the basis of (open-minded) self-conviction concerning the assessment of reality is expected to stay in the ghetto. The eye as an enigma, the strange view as something impossible, the ear (since I cannot shut it) as an exaction – all these things allegedly do not belong to cinema, not "normally", that is.

"I am lying in bed, and I close my eyes", says Thomas Kempf in his three-minute-film *Going*, "... I put my hands on the blanket and I recollect the whole day and everything I have done; I do so with great intensity which may still be increased. I might go mad, but I don't care, I had regard for that for a sufficiently long time..." While he says so outside the picture he – being the actor – is lying on the bed, and he closes his eyes. Now he only sees what we indeed cannot see if it is right that everyone is the master and in possession of his senses. Kempf is a realist, taking literally what is claimed by the subject's ideology. The more intense he does so, the lonelier he becomes. He does not participate in cinema, which is shown by his continued overpainting of the image thus increasingly hiding himself from our sights. Is it cinema despite of all that? If so, he will go mad about this question.

A 'short' which exactly but hopelessly expresses the meaning of making it a ghetto: The (feature film made) insight into private things is forbidden to reflect on it by its own view, for this reflection would steal away pleasure from the confirmative ceremony on the illusion called "subject". Cinematographic experiments about this very prohibition (which defines narrative "normal" cinema) will as a rule be a victim of this boundary-fixing, as far as it avoids any alleged decline down to the lowlands of narration for fear of losing the safe place of distance – some sort of purity principle, so to speak.

Movement which is of benefit to cinema will only come about when experimenting filmmakers cross this border as well, when they stop looking for "the complete" one (as already stated by Hartmut Bitomski in 1972). It deals with renouncing order and internal security, renouncing ownership of cinema and taking into possession of cinema, it deals with the loss of frontiers and of characteristic features.

Most of the numerous submitted 8 mm-films are not concerned about the cultural inheritance of the structuralistic experimental films of the 20s, the 50s or the 60s. "This is because our new form of thinking, of living, of working calls for experimental films which are quite different from the flickering and wavering ones of the sixties", one of the audience at the panel discussion says; it is no longer merely about film, it is about subculture, the experimental-film maker experimenting as well with his life, his job conception, his income.

From this point of view, let us now have a look at some of the films (in a rather random selection). "Not enough" will be what, to be true, can carry the audience away as an extremely skilled "flickering and wavering", like *Zenith* by Bastian Cleve, a 10-minute 16 mm colour film which instead of the "direct view" of the moving camera onto treetops and things like that presents us with the "indirect" materialistic view onto several reels of these pictures, taken while driving, with these reels lying in a parallel line in front of us. The pictures will by now be converted into a kind of motion which reproduces the change of contours and of the colours of a single picture within their totality.

"Not enough" will also apply to a lot of the super-8 films submitted, though in a quite different respect. There is, for instance, *N.Y.C.* by Kober and Döbele, a 35-minute-threelfold-projection about New York with the comment maintaining that they were tremendously astonished by the conserving quality of the camera and that they "wanted to do without any interfering artistic direction". Stating the desire of wishing to leave the ghetto of art formation as a fact, with replacing that ghetto by some wink-type simplicity (as if they were going to produce just the brochure of an alternative travel agency, so to speak) will not do. This will remain an outside feature of the intended violation of the borders to documentary and feature film, because it dispenses with looking for pictures (and sounds) of the necessity to transgress.

Kool Killer, a 5-minute colour film by Pola Reuth, defines itself where it is, not claiming to be a work of art: in the middle of the cultural industry. Therefore her film is an experiment, in a way, – with the ideology of masculineness as body building and as show business. In a distinct clearness of a time-synchronous montage the man jumps from the pedestal into the water basin of a swimming pool like the Rolling Stones do acoustically when they take their bath in the crowd. Both actions deal with the presenting of a gesture which is

soulless though bodily. It also deals, without mentioning it, with fascism.

In his 11-minute 16 mm-film, "... (read: dot, dot), W.E. Baumann rather deals with stimulating irony on all the cultural assets. Because a possible end of the art form might at the same time be the start of "A Film for Tolerant Couples": on the one hand continued TV in the sitting room, on the other the reality of erotism as the bourgeois's pornography on the sofa vis-à-vis.

Presence is not reality by Werner Gorissen expands from its actual 15 minutes to the intensity of repeated dream images of our own. The arrival, the retardative/hesitating touch down of the Concorde on an airfield resembles the arrival of images as an intensity beyond meaning. But with the aria sung by the Queen of the Night from Mozart's *The Magic Flute* we then dive through scored black/white material down to the overflowed nature, the nature of images, the nature of reality as something hardly touched, hardly known, hardly identified as yet. What we left claims access to our conception of reality, it claims sensual presence.

To me, *Eastmans Reisen*, a 26-minute 16 mm-film by Klaus Telscher, seems to be at least equally important, and above all it impresses persistently. At the begin and the end of the film he placed original fragments from Hollywood, a western, Casablanca onto the black screen – as a factual situation of encirclement, of encompassment. In between, his journey starts: the German Alps as a home cinema in the pocket mirror next to a rucksack on the wall; the wooden architecture of the hut itself, and then pictures from a town-owned demolition house. All this happens "at the same time at another place" as an initial insert reads. But where does it actually lead to? It finally leads to Eastmen's pictures of the pornographic film, a single scene though an unforgettable one, and to Zara Leander's "Kann denn Liebe Sünde sein (= Can love be a sin?)" In cinema, it can't, but it will not be left untouched, as it is the case with the text on the beautiful German forests taken from a beautiful German textbook and being read by a foreigner's child at a beautiful German school. *Eastmans Reisen* thwarts the order of genre cinema like those raw film factories do.

"It was like film" can be turned down again as text on the screen during 8 minutes, till it gets dark again in the cinema. This happened in *Der Kinematograph* by Gregor Leschig. The author wants to "belong to conceptual art" by this work, as he puts it. Moreover, I should like to watch it as the last contribution of the competition at the forthcoming Berlinale; at least, however, as part of the information show.

Bernhard Rang asked for "Keinen Titel (= no title)" (something he obviously did not achieve even here) concerning a production which was supposed to become a fairy-tale film but then became so independent that by now he himself has ceased to understand it –

but films, he claims, are not necessarily meant to be understood. Ruth Hauenstein's speech-song, "dream-dubitative in the illusion of matter", asks the man opposite her (it is a love scene) "Give my thoughts back...". The fact that he is not able to do so because they – the thoughts – will lose their "preciseness" and "steadiness" without him, the man is – or supposedly is – directly present to Monika Funke Stern who presented a 15-minute 16 mm-film *Unding Undine*. "We are making a wet contact" she writes, for "seen through the refraction of the waves the world was wonderful". This is perhaps the experimental film most distant from dealing just with itself. For it takes the shining refractions of seawater, "the element where women are stronger", to cinema, in order to reanimate the stories about Undines, mermaids and sirens.

They create – applying the means of that experimental film which evades naturalistic reproduction – a visual/acoustical reality of ambiguity and of the inconceivable (verbatim, in the voyeur's eye), which might in fact deluge that kind of cinema which – as a cinema accurately defined by genres – belongs to some male arrogant desire and consideration.

In 1982 the critic quite obviously put a legitimizing complexion of a higher philosophic order on his review about the Experimental Film Workshop. He exaggerates slightly. Personally, however, he found something in Osnabrück that fitted wonderfully into the solution of a conflict. It was the gap between "desirable reality" of cinema and the fact that it lies, usually it only develops in (feature) film by a lie – so it is the "truth-claim". The critic just takes for granted what he thinks to be the best, and he supposes that the Osnabrück participants have – lustfully – "gathered in self-defence".

You can tell it from reading: it regards the dimension of contents, of philosophy, and particularly that of politics – the artist says that here at Osnabrück, it's not about "completely different" but "the complete" cinematography, because the Experimentalfilm-Workshop is the forum of a new sensitivity aiming at a sort of "Ecology in the World of Cinema" (all senses, without any form of ignorance, without any life, without any claim to power). Quotation: "It is about renunciation of order and internal safety, renunciation of property of cinema and of taking into possession, it is about the loss of frontiers and of characteristic features". This is why the critic was obviously opposed to all merely complacent playings around of self-drunkenness with this I-am-an-artist-pose.

Seven years later, in 1989, (I am astonished by the change), the style is ironical. It seems as if a new era is dawning, and if something has actually happened in those seven years. As a matter of fact, it has. It is now called "Media Art Festival". That is modern, and it appears that it has no longer anything to do with politics,

a politics of cinema. Now the critic (ironically) delineates himself as a dilettante, since technics is not his department. But then he becomes serious again: "What of all those things seems extremely weird to me is derived from the political dimension. I refer to the new media artists' willingness to adapt which is amazing given the ecologic catastrophe that owes its existence to technical progress and our belief in it."

The second part of last year's article makes one thing clear: the critic did not learn anything. He detests and he loves, and he still demands the same, especially in view of the 90ies, expressly especially even. But read it yourself.

Technology, Avantgarde, Art – At the 2nd European Media Art Festival at Osnabrück

Someone says, there is no going back, not even a halt in the face of digital technology. General agreement. Society's reality can be read as a text, and after all: the monks at their time put up a fight against the first books – as "impersonal machines" – with the same narrow-mindedness. This was said by a sociologist from Bielefeld to whom reality, anyhow, comes in loops as software, and that's all right, indeed.

But the other participants in this discussion in the seminary room of the *2nd European Media Art Festival* at Osnabrück were actually looking for "art" within the communicative network of those text machines, and this is something – if I am not mistaken – that is different from the art of communication. But this is exactly it: I am mistaken. Those gathered there were assistants of several of those new European "Art and Technology Centres" the work of which seems to be nothing else than to "sharpen" this bourgeois term of art: to raise it from the unpractical (because in the end moral) state of resistance to instrumental reason. So it's real fun to just deny oneself to this, to think of Adorno – yes, that's the way cultural industry develops, and to assume that those computer artists just do not know what machine they follow. But it is more complicated, unfortunately.

For on their journey away from the slip box, that had only been moved onto the screen, and towards an independent creativity of systems the new combinatorial text machines do interfere with the antagonistic thought scheme we are accustomed to (like "art and society"), producing new non-linear dimensions, thus dealing with an almost age-old question on a level unknown as yet: what is the relation of language and reality? Since art is without doubt "speaking" about reality – a provocative "intelligent" one, to be precise – it is also affected by this. At least this is what I have come to understand by now.

What of all those things seems extremely weird to me, is derived from the political dimension. I refer to the new

media artists' willingness to adapt, which is an amazing fact, given the ecologic catastrophe that owes its existence to technical progress and our belief in it. With this perspective, it is getting increasingly reactionary to refer to the plain term of "avantgarde", the value of which is supposed to just provide the "progress of art", in other words, to believe in "innovation" as something automatically valuable, so to speak. Artificial – artistical-artistic: proportionally to the rise of artistic/experimental computer communication there seems to be an increase of the old "strain of the term" which might the only chance of orientation. But what exactly is "innovation" as a quality in the field of art?

The *Experimentalfilm-Workshop* was eight years old when last year it was decided to make it a *European Media Art Festival*: as a result of a "crisis of innovation" this film genre had got into, induced by the new video technology, then there was holography for instance, and the boom of computers. Supported by means to foster the *European Cinema and Television Year*, the Festival had an ambitious almost brimming overture under a new name. This year the event has been trimmed back to a pleasant level without losing any substance. This in turn is due to the intense "self"-exploitation of the organizers – and this is the result of the scandalous impudence shown by the Town of Osnabrück who think they can continue to have an event of this international significance by donating just 45.000 DM.

There were about fifty experimental films shown on the five days, about twice as much experimental videos, several performances and computer projects, and eight video installations: a media mile running from the cinema, the seminar rooms, alongside the computer gallery and two video cinemas to the Dominikanerkirche as the hall of the installations. The "conceptual enlargement" under the term of "media art" – which is a strange term, actually – aims at "making relations", it aims at seeing to a mutual communication (at least of the halfway-type) of the "critical counterpoles" in these indistinctly related fields as it has been the case with industry in the form of a supernetwork for a long time now. The classical lonely working film and video artist, equipped with script and low-budget camera, the university lecturer, the old-fashion-bound journalist, the object-art-artist – they all might appear upstairs, in the attic where the discussion of the computer freaks takes place, or they might jointly enter a heated debate, let's say in front of the sculpture *Polar Vibrations*, on the "Pain of the Mountains" presented there, and which, in a shaman's way, is to be relieved by way of two video screens placed on black pillars.

As the reader might guess, this does not happen. The context is an abstract one, in the classical sense. It is alright from this article's point of view but it seems that it is of small relevance to the more or less artistically working persons in their respective individual fields.

Because community, which they use to articulate while applying new technical means (if, at all, we include the medium of film), mightn't be that decisive at all for the desire for "creative innovation". This is the case if the progress of art is considered to be "intensification", something aiming at the depth of connections unknown as yet. And then it might also be that the (hasty) change of the medium impedes this "progress", e.g. the sacrifice of the possibilities of experimental film, for instance (which is not necessarily "at an end" just because those "progress ambitions" of the electronic industry suggest so). For compared to feature and documentary film it is the more intelligent genre in terms of structure. Like a novel that does not reflect on language itself, that – at best – is entertaining handicraft, a film that considers film a means to an end (that is why it denies being artificial) will remain naive. Irritating in its way, experimental film has always wanted both in this respect: to show something but to show as well how the showing works.

Take, for instance, Monika Funke-Stern. *Queen of Junk* is the title of her 11-minute film. On a plane above the clouds, accompanied by Mozart's aria of the Queen of the Night: then her appearance: with a wip, the customer panting and on all fours in front of her on the lead. Eventually the interview: the prostitute says it is terrible, actually, but she got used to it, she does not even look at it any longer. And the aria in the sky above is heard: about the powerlessness of this power. But Funke-Stern knows: this thing cannot be shown by merely presenting it in order to be seen; reality lies within the imagined, within imagination which the film itself is.

Dore O., with *Blindman's Ball*, has a brilliant command of this art of simultaneity of form and contents, too. According to the question of how people can simply believe what they see, she tells in her 30-minute story how daily things might be formed for the eyes – in a rather dramatic way: the eye is said to be ill, and it has a deep crisis which we are not aware of.

Republic is the name given by Anja Telscher to her 13-minute work. For the words "Republic" and "Freedom" and "Free Press" a man's voice maintains, that's what can warm a man's heart. Anja Telscher, however, is more concerned about the sound of John Wayne's voice: about the power of the patriarchal-kind eros. "Don't dare you leave this moment", a woman shoutet after her boy-friend. And half the audience laughingly understood.

Peter Greenaway, who by now is renowned as a director of feature films, was dedicated an extensive retrospective by the Media Art Festival. The film most impressive to me is *A Walk Through H*. An alleged or-

nithologist collected 92 alleged maps in his life, and now he presents them to us as a sort of walking tour along the meandering paths of those paintings. This happens in a sarcastic way, typical of Greenaway, and, of course, it is a fake. Just because it is about the question of truth in the fictions of cinema, about playing with the play of illusions. And so we learn: as a matter of fact, this man Greenaway did not leave the genre of experimental film at all when he started making so-called feature films- it only seems to be like that. For to him, experimental film is "concert pitch A" with all forms of cinema.

Over there, at the "Atlantis 1 and 2", everything goes quicker. Unfortunately, the numerous videos are still being shown, though beamed onto small screens, as if it were technology that provides their common peculiarity. It is an anachronism that does not fit into this festival. The real difference is crosswise to that of technics. It is one of public attention aimed at by the filmmaker: it may be imagined intimately/privately or as a collective experience. And that is the distinguishing feature, be it celluloid or magnetic record – to reproduce their state of being distinguishable (with a retrograde step)", perhaps as a "creative innovation". Because it is "only a technical" difference that with the invention of video it has become much cheaper to watch a film, with the viewer being able to sit alone in front of the work (like the reader of a novel) which he inserts as a cassette. If, on the other hand, a film has been made (perhaps "anti-amphibian"-style nonetheless) for a crowd gathered in the hall, it is (almost, and not at all in the near future) not important for the quality of this experience whether there is a projector or a videobeam at the back.

Squee Zange Zaum for example, a work from Italy, 90 minutes, made on magnetic tape – a "video poem opera", as put by the author, Gianni Toti, who characteristically enough is not young at all. This is a dramaturgically, visually and content-related virtuoso journey through the universe of a hundred years history. Applying pathos and thrill, then again very soft, digressing into details, Toti speeds through time and the myth of the historical. Almost always he does without words, but above all he does without the person-fixed dramaturgy of feature films. Yet at any moment his way is a "personal" one, and he almost touches his audience. Nobody would leave the cinema, despite of those eccentric ninety minutes in the line of videos.

And there, suddenly, it is again: the completely developed potential of experimental film. But the fact that this work was so excellent, so splendidly avant-garde, has nothing to do with avantgardism of film, nothing at all. It is the (backwards oriented, old) effort of art that constitutes this quality.

Transiträume

Zur Bild-Produktion an deutsch-deutschen Nahtstellen in den Filmen von Hartmut Jahn und Peter Wensierski

von Niclas Glück

„Stellen Sie sich vor: wir beginnen eine Reise in die deutsche Gegenwart. Sie beginnt natürlich zum Winterschlußverkauf in bergiger Waldlandschaft mit Alpenblick im *Kaufhaus des Westens* und endet zum Sommerschlußverkauf im *Kaufhaus des Ostens*, Braunkohletagebau. Da wir Verspätung haben werden, schalten Sie Ihren Fernsehapparat ein und Sie sind mitten in Ihrer eigenen Geschichte. Sie stellen fest: Wir sind unsere eigenen Verwandten.“

Dieser Text stammt aus dem Drehbuch zu dem Fernsehspiel *Transiträume* von Hartmut Jahn und Peter Wensierski. Im Film selbst sind diese Zeilen nicht mehr zu finden, sie haben einer härteren Realsatire weichen müssen.

Die ersten Arbeiten von Jahn und Wensierski sind dokumentarisch, wie die Filme Schwerver zu Pflugscharen – ein dichtes Porträt der Arbeit der Evangelischen Kirche und der unabhängigen Friedens- und Ökologiegruppen – und der Film über die größte Neubau-Baustelle der DDR, Marzahn. Nach diesen Arbeiten in der DDR stehen die Autoren vor einer Unmenge von Erfahrungen, die sie in den dokumentarischen Filmen nicht mehr wiederfinden.

Über Jahre hinweg haben sie die Grenze überschritten in sehr privilegierter Form: als hätte sie nicht größere Macht als die rote und die grüne Ampel jeder beliebigen Straßenkreuzung. Sie stehen gern mit je einem Bein auf den beiden Seiten der Mauer und das ist für sie, ähnlich wie für Heiner Müller, der diesen Satz prägte, eine schizophrene Situation. Aber ebenso wie ihm erscheint den beiden keine andere real genug.

Sie beginnen diese kleinen Beobachtungen und Erlebnisse zu sammeln und es ergibt sich ein sehr skurriles Bild der ost-westlichen Realität, die sich besonders in den Waren des Konsumbereichs niederschlägt: Tempo-Erbsen, Spree-Waschpulver, Fischpulver, Gut gekauft – gern gekauft, Tüten u.a. scheinen in diesen Geschichten zu den Helden der Geschichte zu werden.

Ihre Erfahrungen beschreiben sie gern als Zeitreise in die Welt ihrer Kindheit, des Karo-Kaffees und des Cottbuser-Keks' in der Behelfsverpackung. Doch es bleibt nicht bei der Reise in die Zeit an dieser neu definierten Schnittstelle von Ost und West, die ja Mitteleuropa bezeichnet.

„Diese seltsame Nähe zu den DDR-Gütern – die man ja als deutsch-deutsche Produkte einwandrei identifiziert – bricht sich im selben Moment durch eine Distanz, da die Erscheinungsform dieser Waren nicht den von uns vertrauten Mustern von Zugriff und Einverleibung entsprechen. Daraus resultiert dann jenes eigentümliche Schwe-

ben zwischen Ost und West.“ So hat Ulrich Giersch treffend den Zustand beschrieben. Es ist nicht allein eine Konsumkritik, wie der eilige Betrachter feststellen könnte.

Neben dieser Grunderfahrung erscheinen dann viele typische Erscheinungen, die weitläufig bekannt sind: die Transit-Räume der Grenzübergänge, die Musikmanager und Kunsthändler, die sich der „Dissidenten“ annehmen, *die gestreßten Kaderleiter und die Päckchen von West nach Ost und die von Ost nach West.*

Aber daß sich in diesen Paketen Weihnachtsmänner mit blinkenden Nasen befinden und zur Grundausstattung des Grenzübertritts eine Tuba gehört, das macht die phantastischen und visionären Szenen des Films aus.

Zu diesen gehören die fabelhaften Aufnahmen des *Braunkohle-Brikett-Balletts ebenso wie die Schweißtropfen, die den deutsch-deutschen Elitetruppen auf der Stirn stehen, als sie plötzlich dem betonierten Schutzwall nicht mehr trauen können, der sich als Pappwall aus grauer Schlemmkreide erweist. Die Panzersperren sind in diesem Stadium schon nicht mehr zu finden. Sie sind schon vor ein paar Jahren während der Kampagne zur Einsparung wertvoller Sekundärrohstoffe demontiert und eingeschmolzen.*

Diese Szenen erscheinen in der Filmhandlung teilweise als Realsatire, teilweise als essayistische Brechungen.

Hier sei die Geschichte des Films kurz skizziert: Anne ist Arbeiterin in einer Ostberliner Kleiderfabrik und spielt gerne Tuba. Marie aus Westberlin ist arbeitslos und wäre gerne Schauspielerin. Die beiden sehen sich so ähnlich, daß sie ihre Identitäten, ihre Länder, Freunde und Staatsoberhäupter tauschen können – auf diese Weise versucht jede im jeweiligen „Drüben“ einen neuen kreativen Anfang.

Dieser hin- und hergleitende Film-Nomade taucht als rettende Figur am Horizont des Ostens auf (charmant in der Doppelrolle: Marita Marschall).

Und in dieser Zwischenexistenz brechen sich heutzutage mehr denn je die historischen Ereignisse, wie auch in einem Zitat des 1980 übergesiedelten Malers A.R. Penck zum Ausdruck kommt: „Im Moment des Übergangs geschieht wirklich etwas sehr Merkwürdiges. Die Gedanken und Gefühle spalten sich auf. Eben noch im Osten, jetzt schon im Westen. Wir im Osten, die im Westen, wir im Westen, die im Osten, die im Westen, die im Osten, wir im Westen, wir im Osten, von einem System ins andere. Ist es ein anderes System? Wie anders? Warum bin ich bis hierher gekommen? Es führt kein Weg zurück! Die Zeit bleibt stehen und läuft gleichzeitig weiter. Das ist die neue

Identität. Ich fiel zurück in meine Kindheit und zugleich in die Welt von science fiction."

Diesem Widerspruch begegnen wir noch deutlicher in dem Videofilm *Deutsch-Deutsche Fragmente*. Hier sind die ost-westlichen Wochenschaubilder deutsch-deutscher Bild- und Sprachverwirrung der 50er und 60er Jahre zu einem Kaleidoskop unserer eigenen Geschichte und unserer retrospektiven Phantasie gleichzeitig montiert.

Ähnliche und gleiche Wochenschaubilder, wie sie in den *Transitträumen* noch der Kommentierung der Geschichte gedient haben, prallen hier unkommentiert aufeinander. Durch die Montage und die Verfremdungen entwickeln sie die Kraft, sich gegenseitig zu kommentieren und das ideologische Urteil dem Betrachter zu überlassen. Der allerdings, welcher Couleur er auch immer angehören mag, bleibt leicht verunsichert zurück, weil er feststellen muß, daß die Wahrheit der Geschichte nicht in den paar Bildern liegt, die er erinnert und auch nicht in den übriggebliebenen Bildern der Wochenschau, die immer wieder als Beleg der "wahren Geschichte" in immer wieder neuem Zusammenhang in den Anstalten des Fernsehens zitiert werden.

Von der Geschichte in der Geschichte der Wochenschau-Bilder ist es nur ein kleiner Schritt zu einer neuen Sichtweise dokumentierter Realität an der Berliner Mauer. In dem kurzen, aber dafür umso formatfüllenderen Cinemascope-Film *Berliner Blau* von Hartmut Jahn und Peter Wensierski wird das Bauwerk zu einer Arbeitsstelle für international anerkannte Künstler ebenso wie für unbekannte Graffiti-maler, die hier, quasi in offener Ateliersituation, ihrer Interpretation der Verhältnisse Ausdruck verleihen.

Der Film geht aus von inszenierten schwarz-weiß Bildern der sechziger Jahre und läßt diese zu Chiffren gerinnen: die Kinder, die an der Mauer Ball spielen – plötzlich ist der Ball über die Mauer und unwiederbringlich verloren; die Touristen, die die Touristen fotografieren; die Trachten-gruppen; die gestürzten Mauerläufer... Diese Bilder werden zitiert und in die Gegenwart verlängert. In ihnen agieren die Künstler in ihrer Aktion oder sind von den Autoren inszeniert: Vera Schrankl singt auf einem Touristenaustauschturm Texte aus dem "Neuen Deutschland", eine

Gruppe chinesischer Künstler bringt ihren Beitrag "The Chinese Wall", Joachim Lodek inszeniert die "Mauern aus Fleisch" und Thierry Noir malt seine "Hommage a LaFontaine", die mittlerweile über hundert Meter der Mauer ziert. Der Mauerläufer wird innerhalb der Dramaturgie in dem Moment zum visionären Element für die Künstlerischen Aktionen, als er die Kontrolle über sich selbst verliert in der Montage mit dem schwarz-weißen Wochenschau-material, ein anderer vielzitiert Läufer in Armeeuniform, der die Grenzanlagen überspringt.

Die künstlerischen Aktionen werden filmdramaturgisch zu den Visionen des gefallenen Läufers: Und wie vorauszu-sehen geht es dann an der Mauer drunter und drüber: die letzte Erinnerung des Läufers ist das Bild einer gefüllten Aussichtsplattform aus östlicher Sicht, Vera Schrankl singt das Duett aus "Hoffmanns Erzählungen" auf und neben der Mauer gleichzeitig, und der Junge vollendet seinen Spaziergang mit einem Steptanz auf der Mauer.

Die visuellen Fragmente und die Bildkader, die hier zu-sammengefügt sind, lassen die Arbeitsweise der Autoren als polyzentrisches Verfahren erkennen: hier wird nicht nur auf die Mehrdimensionalität der montierten Bildkader verwiesen, sondern darüberhinaus auf die komplexe Mehrdimensionalität der Ebene der Dramaturgie als auch der Realität.

Die Filme von Hartmut Jahn und Peter Wensierski stellen mit einer geradezu dogmatisch-spielerischen Leichtigkeit die versteinerten deutsch-deutschen Verhältnisse dar. Die Quelle ihrer Geschichte und Geschichten ist Berlin. Und da zitieren sie wieder Heiner Müller: "Berlin ist das Letzte. Der Rest ist Vorgeschichte. Sollte Geschichte stattfinden, wird Berlin der Anfang sein."

Am Ende des Drehbuchs zu dem Film *Transitträume* gibt es folgenden kurzen Dialog: *Anne: Wenn die Mauer jetzt weg ist ... dann ist das hier auch alles Westen? Marie: ... oder ist dann drüben im Westen alles Osten?* Der Dialog beschließt den Film mit einer poetischen Kamerafahrt durch den brach daliegenden Grenzübergang. So endet der Film, aber noch lange nicht die Geschichte.

Transit Areas

On the Production of Images at East-West German Dividing Lines in Films by Hartmut Jahn and Peter Wensierski

by Niclas Glück

"Just image: we are beginning a journey into the German present. It begins, of course, during the Winter sales in a mountainous wooded landscape with an Alpine view in *Kaufhaus des Westens* and ends during the Summer sale in *Kaufhaus des Ostens*, lignite open cast mining. As we will be late, your turn on your television set and are in the middle of your own story. You realize: We are our own relatives." This text comes

from the screenplay of Hartmut Jahn and Peter Wensierski's television play *Transit Dreams (Transitträume)*. These lines aren't in the film itself anymore; they have had to make way for a harder realistic satire.

The first works by Jahn and Wensierski are documentaries; for instance, the films *Swords to Ploughshares* – a dense portrait of the work of the Protestant Church and the independent peace and ecological groups – and the film about the GDR's largest new housing

building site, Marzahn. After these works in the GDR the authors found themselves faced with a vast number of experiences that they no longer came across in the documentaries.

Over the years they have crossed the border in a very privileged way: it is as if it had no greater power than the red and green lights at some crossroads. They like to have their feet on both sides of the Wall; like Heiner Müller who coined the phrase, that's a schizophrenic situation for them. But, as he has also said, no other situation seems real enough for them.

They begin to collect these little observations and experiences, and a very scurrilous picture of East-West reality develops, reflected in particular in consumer goods: Tempo peas, Spree washing powder, powdered fish, "Gut gekauft – gern gekauft", shopping bags etc. seem to become the heroes in these stories.

They like to describe their experiences as time-travelling into the world of their childhood, of Karo coffee, Cottbus biscuits in the makeshift packing. But the journey in time doesn't stop at this newly defined East-West "interface", what is in fact Central Europe.

"This strange proximity to GDR goods – which one can identify indisputably as East-West German products – is refracted at the same time by a detachment, since the appearance of these wares doesn't correspond with patterns of appropriation and assimilation familiar to us. This leads to that strange hovering between East and West". In this instance Ulrich Giersch described the condition spot on. It isn't just a consumer critique, as the fleeting observer might presume.

Along with these key experiences, there are many typical phenomena that are almost clichés now: the transit halls of the border crossing points, the rock managers and art dealers who take the "dissidents" on, the personnel officers under stress, and the packages passing from West to East, and from East to West.

But the fact that Father Christmases with flashing noses are in these packages and that a tuba can be a major item of a border crossing is what make the fantastic and visionary scenes of the film.

They also include the magnificent shots of the lignite briquettes ballet, as well as the beads of sweat on the foreheads of the East and West German elite troops when they are suddenly no longer able to trust the concrete protective wall as it turns out to be a cardboard one, made out of grey clay. The tank traps are at this point no longer there. They were dismantled and melted down a couple of years ago during a campaign to save on valuable secondary raw materials.

These scenes appear in the film's narrative partly as realistic satire, partly as essayistic interruptions.

Here is a short sketch of the film's plot: Anne is a worker in an East Berlin clothes factory. She likes to

play the tuba. Marie from West Berlin is out of work and would like to be an actress. They are so similar in appearance that they are able to change identities, countries, friends, heads of state – and so they both attempt a new creative beginning on the respective "other side".

This film nomad, gliding back and forth, appears as a saviour on the East's horizon (Marita Marschall is charming in the dual role).

Nowadays, the historical events intrude more than ever before on this intermediate existence – viz. the comment by the painter A.R. Penck who came over to the West in 1980: "Something really very remarkable happens as one crosses over. Thoughts and feelings split up. Just now in the East, now over in the West. We in the East, they in the west, we in the West, they in the East, they in West, they in the East, we in the West, we in the East, from one system to another. Is it a different system? How different? Why did I come here? There's no going back! Time stands still and keeps going at the same time. That is the new identity. I lapse back into my childhood, and simultaneously into the world of science fiction."

We encounter this contradiction even more clearly in the video film *German Fragments (Deutsch-Deutsche Fragmente)*. Here East and West newsreel pictures of the two Germanies' visual and linguistic confusion of the 50s and 60s are used to compose, simultaneously, a kaleidoscope of our own history and our retrospective imagination.

Similar newsreel pictures to the ones that are used in *Transit Dreams* to comment on the story, collide here without any accompanying commentary.

Through the montage and the distancing they develop the power to comment on each other and to leave the ideological judgement up to the viewer. He, however, is a bit uncertain – whatever his political allegiance may be – because he has to acknowledge that the truth of history doesn't lie in a few images that he remembers, nor in the remaining newsreel images that are always being cited by television as evidence of "real history" in constantly new contexts.

It is only a small step from the history in the history of newsreel images to a new way of seeing documented reality at the Berlin Wall.

In the short Cinemascope film *Berlin Blue (Berliner Blau)* by Hartmut Jahn and Peter Wensierski, the Wall becomes a workplace for internationally renowned artists as well as for unknown graffiti artists who give expression to their interpretation of conditions in what amounts to an open studio atmosphere. The film's departure point is staged black-and-white images of the 60s and these are allowed to become ciphers: children playing with a ball by the Wall – suddenly, the ball is over the Wall and irrevocably lost; the tourists photo-

graphing the tourists; the groups in regional costume; the runners on the wall who fall off...

These images are cited and carried over into the present. The artists either are themselves or are stage-directed by the filmmakers: Vera Schrankl sings texts from "New Germany" on one of the tourist viewing platforms, a group of Chinese artists bring their contribution of "The Chinese Wall", Joachim Lodek stages "Walls of Flesh", and Thierry Noir paints his "Homage à LaFontaine" which now decorates over a hundred metres of the Wall.

Within the dramaturgy the runner on the wall becomes a visionary element at the point where he loses control over himself in the montage with the black-and-white newsreel material: another much cited runner in army uniform jumping over the border fortifications.

The artists' works are transformed by the film's action into the visions of the fallen runner. And, as is to be expected, things become topsy turvy at the Wall: the runner's last memory is the image of a full viewing platform seen from the East; Vera Schrankl sings the duet from "Hoffman's Tales" on and next to the Wall

simultaneously, and the boy ends his stroll with a tap dance on the Wall.

The visual fragments and framed images brought together here are evidence that the authors' method of working is a polycentric process; here, reference is not only made to the multidimensional nature of the montage, but, moreover, to the complex multidimensional nature of the dramaturgy and of reality.

The films of Harmut Jahn and Peter Wensierski portray the fossilized East/West German conditions with an almost playfully dogmatic ease. The source of their history and stories is Berlin. And then they quote Heiner Müller again: "Berlin is the last thing. The rest is past history. Should history take place, Berlin will be at the beginning."

There's the following short dialogue at the end of the screenplay of *Transit Dreams: Anne: If the Wall is gone now ... then is all this the West too? Marie: ... or is over in the West now part of the East?* The dialogue closes the film with a poetic tracking shot through the deserted border crossing. This is how the film ends – but the story is far from finished.

unikeller



**Bei schönem Wetter
mit Biergarten**

NEUER GRABEN 29 · 4500 OSNABRÜCK · TEL. 0541-21698

Die Mimesis des Blicks

Strategien der Repräsentation des Raums in Malerei, Film und Video

von Peter Tscherkassky

Jede Epoche von Geschichte und Kultur hat signifikant eigene, charakteristische mimetische Konzepte der Wirklichkeit. Ist bildende Kunst gemeint, rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit das Moment der Perspektivität. Alle Formen der Perspektive bilden nicht bloß ein bestimmtes Objekt, eine bestimmte Ansicht ab, sondern immer auch einen bestimmten Modus der Wahrnehmung. Jede Abbildung ist eine Aussage über eine spezifische Art des Wahrnehmens.

Wahrnehmung impliziert einen Wahrnehmenden: so gerät die Abbildung auch zur Aussage über den Beobachter, über seine Selbst-Positionierung gegenüber dem Dargestellten. Diese Konstellationen sind es, die hier interessieren. Ihre Differenzen in den Umbrüchen der Kulturgeschichte zu interpretieren hilft gegenwärtige Positionen erkennen.

Das griechische Denken der klassischen Antike verstand sich einer Natur gegenübergestellt, die zwar verstanden, nicht aber überspielt werden konnte. Natur war unverfügbar, da menschliches Sein und menschliches Handeln immer schon als in Natur mit eingebunden interpretiert wurden. Das bekannte Beispiel des Aristoteles: ließe Natur Häuser wachsen, so würden diese Häuser aussehen wie jene der Menschen.¹⁾

Gleiches gilt für künstlerisches Schaffen: es ist ein der Natur nachgeordnetes. Kunst konkurriert nicht mit Natur, noch will sie realistisch abbilden: sie stellt das ihre zur Natur hinzu.

Dennoch bilden sich 500 v. Chr. perspektivische Darstellungsformen heraus: der Betrachter wird in das Bild mit einbezogen, seinem Blick wird eine neue Wertigkeit zuteil. Jene erste, frühe Phase ist die der *Körperperspektive*. Körperperspektive, das ist die gemäß menschlicher Anschauung verkürzt oder verzerrt wiedergegebene Sicht von Gliedmaßen oder Objekten des Bildraums: Ein runder Schild erscheint in Seitenansicht oval, Arme, Beine werden nicht mehr entlang der Bildfläche geführt, sondern parallel zur Bildachse ausgerichtet und entsprechend verkürzt, sie scheinen in ihrer Körperlichkeit erstmals aus der Bildfläche herauszutreten.

Die Körperperspektive korrespondiert sozialgeschichtlich mit der Entwicklung der ersten Demokratien; zeitgleich beginnt sich das Denken der Philosophie zu etablieren.

Zweifelsohne hat hier ein neues Selbstbewußtsein der Menschen bildlichen Ausdruck gefunden. Stringent führt der nächste Schritt zur *Sukzessionsperspektive*. Diese repräsentiert bereits einen vereinheitlichenden Modus der Organisation des Raumes, innerhalb dessen die körperperspektivisch dargestellten Objekte eingefügt sind. Diese

Sukzessionsperspektive ist von mehreren Blickpunkten aus konstruiert, denen das Auge eben sukzessiv folgen kann, während die uns vertraute mathematische Perspektive der Renaissance an der simultanen Optik eines Betrachters orientiert sein wird. Die antike Perspektive verwendet weder abstrakt-mathematische Konstruktionen, die unsere Wahrnehmung imitieren, noch bricht sie mit dem Für-sich-sein von Welt.

Die Kritik Platons, die der Kunst vorwirft, nur billige Abschattung von Wirklichkeit zu sein, entzündet sich noch später an der Sciographie, der Kulissenmalerei, wie sie das Theater entwickelt hatte, und die tatsächlich von einem einzigen Blickpunkt aus konstruiert war. "Gleich Großes erscheint verschieden groß, dasselbe als krumm und gerade. So entsteht insgesamt eine große Verwirrung unserer Seele, auf welche Beschaffenheit unserer Natur dann die Sciographia lauert und keine Täuschung ungebraucht läßt. Die perspektivische Kunst ist unwahr und trübe."²⁾

Radikal verwirft Platon den Modus einer Darstellung, der sich am Blick des Menschen allein orientiert. Innerhalb einer Seinsinterpretation, die den Menschen auf dieses Sein hin gerichtet versteht und nicht umgekehrt, mußten *zentralperspektivische Codes* (mit dem Menschen als Zentrum) *Codes eines Illusionismus'* sein. Platon will einen Wirklichkeitsraum begreifen, der als *eigenständiger* und *nicht* als frei verfügbarer gedacht wird: Aus dieser Sicht übertölpeln Perspektivabbildungen letztlich Mensch und Wirklichkeit.

Die Welt als frei verfügbare: Zweifelsohne war das auch nicht das Anliegen der Renaissance, als deren Künstler daran gingen, eben jene in der Antike verworfenen Darstellungscodes mathematisch zu erarbeiten und anzuwenden. Während sich die Antike einer Welt gegenüberfand, die sie im Mythos wie später mit Logos gleichsam immanent zu durchdringen und verstehen suchte, war christlicher Metaphysik das Greifbare, das Physische dieser Welt gründlich abhanden gekommen. Der immer flüchtiger gewordenen Jenseitsorientierung des Mittelalters setzte bildende Kunst einen Menschen entgegen, der nun selbst im Zentrum eines Raumes stand, der sich virtuell um *sein* Auge krümmte. Sich die eigene Stellung in der Welt zurückerobern: das war das Programm des Quattrocento. Es war ein Blick zurück auf sich selbst, den diese Bilder spiegelten: Das Auge des Menschen war nicht bloß zum Subjekt der Darstellung geworden, sondern immer auch ihr Objekt. Das Auge betrachtete sich selbst.

Wandte authentische Kunst erneut den Blick auf den implizit erschlossenen Raum, wurde sofort das Problematische dieses neuen Verhältnisses erfahrbar. Der Raum

des Manierismus, seine Verrätselungen, seine Anamorphosen halten der Emphase des neuzeitlichen, sich autonom setzenden Menschen das Eigene und Unhintergebare des Raumes, sein Prekäres entgegen.

Unberührt davon entfaltet sich die Dynamik gesellschaftlicher Wirklichkeit. Die Emanzipation des Menschen aus den Netzen einer jenseits- und götterorientierten Vorstellungswelt erlebte ihren dialektischen Umschlag. Das rigid hierarchische Modell christlicher Ideologie sollte im herrschaftlichen Zugriff auf Wirklichkeit seinen Reflex finden. Natur und Welt wurden von nun an als frei verfügbare Mittel verstanden: als etwas, das man besitzen und nutzen konnte. Dem korrespondiert alle krud realistische Kunst, deren Entwicklung konsequent in der Erfindung der Fotografie einmündet.

In der Fotografie tendiert der Bildträger endgültig dazu, hinter der Funktion einer Öffnung zu verschwinden. Nichts schiebt sich mehr störend zwischen betrachtendes Auge und dessen Ausblick. Perfekt simuliert die fotografische Codifizierung menschliche Wahrnehmung: Fotografie zelebriert in Permanenz die Macht unseres eigenen Blickes, nachdem dieser selbst zum Modell des Darstellungsmodus' geriet. Die Welt als potentielle Summe all unserer Blicke, wie sie arretiert in der Optik der Kamera abrufbereit sich finden: das ist die Metabotschaft, die Fotografie zu verkünden hat.

Parallel zu dieser Entwicklung entfaltet sich radikal die Kunst der Moderne. Je skrupelloser die Kolonialisierung von Realität vorangetrieben wurde, umso hermetischer geriet sich dort der Raum. Spätestens bei Cézanne war ihm das Eigenrecht wieder eingeräumt, indem dem Bild selber die autonome Sphäre des eigenen Seins zugewiesen wurde. Als Cézanne preisgibt, was "kompositorische Einheit" genannt wird, und gleichberechtigt jedes einzelne Teil neben alle anderen setzt, zerstört er den usurpierenden Modus des Blicks, wie er in der Optik der Fotografie codifiziert vorliegt. In der Serie des St. Victoire transzendiert Cézanne die Idee einer gültigen Abbildbarkeit, die ihre Legitimation in einer, in der richtigen Darstellung fände. Ein gänzlich Neues, oder vielmehr neu Gefundenes offenbart sich im Verhältnis zum Raum der Natur. Von hier aus wird jede Darstellung, die sich in der Einmaligkeit eines Objektbezuges als Abbildung erschöpft, als herrschaftlicher Zugriff auf das Objekt erfahrbar. Das Verhältnis Cézannes' zum St. Victoire ist nicht mehr das eines Überwältigens, sondern das eines Überwältigt-seins, es ist das sichtbar gewordene Wissen auch um das Entzogen-sein von Natur an sich, dem Kunst das ihre nur als authentisch *Eigenes* zur Seite stellen kann.

Parallel dazu setzt sich der industriell organisierte Zugriff auf die Welt, wie Fotografie ihn repräsentiert, fort in der Entwicklung zum Film. Mit dem Film stellt sich erneut die Frage nach der Positionierung des Betrachters. Dessen Präsenz ist die seines Blicks. Den Blick fanden wir in der Identifikation mit der Optik der Kamera, so ist es nicht primär die aufgezeichnete Bewegung der Objekte, als vielmehr die Bewegung der Kamera selbst im Raum, die

jene Position prekär werden läßt. Vor allem die Raum-Zeit-Sprünge der Montage sind es, die potentiell ein Anarchisches in die Repräsentation einzulassen imstande sind. Das System der kinematografischen Apparatur ist wesentlich komplexer als das der Fotografie, somit anfälliger für Störungen innerhalb seines Gefüges.

Die ideologische Funktion war freilich die gleiche geblieben. Die Aufgabe konnte nur sein, ein neues, dichter gewobenes Netz von Codes zu entwerfen, die wiederum den menschlichen Blick auf Raum und nun auch Zeit darzustellen fähig wären. Das bedeutete jede Art der Irritation von Wahrnehmung auszuschalten. Die frühe Geschichte des Films ist ein Prozeß, innerhalb dessen diese Irritationen aufgesucht und eliminiert wurden. Jump cuts, Achsensprünge, sich zeitlich überlappende Einstellungen, unmotivierter Kameraschwenks, Neigung der Kamera aus der Waagrechten, usw. usf.: dem Filmhistoriker wohlvertraute Phänomene aus den ersten Jahren der Kinematografie, mittlerweile ausgerottet wie vorgeblich gefährliche Tierarten im Lebensreich der Menschen.

Gleichzeitig erfolgte im Filmbild eine Glättung aller Bewegung. Der "richtige Anschluß" in der Montage: das ist der Zusammenschluß der abgebildeten Raumpartikel zur Illusion eines kohärenten Ganzen, gefügt aus den Bewegungsachsen, den Blickrichtungen der Darsteller, den dynamischen Vektoren des Spiels. Kann der Blick in der Mitte des Bildes erwartet werden, wird auch die nächste Einstellung vermeiden, daß er sprunghaft umgelenkt werden müßte. Stets ist es unser Sehen, dem so die schmeichelnde Referenz erwiesen wird. Es geht um die Illusion des umfassenden Blicks, denn um diese kann die Illusion der Macht über das Wirkliche die des repräsentierten Raumes bewahren.

"Allwissend" kann der Blick nur sein, wenn er *schon-wissend* ist: mithin auf Schon-Interpretiertes fällt. Erkennt sich der Blick in den *formalen* Bedingungen seiner Repräsentation wieder, dringt der Blick also ungehindert vor zu den dargestellten Objekten im Raum (welche auch immer das seien), so ist jener schon-interpretierte Inhalt, daß dies *sein* Raum sei, mit dem Bedürfnissen des Blicks diesem selbst unterworfen.

Die ideologische Notwendigkeit zur Repräsentation eines vertrauten Raumes und vertrauter Zeitkonstruktionen, die in den Raum eingeschrieben sind, verbietet die Selbstreferentialität der kinematografischen Zeichensysteme. Jede Art von Verweis auf sich selbst *als Zeichen* würde die Bedingtheit von Sinn deutlich werden lassen; als etwas, das hergestellt ist (– was die eminenten Schwierigkeiten des avantgardistischen Films in unserer Kultur ausmacht, dem es genau an diesem Selbstbezug gelegen ist! –). Freilich entsteht Sinn nicht in beliebiger Art, quasi in kulturfreiem Raum, aber eben doch in einer historisierbaren Weise, als Teil der Geschichte von Kultur. Der Beitrag von Kunst zu Kultur ist es, scheinbar festgefügte Sinnkonstellationen in Frage zu stellen und ihr Problematisches erfahrbar (und somit wandelbar) zu machen. Jene Selbstreferentialität der verwendeten Zei-

chensysteme ist hierbei ein entscheidendes Moment, da im Rückbezug auf das eigene Gemachtsein das sinnhafte Produkt als *Pro-duk*t, als etwas Hervorgebrachtes sich zu erkennen gibt. Das Nachvollziehen dieser Sinn-genese innerhalb der Rezeption ist selbst Teil des *Bedeutungs*-Prozesses von Kunst. Dort, wo dem Betrachter dieses Mit- und Nachvollziehen aber verwehrt bleibt, wird die Widerständigkeit eigener Erfahrung ausgeschaltet, das problematische jedes So-seins unkenntlich gemacht. Dort, wo die Darstellung ihre eigene Gemachtheit zu verbergen versucht, wird in der Anschauung kein Widerstand vom Objekt mehr geleistet, somit der produktive Konflikt eigener Erfahrung entzogen.

Genau diese reibungslose Konsumtion von Raum, von Zeit, von Wirklichkeit aber ist es, die dem Medium Film abverlangt wird. Der Film wurde nicht entworfen, um ein Spiegel der Welt, sondern ein Spiegel des Blicks zu sein. Seine Lüge ist es, daß er bloß *formal* zu sein vorgibt und doch immer schon jenen verborgenen Inhalt trägt, der das Herrschaftliche unseres filmisch repräsentierten Blicks ermöglicht und ausmacht, wenn dieser entkörperlicht durch Raum und Zeit zu gleiten scheint und immer schon verstanden zu haben meint.

Kinematografie ist ein geschichtliches Unterfangen. Ihre mimetischen Konzepte der Repräsentation von Wirklichkeit können sich zunehmend komplexerer Strategien bedienen, ohne des Anspruchs verlustig zu gehen. Wirklichkeit zu repräsentieren. Zeitgenössische Filme, die der beschriebenen ideologischen Funktion der Illusionierung eines herrschaftlichen Blicks vollauf genügen, wären vor einigen Jahrzehnten dem Publikum unverständlich geblieben. Dieser Prozeß der Konventionalisierung geht langsam vor sich, allerdings beständig. 1982 wurde Walter Hills Film *Straße in Flammen* noch ein Flop an der Kasse, weil er sich an der Ästhetik der kurzen Videoclips orientiert hatte. Mittlerweile ist *Straße in Flammen* das, was man einen Kultfilm nennt. Man vergleiche eine x-beliebige Prüfgelsequenz eines x-beliebigen Hollywoodfilms neuerer Machart, die Zersplitterung seines Raums in kleinste Einstellungen, mit dem statischen Mastershot der 40er Jahre, innerhalb dessen die Rivalen sich herumbalgen durften. Unter diesem Aspekt muß der Anbruch des elektronischen, computergenerierten Bildzeitalters betrachtet werden. Nichts deutet auf einen qualitativen Wechsel im kulturellen Verhältnis zu Raum und Wirklichkeit. Lediglich die *mimetische Potenz* des Bildes wird gesteigert, die inszenierte Macht unseres Blicks auf ein nächstes Niveau gehievt.

Dennoch feiern die Apologeten des digitalen Videos enthusiastisch vorab all die Möglichkeiten, die die Befreiung von der klassischen filmischen Apparatur mit sich bringen soll. Gene Youngblood etwa: "Endlich dem einzelnen Individuum zugänglich, wird das volle ästhetische Potential der Computersimulation enthüllt werden und die Zukunft der kinematografischen Sprache – und somit die soziale Konstruktion der Realität – wird vor der Tyrannis der Wahrnehmungs-Imperialisten gerettet werden und in die

Hände der Künstler und Amateure gelangen. ... Es ist wichtig, zu realisieren, daß wir in unseren Konversationen die Realitäten, über die wir sprechen wollen, erst dadurch schaffen, daß wir darüber sprechen und so eine autonome Realitätsgemeinschaft werden. ... Als Konstituenten von autonomen Realitäts-Gemeinschaften werden wir uns ständig alternative Modelle möglicher Wirklichkeiten vorbehalten. Wir werden lernen, die Realitäten zu wünschen, indem wir die Realitäten, die wir wünschen, simulieren; indem wir – durch unsere Kontrolle über Medium und Botschaft, Kontext und Inhalt – spezifizieren, was gut und schlecht ist, was echt und unecht ist, richtig und falsch, was womit in Beziehung steht und wodurch. Dies ist die tiefere Bedeutung der Computer-Video-Revolution und eines Kinos, das nicht Fiktion, sondern Simulation ist. Der Zweck der Fiktion ist es, die Welt widerzuspiegeln und den Betrachter zu unterhalten, der Zweck der Simulation hingegen ist die Schaffung einer Welt und die Veränderung des Beobachters. Während Video-Kunst mit dem Computer verschmilzt und das Kino in Simulation verwandelt, werden wir uns in autonomen Realitäts-Gemeinschaften versammeln und uns verschwören, um ein für alle mal die alten Dichotomien zwischen Kunst und Leben, Schicksal und Wunsch abzuschaffen."³⁾

Ließe sich das Programm der Tyrannis der Wahrnehmungs-Imperialisten präziser darstellen? Wohl kaum. Bloß der Personalisierung ist zu widersprechen. Der Wahrnehmungs-Imperialismus sitzt tief in der Kultur, läßt sich nicht an Einzelnen festmachen und sorgt für die Dynamik und Richtung der Entwicklungslinie, die das computergenerierte Bildwesen nehmen wird. Daß der ungekrönte König der elektronischen Mimesis, John Lasseter, regelmäßig die Preise der einschlägigen Festivals (so auch der österreichischen "ars electronica" in Linz) ein-kassiert, spricht für sich. Lasseter entwirft perfekte elektronische Realitäten, die vollständig unserer eigenen Erfahrung von Raum und Zeit angepaßt sind. In *Luxor junior* von 1987 etwa sieht man eine kleine Schreibtischlampe, die wie ein Junges unter den kritisch-besorgten Blicken der Lampenmama mit ihrem Spielball über die Tischplatte hüpfte. Als Lasseter vor der ORF-Kamera anläßlich der Preisverleihung gefragt wurde, wie er das denn gemacht habe, antwortete er: "Well, it came across the table. So I picked up the camera and filmed it."

Der Scherz verrät unfreiwillig, was hier gemeint ist. Die alten Dichotomien des Gene Youngblood (und er zählt sicher nicht zu den exaltierten Propheten des Mediums) – das sind die zwischen Schein und Wirklichkeit, die bereits Fotografie und Film in den illusionären Sinnsynthesen ihrer präformierten Wahrnehmungsmuster aufzuheben versprochen. Die perfektionierten Simulationstechniken des Computers sollen dieses Versprechen nun einlösen helfen.

Unser Wahrnehmungs-Imperialismus sieht sich demnach zufriedengestellt, wenn die letzten Spuren eines autonomen, nicht verfügbaren Raumes außerhalb unserer selbst exstirpiert sind. Dem Unerträglichen dieses Größenwahns

entspricht das infantil-regressive einer Grundhaltung, die die Differenz zwischen Schicksal und Wunsch aufgehoben wissen will. Dann allerdings wäre die narzißtische Selbstbespiegelung unseres Blicks tatsächlich in grandioser Vollendung erstarrt...

Wenn ein hilfloses Krisen-Management global an Welt zu retten versucht, was noch zu retten ist, wenn Wissenschaft immer deutlicher ihre affirmative Verstrickung in den Vernichtungsprozeß von Wirklichkeit erkennt, wenn Philosophie zu stammeln beginnt, weil die Defizite nicht mehr denkbar sind, fällt der Kunst die Aufgabe zu, das Denken der Dichotomie von Blick und Wirklichkeit zu ermöglichen und zu bewahren. Nicht die Simulation von Welt, die immer nur die Mimesis des Blicks auf Welt sein

kann, sondern die Erfahrung der Welt im Blick des visavis ist Thema authentischer Kunst.

Anmerkungen:

- 1) Aristoteles, Physik II,8; 109a 12–15
- 2) Platon, "Staat", zit. in: Boehm, Gottfried, "Studien zur Perspektivität", Heidelberg 1969, S. 46
- 3) Gene Youngblood, "Ein Medium reift heran: Video und das Unternehmen Kinematografie", in: Katalog ars electronica, Linz 1984, S. 124 und S. 126

Literatur:

- Theodor W. Adorno, "Ästhetische Theorie", Frankfurt/M. 1973
 Aristoteles, Metaphysik, insb. 1070 a 7, und Physik, 192 b 23–27
 Fritz Novotny, "Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive", Wien 1938 (Reprint Wien, München 1970)
 Bernhard Schweitzer, "Platon und die bildende Kunst der Griechen", Tübingen 1953
 Aus: "Noema Art Magazine", Sonderheft Nr. 1, Salzburg April 1989.

The Mimesis of the Look Strategies for Representing Space in Painting, Film and Video

by Peter Tscherkassky

Each epoch of history and culture has significantly special and characteristic mimetic concepts of reality. If it deals with visual art, the focus of attention will be the factor of perspectivity. All forms of perspectivity do not merely reproduce a certain object, a certain view, they also show a certain mode of perception. Every image is a statement on a specific way of perceiving.

Perception implies a perceiving person: thus the image becomes a statement on the observer, on his positioning towards the depicted. These circumstances are the interesting part of it. Interpreting their differences in the context of changes in history art will help to realize present positions.

The Greek thinkers of the classical antiquity found themselves confronted with nature that could be understood but not overplayed. Nature was not available since human acting had always been interpreted as something tied into nature. The most famous example: if nature had houses grow, those houses would look like those of man.¹⁾

And with artistic creation it is the same: it is a creation inferior to nature. Art neither competes with nature nor does it pretend to depict it realistically – it contributes to nature.

However, in 500 B.C. perspective forms of presentation came up: the viewer was included in the picture, his view got a new value. That first early phase is the phase of physical perspective. Physical perspective means the shortened or distorted view of extremities or objects of the picture space according to human conception: a round shield was an oval one from a side view, arms, legs would no longer run alongside the picture area, they were parallelly brought into line with the picture axis while being shortened correspondingly, they seem to leave the picture area with their substantiality.

Sociohistorically, the physical perspective corresponds with the development of the first democracies; at the same time the thinking of philosophy started to establish itself.

Here, without doubt, a new kind of human self-confidence found its metaphorical expression. The next step will cogently lead to the succession perspective. This perspective would already represent a standardizing mode of organization of space with the depicted objects of a physical-perspective-type included. This succession perspective is constructed from several centres of vision that the eye is able to follow successively, whereas the mathematic perspective we are accustomed to – the Renaissance perspective – will orientate by the simultaneous optics of one viewer. The antique perspective neither uses abstract-mathematical constructions that imitate our perception nor does it break with the world's unity of conception.

The criticism made by Platon who reproaches art with being poor shades of reality was later on aroused by sciography, scene painting of the type theatre developed, which had actually been constructed from a single centre of vision. "Things of the same size will appear to differ in size, one single piece will be crooked and straight. The overall result will be a great confusion of our souls, the nature and structure of which is the aim of sciography using all the imaginable illusions. Perspective art is not true, and it is nebulous."²⁾

Platon radically rejects the mode of presentation which solely orientates itself by man's view. Being part of an interpretation of existence that takes man as being brought into line with this existence and not viceversa, centralperspective codes (with man being centre) had to be the codes of illusionism. Platon wants to comprehend a space of reality that is thought to be an independent one rather than freely available space: from this point of view, perspective images finally dupe man and reality.

The world a freely available one: this has not been the aim of Renaissance either when the artists involved started to mathematically acquiring and using just those codes of depiction rejected in the ancient world. While antiquity found itself confronted with a world which it practically attempted to immanently penetrate and comprehend, Christian metaphysics had thoroughly lost what is tangible

and physical in this world. The middle-age orientation towards the beyond, which had become increasingly superficial, was met by visual art which set a kind of man against it who by that time was in the centre of a space virtually crooked around his eye. Getting back its former rank in the world was the programme of the Quattrocento. It was a review on itself, reflected by those images: man's eye had not only become the subject of description, it had always been the object, too. The eye was looking at itself.

With authentic art turning again its look to the implicitly unfolded space, the problems about this relation became immediately tangible. The emphasis of the new – autonomously set – man is confronted by what is special and undecipherable about space, its precarious character, with all this being provided by the space of mannerism, its mysteries, and its anamorphoses.

Nevertheless the dynamics of social reality developed. Man's emancipation from the networks of beyond- and gods-oriented thoughts experienced its dialectic turn. The rigid and hierarchic scheme of Christian ideology was supposed to find its reflex by a supreme access to reality. From then on nature and world were considered freely available means: something to be possessed and utilized. This corresponds to all the crude realistic art, the development of which consequently results in the invention of photography.

In photography the picture carrier tends to ultimately disappear behind an opening. There is not anything left between the beholding eye and its view. Human perception will be perfectly simulated by photographic codifying: photography constantly celebrates the power of our own look after the latter had become the model of the representation mode. The world as the potential sum of all our looks as they are to be found within the optics of the camera, locked and at call: this is the metamessage proclaimed by photography.

The radical parallel to this development is the beginning of modern art. The more unscrupulous colonization is sped up, the more hermetically spaces perform. It was with Cézanne at the latest that it got back its own right by granting the autonomous sphere of own existence to the picture itself. When Cézanne reveals what is called "compositional unity" while at the same time he places each individual piece next to all the others, he destroys the usurping mode of look – the one that is found in a codified form in the optics of photography. With the series of St. Victoire Cézanne transcends the idea of a valid capacity to reproduce, which, he claimed, would find its legitimation in the true representation. Something completely new, or rather something newly found is revealed in the relation to the space of nature. From there any representation which finds its limits in the object-related uniqueness of the image will be tangible, as a supreme access to the object. Cézanne's relation to St. Victoire ceased to be of the overwhelming type, it rather developed into a state of being overwhelmed. It is the knowledge of being deprived of nature itself which became visible, with nothing left to art than to contribute its own knowledge as an authentically own one.

The parallel, industrially organized access to the world, represented by photography, is being continued by the

development towards film. With film the question of the viewers positions come up again. The viewers' presence is their look. We found the look within the identification with the optics of the camera. Therefore it is not primarily the recorded movement of the objects which leads to that position becoming precarious but the movement of the very camera within space. It is above all the abrupt space-time transitions of the montage which might admit something anarchic to the representation. The system of a cinematographic apparatus is considerably more complex than that of photography, therefore it is more subject to disturbances within its structure.

True, the ideologic function remained the same. The only task left couldn't be anything else than to design a new, more densely woven net of codes, which in turn would be able to represent the human look on space and on time as well. This would mean to eliminate any form of irritated perception. The early history of film is a process in which those irritations had been searched for and then eliminated. Jump cuts, abrupt axial changes, takes overlapping in terms of time, unmotivated pan shots, horizontal camera cants etc. ...: all of these were phenomena derived from the first years of cinematography which are familiar to the film historian, and which have been extinguished by now like allegedly dangerous animal species in the sphere of human life.

At the same time the motion picture underwent a smoothing of any movement. The "right connection" in the montage: that is the amalgamation of the represented particles of space to form the illusion of a coherent entirety, composed of the axes of rotation, the actors' lines of sight, the dynamic vectors of play. If the look can be expected in the middle of the picture, the new take will also avoid to have it precipitously turn round. It is always our sight which is shown this flattering reference. It deals with the illusion of a comprehensive look, for this can be taken into account concerning the illusion of power over the reality of the represented space.

The look can only be omniscient if it knows already – to the effect that it falls onto something interpreted yet. If the look recognizes itself in the formal conditions of its representation, freely advancing to the represented objects in space (of whatever kind they may be), this already-interpreted contents – i.e. that this is its room – is subject to look itself with the demands of the look.

The ideological need to represent a familiar space and familiar constructions of time is prohibited by the self-reference of the cinematographic codes. Any kind of hint to itself as a sign would reveal the restrictedness of meaning, i.e. being something which has been produced (– this is the reason for the eminent difficulties of avantgarde film in our culture, with this self-reference being just the important thing for this kind of film –). True, meaning does not develop in any form, in a quasi culture-free space, but it does develop in a historicizable form, as part of the history of culture. Art's contribution to culture is the questioning of apparently firmly established constellations of meaning, thus making the problematic part about it tangible (hence changeable). This self-reference of the applied codes will be a decisive factor here, since with this reflexive reference to the fact of 'being made' the meaning-bearing product reveals its nature of being something produced, a

product. The reconstruction of this genesis of meaning is in itself part of the meaning-process of art. Where, however, the beholder is not allowed to take part in constructing or to reconstruct the resistance character of own experience will be turned off, the problematic part of any 'being like that' will be made indiscernible. Where the reproduction attempts to conceal its own nature of 'being made', the view will no longer meet with resistance by the object, therefore the productive conflict will not be a self-experienced one.

But it is just this smooth consumption of space, of time, of reality that is demanded of the film medium. Film was not meant to be a mirror of the world, but to be a mirror of the look. Its lie lies in the fact that it merely pretends to be formal, though it always carries that hidden contents which allows for and forms the supremacy of our look (represented by film) when this look seems to glide through time and space in a spiritualized way, giving the impression of having already comprehended everything.

Cinematography is a historic venture. Its mimetic concepts to represent reality are able to increasingly make use of more complex strategies without losing the pretension to represent reality. Some decades ago, contemporary films that quite sufficiently meet the function of illusioning a look of supremacy would have been inconceivable for the audience. This process of conventionalization is a gradual though permanent one. In 1982, *Streets on Fire* by Walter Hill was a box office flop because it oriented itself by the aesthetics of short videoclips. Meanwhile *Streets on Fire* came to be what is called a cult film. Just compare any fighting sequence of any Hollywood movie of the latest kind, the fragmentation of its space resulting in the smallest takes, with the static mastershot of the 40ies with the rivals being allowed to scuffle about within the frame of this take.

This aspect will have to be taken into account when it comes to looking at the electronic computer-generated age of pictures. There is nothing that indicates a change in terms of quality in the relation of space and reality. Just the mimetic potency of the picture will be increased, the produced power of our look will be elevated to the next level.

Nevertheless the apologists of digital video enthusiastically hail in advance all the possibilities allegedly provided by the liberation from the classical filmic equipment. Take Gene Youngblood: "At last approachable to the individual, the full aesthetical potential will be revealed, and the future of cinematographic language – hence the social construction of reality – will be saved from the tyranny of the perception imperialists, and it will reach the hands of artists and amateurs. ... It is very important to realize that in our conversations we only create realities by talking about them, thus becoming an autonomous reality-community. ... Being constituents of autonomous reality-communities we will constantly confront ourselves with alternative models of potential realities. We will learn to want realities by simulating the realities we want; by specifying, via control over medium and message, context and contents, what is good and what is bad, what is right and what is wrong, what is true and what is false, what is connected to what and by what.

This is the deeper meaning of the computer/video revolution and of a cinema which is not fiction but simulation. It is the purpose of this fiction to reflect on the world and to entertain the viewer, but it is the purpose of simulation to create a world and the change of the viewer. While video art amalgamates with the computer, transforming cinema into simulation, we will gather in autonomous reality-communities, and we will conspire so as to abolish once and for all those old dichotomies between art and life, fate and desire."³⁾

Could there be a more precise depiction of perception-imperialists' tyranny programme? That's hardly likely. Only the personalization should be contradicted. The perception imperialism is firmly established in culture, it cannot be fixed to singularities, and it procures of the dynamics and direction of the development computer-generated pictures will experience. The fact that the uncrowned king of electronic mimesis, John Lasseter, always collects the prizes at the relevant festivals, speaks for itself. Lasseter draws up perfect electronic realities which have been completely fitted to our own experience of space and time. In *Luxor junior*, made in 1987, for example, you can watch a small desk lamp bouncing over the table-board like a young one with its ball, with the mum-lamp critically/worriedly watching. When at the presentation of the prize Lasseter was asked how he did this, he answered: "Well, it came across the table. So I picked up the camera and filmed it."

This joke involuntarily reveals what it means. The old Gene Youngblood dichotomies (and he certainly isn't one of the overexcited prophets of the medium) – are those between appearances and reality, which film and photography with the illusionary sense-syntheses of their preformed perception schemes had already promised to neutralize. The perfected simulation techniques of computers are to help keep this promise now.

So our perception imperialism will see itself satisfied when the last traces of an autonomous unavailable space outside ourselves will be extirpated. The intolerable of this delusion of grandeur is matched by the infantile/regressive character of a basic attitude which wants to see neutralized the difference between fate and desire. Then, however, the narcissistic self-admiration of our look would indeed be paralyzed in splendid perfection...

With a helpless crises management trying to generally save what remains to be saved of the world, with science increasingly recognizing its affirmative involvement in the process of destroying reality, with philosophy beginning to stammer because the deficits are no longer imaginable, art is assigned the task of making possible and of safeguarding the thinking of the dichotomy of look and reality. The theme of authentic art is not the simulation of world, which can always be nothing but just the mimesis of the look at the world, but the experience of world in the look of the vis-à-vis.

1) Aristoteles, Physics II, 8; 109 a 12–15
 2) Platon, "State", quot. in: Boehm, Gottfried, "Studies on Perspectivity", Heidelberg 1969, p. 46
 3) Gene Youngblood, "A Medium Grows: Video and the Venture of Cinematography", In: catalogue art electronica, Linz 1984, p. 124 and p. 126
 From: "Noema Art Magazine" Special Edition No. 1, Salzburg April 1989.

von Nicoletta Torcelli

0. Kleinste Partikel einer zerhackten Zeit in kontinuierlicher Addition. Die unablässige Transformation des Monitorbildes in rasender Geschwindigkeit der Nano-Sekunden: das ständige Laufen des laufenden Bildes. Das Bild ist die Unruhe selbst.

Moment, Veränderung und Prozeß bestimmen die Ästhetik des Wandels, die die künstlerische Nutzung des Mediums Video grundsätzlich prägt: Zeit wird zum Material, das gestaltet wird. Konzentriert sich der hier eingenommene Blickwinkel auf die Behandlung von Zeit in der Videokunst, geschieht dies im Hinblick auf eine Dimension von allgemeinerer Relevanz. Zeitvorstellungen sind die (nur teilweise bewußt reflektierte) Basis jeder Konzeption des Denkens – Zeitbewußtsein ist eine wesentliche Voraussetzung, um z. B. Begriffe wie *Erfahrung, Realität, Existenz* oder *Subjekt* zu bestimmen. In der Dynamik des Kunstbegriffs, in der stetigen Umstrukturierung der Kunstsprache manifestiert sich transformierte Erfahrung dieses Wirklichkeitszugriffs. Verfolgen wir nun einige Wege des Labyrinthes...

1. Welche Kunststrichtung hat schon eine so genaue offizielle Geburtsstunde? Am 4. Oktober 1965 machte Nam June Paik mit einem der ersten in New York erhältlichen Videorecordern während einer Taxifahrt Videoaufnahmen von Papst Johannes und führte diese am gleichen Abend im Café A Go-Go vor. Ginge man der Angelegenheit auf die Spur, ließe sich sogar die Uhrzeit genau rekonstruieren. Dieser Fakt ist symptomatisch: Hat Video die Qualität des *Festhaltens* von Zeit mit dem Film gemeinsam, liegt im Aufnahmeverfahren – dem elektromagnetischen Speichern von Information – die spezifische Videoqualität. Die daraus resultierende Fähigkeit der sofortigen Wiedergabe des Aufgenommenen ist das Faszinosum, das die Anfänge der Videokunst bestimmte.

Wichtige Kunstströmungen der 60er Jahre, die mit dem entgrenzten Kunstbegriff im Happening und Fluxus die Frage des Verhältnisses von Kunst und Realität zentral stellten, waren mit der Entmaterialisierung des Produkts verbunden. Das *Ergebnis* wurde zugunsten der Realisationszeit erheblich relativiert; bei diesen Kunstformen war der prozessuale Charakter des Kunstwerks – also die Aktion, die sich im Zeitfluß entfaltet – konstitutiv. Diese Vorstellung von Zeit als Ablauf und die tendentielle Gleichsetzung von Kunstzeit und Lebenszeit bieten die Grundlage, die die Video-Zeitästhetik dieser frühen Jahre prägte: die Gestaltung der *Realzeit*. Der unmanipulierte maschinelle Reproduktionsprozeß, der undramatische Ablauf, die minimale kontinuierliche Handlung richtete sich bewußt gegen die *Zerhackung* der Zeit durch den Schnitt. Das Medium diente primär zur Wiedergabe einer homogenen, unstrukturierten Zeit. Die Ablehnung narrativer Strukturen war mit dem Anspruch an Authentizität verbunden;

es sollte gezeigt werden, was ist, sinnlich und erfahrbar. Das Zeiterleben, das Empfinden der Ereignisse als ein Stück durchlebte Zeit bedeutete die Hervorhebung der Präsenz, ließ den Aspekt der Gegenwärtigkeit im Mittelpunkt stehen. Ziel der Videokunst war häufig die Vermittlung einer direkten Zeiterfahrung, die Erfahrung des Vergehens von Zeit als Dauer. In dieser *Ästhetik der Langeweile* ist die Betonung der Präsenz angesiedelt, das Erleben des Moments. Gerade diese Faszination der Präsenz fand eine *signifikante Ausdrucksmöglichkeit im closed-circuit-Verfahren*, das die explizit eigenständige Qualität von Video nutzt, mittels Rückkopplung eine Aufnahme simultan wiederzugeben und damit eine Wechselwirkung von Situation und Abbild zu ermöglichen. Die Befragung der Wirklichkeit setzte das Medium als Transportvehikel ein, um eine außerhalb des Mediums sich befindende Wirklichkeit darzustellen; diese Fähigkeit der sofortigen Wiedergabe des Sichtbaren war mit partizipatorischen Ansätzen verbunden, da die aktive Teilnahme der Rezipienten zu einem notwendigen Bestandteil der Kunstwerkentstehung werden konnte. Das Hinterfragen der Realitätsorientierung ging so häufig mit der Selbstbeobachtung der Aktion einher: Der *Narzißmus-Aspekt* prägte wesentlich die Kinderstube der Videokunst.

Die Faszination des eigenen Abbilds als Entdeckung des *medialen Ichs*? Erstmals kann sich der Mensch augenblicklich in Bewegung sehen, ohne sich anzublicken: Er kann sich sehen, ohne sich anzuschauen. Denn konstituiert unsere ganze Erwartung, Bewegung, die Erregung unserer Muskeln und der Eingeweide uns als Präsenz, wird diese innere Grenze einzig durch das Auge regelrecht durchbrochen. Durch diese zwei kleinen Hirnausstülpungen findet die Lösung vom Körper statt; ich sehe draußen, bis zu dem Punkt, den ich sehe, gehören diese Vorstellungen mir. Dies bestimmt den Blick auf den eigenen Körper: Gibt uns das Spiegelbild die Versicherung, uns als Ganzes zu erleben, basiert diese Gestaltwahrnehmung auf ein *Gegenüber*. Der Blick muß auf die eigene Figur lasten, um diese sichtbar bleiben zu lassen. Wenden wir den Kopf, können wir uns nicht mehr sehen, der projizierte Körper verliert den Ort des Zusammenhangs.

Dieses Schema wird durch das closed-circuit-Verfahren durchbrochen. Die Orientierung des Körpers im Raum ist auf ein Dreiecksverhältnis gegründet: Die Kamera ist das *dritte Auge*, die Projektion des Blicks in den Raum. Ich sehe mich, obwohl ich mich nicht anblicke, ich sehe mich nicht sehen. Video, ergo sum. Die Intimität, die zur eigenen Person hergestellt wird, findet so als Beziehung Auge-Körper statt. Diese Fern-Sicht auf den eigenen Körper tröstet etwas über das Dilemma hinweg, daß ich zwar nur von einem Punkt aus sehe, aber von überall erblickt werde. Das Subjekt wird zu etwas im Raum, das sich aus einer Stellung von Oberflächen zusammensetzt: es objek-

tiviert sich. Die äußere Oberfläche wird zur Ikone, diese haftet Narziß als ein Bild seines Körpers an.

Die Vergegenwärtigung des eigenen Subjekts – als Objektivierung – war ein wesentlicher Bestandteil, um zu sich selbst eine Beziehung aufzunehmen. Identität von Prozeß und Zustand, von Handlung und Erfahrung waren das ideale Ziel, die Utopie: Das Subjekt als Metamorphose, als sich transformierendes Handeln, das sich im Erleben der Einheit konstituiert. Das Erleben von Zeit als dauerndes *Jetzt*-Erlebnis garantierte über diese Identifikation Kontinuität. Handlung wurde als ständige Veränderung thematisiert, Wahrnehmungsgegenwart als sich des Prozesses bewußt werdender Prozeß.

In dieser Hervorhebung der Identität lag jedoch schon der Keim des Bruchs: die Nichtidentität. Die Identität des Außen trägt ihre Gegenseite, ihre Fragmentierung, in sich. Was sich identifiziert, unterscheidet sich. Auch Narziß mußte daran scheitern: denn was ich erschauere, kann ich nicht ergreifen. Es ist nur die Oberfläche, die sich zu verdoppeln vermag, während der inengeräumige Körper stets bei sich selbst bleiben muß.

2. War ein zentraler Punkt der ersten Phase der Videokunst die Beschäftigung mit der Zeit der Selbstgegenwart, trat in der zweiten Phase als ein Hauptaspekt die Thematisierung der immanenten Zeit des Bewußtseins in den Vordergrund. Die Faszination für das eigene Bild ließ nach; seit ca. Mitte der 70er Jahre verbreitete sich eine neue Video-Zeitästhetik, die Zeit als bild-intern gestaltbares Material nutzte. Die Sequenz bot als eigenständige (wenn auch un abgeschlossene) Einheit die Grundlage; der Schnitt / die Überblendung erhielten eine wesentliche Bedeutung: Durch die Verbindung der einzelnen Sequenzen konnten Konfliktfelder geschaffen werden, die dieser eigentlich *abwesenden* Qualität eine subtile Dimension zugestanden. In dieser Uneindeutigkeit des Zwischenraums bewegte sich das Durchbrechen in neuen Zeitebenen, das Durchschimmern anderer Zeiträume. Im Spannungsfeld von Recycling vorhandener Bilder und Simulation über Computeranimation entstanden diskontinuierliche Zeitsprünge; auch innerhalb der Sequenzen zeigte sich mit Vorliebe eine heterogene Zeit – sie wurde durch technische Manipulation als verlangsamte, beschleunigte, abgehackte, zitternde, auf-der-Stelle-tretende, als rückwärtslaufende Qualität präsentiert.

Welche Transformation des Begriffs von Wirklichkeit manifestiert sich hier? Statt auf nachvollziehbare Kontinuität wird auf gesteigerte Komplexität gesetzt, auf den Charakter der Vorläufigkeit und Unbestimmtheit. In der Uneindeutigkeit der Aussage liegt die prinzipielle Offenheit des assoziativen Feldes, die durch das Gedächtnis und die Phantasie vermittelte Präsenz stehen im Vordergrund. Was eintritt, ist die Vergegenwärtigung zeitlich nicht vorhandener Orte: *Imaginäre Zeit*. Die Innendifferenzierung schafft Bereiche, zu denen es keine Schlüssel gibt; im Netzwerk von Motivbeziehungen gibt es keine logische Verknüpfungen, sondern Korrespondenzen. Das innere Modell, das sich von der Erscheinungswelt unterscheidet,

nähert sich metaphorisch der *Verborgenheit* des Unbewußten. Ambivalenz, Symbolisierung, Metaphern des Außer-sich-Seins statt direkter Präsenz. Das Fehlen eines Horizonts, dafür Kontrast und Intensivierung. Die Spannung zwischen Erinnerung und Erwartung, die Überlagerung verschiedener Sinnschichten, die Multivalenz der Assoziationsfelder sind bestimmend für das Erleben von Zeit: Zeiterfahrung ist zerstreut. Das Medium Video selbst ist zum Spiegel geworden; die projektive Verkörperlichung ist eine Ausstülpung des Leibes in den Automaten. Diese Innenräume können gleiten, hinter den Bildern sind wieder nur Bilder. Die bruchstückhafte, momentanhafte Erfahrung verschwindet ständig, wird überlagert. Zeit wird als Phänomen, als wuchernder Prozeß von einem Augenblick zum nächsten thematisiert, der Augenblick als Mitinitiator für die fluktuierende Bewegung eingesetzt. Wir nehmen die Position von dem ein, der nicht sieht, wohin der Weg führt. Wir folgen nur.

3. Die Entgrenzung, die momentan in der Videokunst stattfindet, hat nichts mit den explorativen Strategien des entgrenzten Kunstbegriffs der Anfänge der Videokunst zu tun. Drang der Computer in der zweiten Phase der Videokunst immer stärker in die Prä- und Postproduktion ein, wird er beim Interaktiv-Video zum eigentlichen Kontaktorgan. Gekoppelt mit der technischen Entwicklung der Videoplate wurde Ende der 70er Jahre hiermit eine neue Dimension eröffnet, Zeit in der Videokunst Zeit zu *behandeln*. Dieses Speichermedium, bei welchem ein beliebiger Zugriff in beliebiger Reihenfolge möglich ist, hebt beim Abspielen die lineare und im Ablauf festgelegte Zeitstruktur des Magnetbandes auf. Die innere Zeitlichkeit des Mediums wird so als gegebene aufgelöst: Es werden eine endliche Anzahl von Sequenzen präsentiert, die vom Rezipienten abgerufen und zusammengesetzt werden können. Diese audio-visuellen Bausteine werden über die Bedienung der programmierten Zugriffsstruktur zu einer eigenen Konstruktion des narrativen Raumes geführt.

Die Beziehung der Interaktion ist an sich symbiotisch: Ohne unser Zutun bleibt das Bild am nächsten Punkt der Entscheidung – der nächsten Bifurkation – stecken. Das Medium *Video* präsentiert sich als Statisches, als Angebot ohne Einmaligkeit: diese konstituiert sich jeweils erst in der Aktion. Multivalenz ist strukturell bedingt; das Werk hat eine offene Form – jede Version entsteht als Prozeß, Struktur ist also Folge des Prozesses. Diskontinuität wird in Form eines gleichzeitig präsentierten Angebots sichtbar, wobei die *organische* Zeit zum Katalysator wird, der für die Aneinanderreihung der Sequenzen notwendig ist: Es existiert kein Zeitfluß mehr außer der der *Echtzeit*. Das Erleben von Zeit ist so nicht von der Aktion zu trennen; das Primat gehört der Aktualität: Das Wesen des Seins ist das Potential des Werdens, Sein somit Resultat des Werdens. Die stets jeweilige Gegenwart bestimmt die Wirklichkeit, darüberhinaus existiert keine Zeit. Diese generierte Bilderwelt bleibt mehr denn je narrativen Strukturen verhaftet. Es ist die Identifikation mit dem Helden, die den Weg bahnt, die uns in die Zwickmühle bringt. Wir greifen in ein fiktives

Geschehen ein. Was geschieht bei diesem Verhaftetsein? War die erste Phase der Videokunst wesentlich durch den Aspekt der Außenreflexion, die zweite Phase durch den der Innenreflexion bestimmt, wird hier keine Distanz mehr geschaffen. Wir erzeugen das Produkt.

Nicoletta Torcelli: Geboren 1957 in Guardia Particara/Italien, lebt in Freiburg. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie. 1980 Beteiligung an der Orga-

nisation der Ausstellung "Buchobjekte". 1986-90 Lehrtätigkeit an der Freien Akademie für Bildende Kunst Freiburg.

Seit 1986 Mitarbeit am Museum für Neue Kunst Freiburg, punktuelle Mitarbeit bei der Medienwerkstatt Freiburg. Seit 1988 Dissertationsvorhaben über Videokunst, seit 1990 Stipendiatin. 1990 Beteiligung an der Erstellung des Bestandskatalogs des Museums für Neue Kunst Freiburg.

Video-Time

by Nicoletta Torcelli

0. Smallest particles of time hacked to pieces, in a continuous addition. The constant transformation of the screen, at the scorching speed of nanoseconds: the permanent movement of the movie. The image is unrest itself.

Moment, change, and process will determine the aesthetics of transition which basically moulds the artistic use of the medium of video: time will become material to be shaped. If this perspective concentrates on dealing with time within video art, this is because of a dimension of general relevance. Notions of time are the basis of any conception of thought – awareness of time is an essential condition to define terms like *experience, reality, existence, or subject*. The dynamics of art, the constant restructuring of the language of art go to manifest transformed experience of this *access to reality*. Let us track some ways of this maze...

1. Which art trend can actually offer an official beginning as precisely as this? On 4 October 1965 Name June Paik used one of the first video recorders available in New York to take pictures of the Pope from out of a taxi, pictures he presented at the same night at the Café A Go-Go. If we took a closer look at the matter we could even retrace the exact hour. This is a symptomatic fact: Though video shares the quality of *recording time* with film, the recording technique – the electromagnetic storing of information – shows the specific quality of video. The resulting ability of immediately presenting the recorded is the fascinating thing which characterizes the beginning of video art.

The 60ies important art trends, asking the essential question for the relation between art and reality while using the de-limited notion of art with happening and fluxus concerned the product's de-materialization. The result was significantly modified to the advantage of realization time; with those art forms the processual character of the work of art – i.e. the action developing in the course of time – was constitutive. This notion of time as a process and the tendency to equate artistic time and lifetime helped to form the basis which shaped those early years' video time aesthetics: the formation of *real time*. The *unmanipulated machine-type* reproduction process, the undramatic course, the minimal continued action were deliberately directed against *hacking time to pieces* by cutting. The medium served primarily for the reproduction of a homogeneous, unstructured time. The rejection of narrative structures

was related to the demand on authenticity; it was to be shown what really was, in the senses of sensation and experience. The experience of time, the sentiments of events as a piece of time lived through meant emphasizing presence and concentrating on the aspect of the very present. It has often been the aim of video art to convey direct experience of time, the experience of passing time as a duration. This *aesthetics of boredom* stresses presence, the experience of the moment. It is just this fascination of presence that found its significant expression in the closed-circuit-process which makes use of the explicitly independent quality of video to simultaneously reproduce a take by means of *retroaction, thus allowing for an interaction between situation and image*. The medium used the examination of reality as a means of transport so as to depict reality outside the medium; this ability of instantaneous reproduction of the visible involved participation-type approaches because the receiving persons' active participation could become a vital component of the development of the work of art. So asking for orientation within reality was often accompanied by some sort of self-observation of the action: the *aspect of narcissism* shaped the nursery of video art significantly.

The fascination provided by the images of ourselves as a discovery of the respective *medial self?* For the first time man is able to watch themselves moving without looking at themselves: we can see ourselves *without looking at ourselves*. For if all our expectancies, movements, the stimulation of our muscles and of our intestines constitute us as presence, this internal frontier will virtually be broken through by the eye only. These two small bulges of the brain allow for the separation from the body; I watch from the outside, until the point I am able to look at is reached, these conceptions will remain mine. This determines the look at one's own body: if the mirror image ascertains us to be experienced as a *complete thing*, this gestalt perception bases on an *opposite*. The look will have to rest upon one's own figur so as to keep this figur visible. If we turn our heads, we cannot see us any longer, the projected body will be deprived of the place of coherence.

This structure will be broken by the closed-circuit-process. The body's orientation within space is founded on a ménage à trois: the camera is the *third eye*, the look's projection into space. I watch myself without looking at me, I watch myself look. Video, ergo sum. The intimacy established with the self takes place as a relation eye-

body. This tele-view onto one's own body helps to console us in the dilemma of *me* only watching from one point, but *me* being seen from everywhere. The subject will become something in space that is composed by the position of surfaces: it objectifies. The outside surface will become an icon clinging to Narcissus as an image of his body.

The visualization of one's own subject – as an objectification – was an essential component to get into contact with oneself. Identity of process and state, of action and experience was the ideal aim, utopia: the subject as a metamorphosis, as transforming action, constituting itself while experiencing unity. The experience of time as a constant *now experience* was sufficient to guarantee continuity by this identification. Action was being dealt with as a constant transition, perceived presence as a process becoming aware of that process.

This stress of identity, however, bore the seeds of the break: non-identity. The identity of the outside bears its opposite – fragmentation. Whatever identifies itself, differentiates. That is why Narcissus failed: for what I look at, I cannot lay my hands on. It is not only the surface that may double, while the internally spacious body will always stay at itself.

2. An essential point of the first phase of video art was dealing with the time of self-presence, then the second phase saw the new main aspect of dealing with the immanent time of consciousness becoming vital. The fascination for one's own picture slackened: beginning in the mid-70ies a new video time aesthetics spread. It used time as a material that was formed picture-internally. As an independent (though unfinished) unity, the sequence was the foundation; *cut/fade effects* got a significant meaning: the connection of single sequences allowed for the creation of fields of conflict, which gave a subtle dimension to this actually *absent* quality. This ambiguity of the interspace saw the breakthrough to new levels of time, the shimmering of new periods of time. Discontinued transitions in time came into being in the field of tension caused by the recycling of existing pictures and simulation via computer animation; even within the sequences a heterogeneous kind of time appeared very often – by technical manipulation it was presented as a slowed down, accelerated, disjointed, trembling, time marking, backward running quality.

What kind of transformation of the term *reality* is manifested here? Instead of relying on straight continuity, complexity – with its temporary and unsettled character – is chosen. The ambiguity of the statement implies the openness in principle of the associative field, the presence conveyed by memory and imagination existing in terms of time: *Imaginary time*. The internal differentiation creates fields which there are no keys for; in the network of motive relations there are no logical connections, instead there are conformities. The inside model, distinguishing itself from the physical world, approaches the *seclusion* of the unconscious. Ambivalence, symbolization, metaphors of *being outside itself* instead of direct presence. The lack of a horizon instead contrast and intensification. The tension between memory and expectancy, the overlaying of different layers of meaning, the multivalence of fields of

association define the experience of time: time experience is scattered. The medium of video itself has become a mirror; the projective embodiment is a protrusion of the body into the automat. Those inner spaces can glide, behind the pictures there will be again pictures only. The fragmentary momentary experience constantly disappears, it gets overlaid. Time will be dealt with as a phenomenon, as a proliferous process from one moment to the next, the moment will be used as a co-initiator for the floating motion. We take the position of those who do not see where they are going to. We just follow.

3. The delimitation that at the moment takes place in video art has nothing to do with the explorative strategies of the delimited art conception at the beginning of video art. While during the second phase computers increasingly entered pre- and postproduction, they became the actual organ of contact regarding interactive video. In the late 70ies, linked to the technical development of the video disc, a new dimension of *treating* time in video art was developed. When played, this storage medium, with any access to it being possible in any succession, neutralizes the linear and process-fixed time structure of the magnetic tape. Thus the internal time character of the medium will be dissolved as a given one: a finite number of sequences will be presented, which can be recalled and connected by the receiver. These audiovisual components will be lead to an independent construction of the narrative space via an operation of the programmed access structure. Basically, the relation of the interaction is a symbiotic one: without us taking part the picture will get stuck at the next point of decision, the next bifurcation. The medium of video presents itself as something static, as an offer without uniqueness: the latter will constitute not until the action starts. Multivalence is due to structure: the work offers an open form – every version develops as a process, hence structure is a result of the process. Discontinuity will be visible in the shape of a simultaneously presented offer, with the *organic* time becoming a catalyzer required for the string of sequences: any flux of time has ceased to exist, apart from that of *real time*. Thus the experience of time cannot be separated from the action; the primacy will go to actuality: the nature of being is the potential of becoming. The respective presence determines reality, beyond that there is no time. More than ever, these generated pictures are rooted in narrative structures. It is the identification with the hero that prepares the way, that leads us into the fix. We interfere with a fictive action. What happens during this state of being rooted in? While the first phase of video art was primarily determined by the aspect of an outside reflection, the second was with inside reflection. But here distances will not be created any longer. We are creating the product.

Nicoletta Torcelli: Born in 1957 in Guardia Perticara/Italy. Lives in Freiburg/Germany. Studied history of art and philosophy. Co-organizer of the exhibition "buchobjekte" (bookobjects) in 1980. 1986–90 teacher at the Free Academy of Fine Arts, Freiburg. Since 1986 co-operation at the Museum of Contemporary Arts, Freiburg. Since 1988 dissertation on video-art, since 1990 scholarship.

Wenn Medusa lächelt

von Mireille Perron

Visuelles Denken verändert sich. Bildliche Darstellung spielt nicht mehr nur mit dem Simulakrum, sondern auch mit der Simulation¹.

Während Simulakrum Konfrontation bedeutet (Abbild – Vorstellung, Subjekt – Objekt, Wesen – äußere Erscheinungsform, Original – Kopie), gibt Simulation dieses Muster zugunsten interaktiver Strategien auf. Als mentale Haltung zum Erfassen unserer Umwelt erschwert die Simulation die Trennung des Realen und seiner Zeichen in voneinander unabhängige Formen. Mehr noch, es löscht den Wunsch aus, in diesen Kategorien zu denken. Tatsache ist, daß interaktive Veranstaltungen in den Bereichen der Medienkunst und der interdisziplinären Kunst in letzter Zeit zu diesem Zusammenbruch des darstellenden Ausdrucks beigetragen haben; dieser Zusammenbruch ließ neue, vitale, symbolische Beziehungen zur Welt entstehen. Aufgrund ihrer inhärenten materiellen Verschiedenheit werfen diese Kunstformen die Frage nach der Identitätsstruktur des Subjekts und gleichzeitig nach den Methoden zur Vermittlung von Wissen und Geschichte auf.²

Der Gedanke der Interaktion ist wohl ein Schlüsselement bei der Konstruktion von Darstellungsformen, die weiter gehen als die seit Plato zugrundeliegende Dichotomie (z.B. Abbild – Vorstellung). In den vergangenen Jahrzehnten hat zum Beispiel die französische Sprache Begriffe eingeführt, die in den Bereich der Interaktion fallen, und die sich mehr oder weniger entsprechen, wie *regardeur* (der aktive Betrachter), *actant* (der Teilnehmer) und *interactant* (eine Mischung aus Darsteller und Betrachter). Diese Begriffe haben den eher traditionellen *spectateur* (Zuschauer) ersetzt und werden sowohl in der wissenschaftlichen und linguistischen als auch in der Kunstdiskussion verwendet. Die neue Terminologie ist aber nur eines der vielen äußeren Zeichen des Wandels, dem sich die herkömmliche bildliche Darstellung unterziehen mußte.

Dies bedeutet allerdings nicht, daß die passive Rolle des Zuschauers nicht schon vorher in Frage gestellt worden wäre. Unter anderen erwähnt Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* den Chor der antiken griechischen Tragödie im Zusammenhang mit der Suche nach einem Ort außerhalb der bipolaren Zuschauer/Ereignis-Beziehung.³ Es gibt weitere Beispiele aus der Geschichte, im Grunde geht es aber um die Gegenüberstellung Subjekt/Objekt als vorherrschendes Modell in der westlichen Welt. Erst seit kurzem verbreitet sich Interaktion stärker. Deshalb erscheint es jetzt angebracht, Medienkunst und interdisziplinäre Kunst nicht mehr als Rand- oder Einzelercheinungen anzusehen, sondern als Triebfedern der Entwicklung bestimmter Darstellungsaspekte, die – obwohl schon vorher existent – nicht *Dogma* bildlicher Darstellung waren. Noch sinnvoller ist es, Interaktion als innere Einstellung zu verstehen, die jetzt bei bestimm-

ten Medien, Veranstaltungen und Objekten auch logisch erscheint und ohne große Schwierigkeiten angenommen wird. So beschäftigt sich z.B. der französische Theoretiker Jean-Louis Weissburg mit numerischen Darstellungsformen im Zusammenhang mit Computern. Er definiert interaktive Simulation auf die folgende Weise: "... eine Darstellung, die durch die Aktion des Subjekts entsteht ... eine bestimmte Position, die das interaktive Subjekt und das Objekt seiner Aktivität verbindet ... Auf diese Weise wird die Darstellung durch die Auffassung von Raum und Zeit bestimmt, die ihrerseits durch diese Situation und die Beschaffenheit der zwischen Subjekt und Objekt hergestellten Beziehung (in die etwas eingebracht wird) entwickelt wird."⁴

Diese Definition legt den Schwerpunkt auf computersimulierte Bilder. Man kann sie aber auch auf andere Darstellungsformen anwenden – einfach als Perspektive, als symbolische Form, die von der Renaissance-Malerei überwiegend verwendet wurde und danach den gesamten darstellenden Bereich beeinflusste.⁵ In ähnlicher Weise ist Interaktion heute im großen Gebiet der Medienkunst und der interdisziplinären Kunst präsent, als neue Wahrnehmungsart der Struktur des *Realen*.

Weissburg fügt hinzu, daß die Position des interaktiven Subjekts eine *Suche nach dem Machbaren* lenkt, und daß das Subjekt durch seine Aktivität das Potential des Bildes erkennt. Mit anderen Worten, es konstruiert den Bereich *Virtualität*. Als Grundelement interaktiver Simulation sind unter Virtualität vorrangig ortsbezogene Digital- und Videoeffekte gemeint, wo Elektroimpulse in den Schaltkreisen unausgesetzt verlagert werden. Virtualität läßt sich durch die Unmittelbarkeit und ständige Manipulation und Modifikation dieser Effekte beschreiben. Das bedeutet, virtuelle Bildwelten eignen sich als Konversationsform.

Virtualität wirft die Frage nach möglichen Beziehungen zwischen Phantasievorstellungen und der interaktiven Situation bei der Schaffung mentaler Bilder auf. Man ist sich darin einig, daß mentale Bilder und Phantasiebilder virtuelle Darstellungen sind, deren Bildschirm die Großhirnrinde ist. Sie sind oft die Quelle künstlerischer Darstellung. Ähnlich der Beschaffenheit des Tagträumens, erfindet der Künstler Situationen, die von den Grenzen des Unbewußtseins definiert sind. Des weiteren kann Tagträumen (im Gegensatz zum Träumen im Schlaf) als eine interaktive Voraussetzung betrachtet werden, da es in kontrollierter Weise die Möglichkeiten einer entstehenden Situation erforscht. Die virtuelle reziproke Handlung ist auf die Phantasie ausgerichtet. Sie sucht auch geeignete technische Ausdrucksmittel; daher auch das Auftauchen von interdisziplinären und medienbezogenen Produktionen.

Indem unendlich viele Entwicklungsmöglichkeiten angeboten werden, impliziert interaktive Darstellung das Vorhandensein einer *Objekt-Matrix* (Bild, Ton, Bewegung),

deren Struktur die Metamorphose nicht nur akzeptiert, sondern sie auch hervorruft. Die Virtualität eines Bildes liegt in der materiellen Instabilität seiner Grundstruktur. Sie liegt auch in den Manipulationsvorgängen, angeboten von der Video- und Computertechnologie. Vor allem aber liegt sie in der Art und Weise, in der sich ihre Effekte verteilen. Aber Interaktion ist mehr als das Spiel mit Virtualität; sie hat eine pluralistische Natur, die sich auch in den folgenden Merkmalen ausdrückt: Verlagerung oder Hin- und Herschwenken zwischen Selbstbezogenheit und Selbstverdoppelung, Diskontinuität, unmittelbarer Austausch oder Konversationsmodus und Desrealisierung. Desgleichen ist es eine Darstellungsart, die das Subjekt zu stärkerer Autonomie ermutigt.

Feministische Theoretikerinnen sind besonders an einer Untersuchung jener Darstellungsmechanismen interessiert, die sich mit dem Subjekt beschäftigen. Zum Beispiel analysiert Laura Mulvey in ihrer bekannten Arbeit *Visual Pleasure and Narrative Cinema*⁶ die Position der Frau im klassischen Hollywood-Kino. Während in der allgemeinen Diskussion die formalen, strukturellen, subjektiven, sozialen und ideologischen Aspekte von Bildern gegenübergestellt werden, kann der feministische Ansatz sie in einer einzigen Analyse erfassen. Das feministische Vorhaben, verschiedene Bezugswörter hinsichtlich der Wunschvorstellungen und den einer Sichtbarmachung zugrundeliegenden Voraussetzungen zu schaffen, ist eine unverzichtbare Komponente jeder ernsthaften Erforschung neuer Arten visueller Darstellung. Wenn wir den Begriff *Simulation* auf das Auftauchen jenes visuellen Denkens, das eher auf Interaktion denn auf Konfrontation beruht, anwenden, dann dürfte ein feministischer Ansatz bei unserer Analyse dieser neuen Art des Begreifens der Welt von Nutzen sein.

Es kann uns auch nicht überraschen, eine wichtige Parallele zwischen Jean-Louis Weissburgs Beschreibung des interaktiven Potentials computergenerierter Bildwelten und Teresa de Lauretis' Analyse des femininen Subjekts im herkömmlichen Film zu entdecken.⁷ Kurz gesagt, de Lauretis meint, daß durch den Verzicht auf die Förderung von Darstellungsformen, die mit linearem Erzählen verbunden sind, der *regardeur* dazu gebracht werden kann, sich selbst als Subjekt zu begreifen, das sich nicht auf der Ebene der unvereinbaren sexuellen Dualität Mann/Frau bewegt. Frei nach Hélène Cixous würde ein derartiges Vorgehen den Zuschauer dazu auffordern, Medusa direkt ins Auge zu schauen, um dann festzustellen, daß sie lächelt.

Was werden die neuen Mythen ohne Medusa, Ödipus und die Sphinx sein? Diese Frage, die unausgesprochen hinter den Texten von Teresa de Lauretis und anderen Feministinnen steht, sollte die Grundlage eines jeden Wunsches nach "anderen" Darstellungsformen sein. Daher auch die Relevanz der Frage nach dem Wunsch, wenn erzählende Darstellung so gesehen wird (d.h. der Wunsch, sich selbst als Subjekt zu bestätigen – ein selbstverständlich männlicher Wunsch), was ist dann die Form des Wunsches ohne Erzählen, ohne lineare Form? Wie läßt sich das schauende Subjekt aus einem anderen Raum ansprechen? Wie kann

man das Subjekt an die Grenze des Ödipus-Stadiums bringen, und nicht in dessen Zentrum?

De Lauretis zeigt, daß das Erzählende Verschiedenheiten aufbaut, genauer gesagt, den in der Sozialgeschichte verankerten Geschlechtergegensatz in einem jeden Text. Die Bezeichnung von Erzählen und traditioneller Darstellung als Ödipus-Produktionen impliziert, daß jeder Zuschauer gezwungen wird, eine der zwei traditionellen Geschlechterrollen zu wählen: die Rollen Held-Mann-Mensch oder die Andere, Frau-Hindernis-Matrix-Grenzbereich. Nichtsdestotrotz stellt de Lauretis fest, daß diese Positionierung, die kennzeichnend für die meisten maskulinen Texte ist, nicht angebracht ist, wenn man an das Mitwirken jener Frauen denkt, die sich mit verschiedenen Arten des Erzählens beschäftigen. Indem sie sich vor allem mit Kino auseinandersetzt, versucht sie, den Mechanismus zu identifizieren, der den weiblichen Zuschauer dazu auffordert, sich mit Subjekt-Positionen innerhalb des Erzählens zu identifizieren.

Klar ist, daß sich die Zuschauerin nicht auf einen einfachen, einzigen Identifikationsakt festlegen kann. Wie sollte sie sich auch unterhalten, als Subjekt angesichts einer Erzählhandlung, die sie in die Rolle eines sexuellen Objektes setzt und dann zur Figur der Schlußszene (z.B. die *the-last-kiss*-Situation) erklärt? Außerdem ist die Identifikation schon eine Handlung in sich selbst, ein subjektiver Vorgang, eine Beziehung, in der das Subjekt einen Aspekt des Anderen assimiliert und sich dadurch verwandelt. Die Frau kann sich weder völlig als träges Objekt und sexuelle Empfängerin verstehen, noch kann sie sich vollkommen mit dem Mann-Muster identifizieren. Daraus entwickelt de Lauretis die folgende Frage: "Wenn man dieser Ansicht in bezug auf filmischer Identifikation folgt, könnte man dann sagen, daß die Identifikation bei den weiblichen Zuschauern alterniert zwischen den Begriffen, die der Apparat ins Spiel bringt: die Kamerasicht und die Bildschirmdarstellung, das Subjekt und das Objekt des Blickes?"⁸

Diese Frage entspricht den Äußerungen Weissburgs zum interaktiven Potential der Computerbilder: "Das Eigenartige dieses Doppelungsverfahrens ist, daß seine Beschaffenheit seine Existenz leugnet ... das Subjekt sieht sich etwas gegenüber, in das es sich selbst einbringt ... Die Repräsentation interaktiver Simulation zeigt in autonomen Formen die Notwendigkeit, sich darzustellen und eine Doppelrolle anzunehmen ... Sich selbst zurückzunehmen ist für diese Art 'Selbstgespräch' unbedingt erforderlich. Reflexivität sichert das Zustandekommen eines Doppels, dessen Aufgabe es ist, den Verdoppelungsvorgang zu unterdrücken: die Entscheidung hierfür bringt die interaktive Person zurück in die gewählte Szene. Diese Art der Repräsentation ist ein sinnvoller Kompromiß zwischen der Negation des Anders-Seins (das Subjekt lenkt das Geschehen und lehnt damit ein unkontrolliertes Anders-Sein ab) und dem Nichtanerkennen der eigenen Manifestation: man stellt immer nur sich selbst dar, verdoppelt sich damit, auch wenn dieses Verdoppeln den Unterschied zwischen Doppel und Subjekt negiert."⁹

Hier tritt bei Weissburg dasselbe Paradoxon auf wie bei de Lauretis, als diese feststellte, daß zwar eine Frau die Schauspielerin, die betrachtet oder betrachtet wird, anschauen kann, sie sich aber nicht selbst bei der Betrachtung dieser weiblichen Figur mit einem eigenen Blick sehen kann. Das abwechselnde Einnehmen dieser beiden Positionen – passiver Zuschauer und aktiver Zuschauer – ist wahrscheinlich ein sehr komplexer Vorgang. Die subtile Art dieser Verlagerungen veranlaßte die Filmtheoretiker, sich von der Frage der sexuellen weiblichen Identifizierung abzuwenden, und eine Erklärung streng aus der Perspektive des Voyeurs – d.h. der klassischen Position des maskulinen, heterosexuellen Begehrens – vorzunehmen.

Wenn Weissburg von der Eigenartigkeit des Doppelungsvorgangs bei der computergestützten interaktiven Simulation spricht, so beschreibt er das auch bei de Lauretis schon erwähnte Phänomen. In ihrer Analyse des Kinos meint de Lauretis, daß die Zuschauerin sich gleichzeitig mit dem Subjekt und Kontext des erzählten Geschehens, und mit der Struktur dieser linearen Handlung und der Struktur des Schlusses identifiziert. Diese doppelte figurale Identifikation formt den Handlungsablauf des weiblichen Zuschauers. Aus Weissburgs Sicht ist dies der Reziprozitätsprozeß eines in interaktive Darstellung eingebundenen Subjekts.

Für de Lauretis ist diese doppelte – durch die Schauspielerin vermittelte – figurale Identifizierung kein Spiegel (wie vermutet wurde). Sie funktioniert eher wie ein Prisma, das das Bild dieser Oszillation zwischen Passivität und Aktivität beugt. De Lauretis hält es für möglich, mit diesen Erzähl-Codes zu spielen, um sie in andere Bahnen zu lenken. Dabei wird der Identifikationsprozeß des Subjekts wieder auf eine simultane Übernahme der zwei Positionen ausgerichtet, aus denen libidinöses Begehren entsteht und die das Ödipus-Szenario definieren. Könnte eine solche Situation den Anfang jener neuen Sprache des Begehrens markieren, für die Laura Mulvey 1975 eintrat?

Ein Vergleich mit zwei weiteren Texten bestätigt diese Hypothese hinsichtlich des Zusammenfließens der interaktiven und der femininen Ödipus-Situation. Teresa de Lauretis, in *Desire in Narrative*, und Jean-Louis Weissburg, in *Retour d'image* (wobei es um die Zuschauerin bzw. die interaktive Person geht), legen ihren Argumenten ähnliche, von den französischen Psychoanalytikern J. Laplanche und J.B. Pontalis verfaßte Textpassagen zugrunde. De Lauretis zitiert: "Die Bedeutung des Identifikationsbegriffs, so meinen Laplanche und Pontalis, ergibt sich aus der zentralen Rolle, die die Identifikation beim Zustandekommen der Subjektivität spielt: Identifikation ist nicht einfach ein physischer Mechanismus unter vielen, sondern Tätigkeit an sich, durch die das menschliche Subjekt entsteht."¹⁰

Weissburg bezieht sich auf denselben Autor: "In seiner Phantasie konzentriert sich das Subjekt nicht auf das Objekt oder dessen Zeichen. Es repräsentiert nicht das gewünschte Objekt sich selbst gegenüber, sondern es wird selbst als Teilnehmer des Handlungsablaufs dargestellt, obwohl ihm kein Platz in Form seiner ursprünglichen

Wunschvorstellung zugewiesen werden kann."¹¹ (Anm. d. Verf.: Die ursprüngliche Wunschvorstellung bezieht sich auf das erste Lebensstadium, in dem das Subjekt nicht zwischen sich und der Welt unterscheidet.)

Wie bereits gesagt, meint Weissburg, daß die interaktive Position sehr starke Bezüge zu Phantasieaktivitäten aufweist. Er stellt fest: "Dadurch entsteht bei der technologischen Darstellung eine neue Art des Umgangs mit der Passivität/Aktivität-Dualität, wodurch das darstellende Subjekt eine dargestellte 'passive' Form, die fortwährend eine 'aktive' Kraft zu ihrer Sichtbarmachung benötigt, annimmt. Die animative Aktivität und die kontemplative Passivität treten abwechselnd in den Vordergrund. So ist dann also die Formel für diesen Darstellungstypus das in einer spezifischen Art und Weise dargestellte Subjekt. Die Darstellung interaktiver Simulation schildert eine Szene, in der sich das Auge des Schauspielers und das Auge des Betrachters zu einem einzigen Blick vereinen."¹²

Wieder einmal ähnelt diese Analyse des Subjekts in interaktiver Position auf seltsame Weise der Position der Zuschauerin, die den Hollywood-Film so sieht, wie von de Lauretis beschrieben und im Vorstehenden erörtert. Und eine weitere Nebeneinanderstellung scheint hier angebracht zu sein: "... Man könnte sagen, daß der weibliche Zuschauer sich sowohl mit dem Subjekt als auch mit Raum und Zeit der Erzählhandlung identifiziert. ... Diese Art der Identifikation erhält beide Positionierungen des Wunsches aufrecht, d.h. sowohl aktive als auch passive Zielvorstellungen: der Wunsch nach dem Anderen, und der Wunsch, vom Anderen gewünscht zu werden."¹³

Im Lichte dieser Vergleiche scheint die interaktive Position zur Neuerschaffung des femininen Ödipus aufzurufen. Es gibt hier ein seltsames Paradoxon, wenn man daran denkt, daß Weissburg – wie die meisten seiner Kollegen in der Wissenschaft – der feministischen Theorie gegenüber taub zu sein scheint. Dieser Widerspruch wird umso bedeutsamer, wenn berücksichtigt wird, daß neue Bildtechnologien meistens Erfindungen von Männern waren, und hauptsächlich entwickelt worden sind, um militärische Vorherrschaft zu sichern. Das patriarchalische Reservat der wissenschaftlichen Forschung hat einen Apparat hervorgebracht, der konventionellen Zwecken dient, aber die Struktur dieses Apparates eignet sich auch zu etwas vollkommen anderem. Es ist, als ob die Wissenschaft diesem Ausflug in das *Andere* unabsichtlich eine konkrete Form gegeben hat.

Wir können also die Hypothese aufstellen, daß Medienkunst und interdisziplinäre Kunst das Potential zum (interaktiven) Konstruieren von Bildern haben, die antworten, reagieren; Bilder, die uns zwingen, die an sie gestellten Fragen zu modifizieren. Indem wir uns dem femininen Ödipus nähern, tragen visuelle Ausdrucksformen zum Aufbau eines anderen sozialen Subjekts bei.

Fortan sind die Künstler aufgerufen, unter Medusas traumverlorenem Blick eine freundlichere Konversation mit der Sphinx anzustreben.

Anmerkungen:

¹ Viele englischsprachige Leser verstehen die Begriffe *simulacrum* und *simulation* in ihrer Bedeutung in den Schriften Jean Baudrillards. Jedoch ist für jene, die der französischen Theorie in der Originalsprache folgen, Baudrillard nicht der einzige Bezug. Baudrillards Position wird zudem seit einiger Zeit in Frage gestellt. Zum Beispiel benutzt dieser Text einen von dem französischen Theoretiker Jean-Louis Weissburg, der sich unmittelbar mit Computerbildern beschäftigt, entwickelten Begriff der Simulation.

² Die Grenzen traditioneller Werkzeuge der Kunstgeschichte werden schmerzhaft spürbar, wenn es um Medienkunst und interdisziplinäre Kunst geht. Wenn das Kunstwerk nicht mehr mit dem Konfrontationsmuster der Darstellung spielt, ist es auch nicht mehr geeignet für die theoretische Diskussion, die sich an eben diesem Modell ausrichtet. Es wäre vorteilhaft für einen kritischen Text, nicht nur einfach über, sondern auch mit dem und/oder wie das visuelle(n) Gegenüber zu arbeiten. Es geht nicht mehr um die Frage des Billigens oder Mißbilligens, sondern um die gemeinsame Suche nach einer Darstellungsform, die sich in einem Zustand unausge-

setzter Definition befindet. In diesem Fall werden das Erfassen, das Verfeinern und die Verbreitung von Konzepten, die selbst interaktiv sind, noch mehr an Bedeutung gewinnen. Kurz gesagt, die aktive Kunstkritik wird aufgefordert, sich um virtuelle Identität mit dem Prozeß der visuellen Produktion zu bemühen.

³⁻¹³ siehe Ausgangstext (d. Übers.)

Übersetzung von Jeanluc Svoboda Bearbeitung durch Lorne Falk

Mireille Perron: Lebt und arbeitet z.Z. in Montreal. Ihr Schaffen wird sowohl in zahlreichen Einzelausstellungen in Kanada als auch in Gemeinschaftsausstellungen in Europa und den USA präsentiert. Sie erhielt ihren M.A. in Kunstgeschichte für die Arbeit "La représentation en transit - Du simulacre à la simulation interactive" bei René Payant. Ihre kritischen Texte werden regelmäßig in Kunstzeitschriften veröffentlicht.

When Medusa Smiles

by Mireille Perron

Visual thinking is mutating. Now, representation not only plays with simulacrum but also with simulation.¹ Whereas simulacrum adopts a confrontational model (image-idea, subject-object, essence-appearance, original-copy), simulation abandons this model in favour of interactive strategies. As a mental stance for apprehending what surrounds us, simulations makes it more difficult to separate the real and its signs into distinct entities. Better, it erases the desire to think in such terms. Indeed, recent interactive events in media and interdisciplinary art have contributed to this breakdown in representational expression - a breakdown which has led to new, vital, symbolic relationships with the world. Because of their inherent material diversity, these art forms question the construction of the subject's identity and, at the same time, the methods for transmitting knowledge and history.²

The concept of interaction seems to be one of the key elements in the construction of representational models that go beyond the constituent dichotomies (eg., image-idea) that we have lived with since Plato. In recent decades, for example, the French language has introduced more interactive terms - more or less equivalent to each other - such as *regardeur* (the active viewer), *actant* (the participant) and *interactant* (a cross between the actor and the viewer). These terms have replaced the more traditional *spectateur* (the spectator) and are now commonly used in scientific, linguistic and artistic discourse. This new terminology is but one of the many outward signs of the shift undergone by conventional representation.

This is not to say that the spectator's passive position has not been challenged before. Amongst others, Nietzsche, in *The Birth of Tragedy* referred to the chorus in ancient Greek tragedy in his search for a space outside the bipolar spectator-spectacle relationship.³ There are other historical examples, but the point is this: the subject-object confrontation has been the privileged mode of representation in Western society. Only recently has interaction become more effervescent. It is therefore more relevant to consider media and interdisciplinary art, not as marginal or isolated, but as pushing certain aspects of representation

that, although they occurred previously, were not the "doxa" of visual representation. It is even more productive to think of interaction as a mental attitude that is now more consistently and easily adopted in certain media, events and objects. The French theorist, Jean-Louis Weissburg, for example, is preoccupied with numerical imagination in relation to computers. He defines interactive simulation this way:

"... a representation activated by the action of a subject ... a particular position linking the interacting subject and the object of his/her activity ... The representation is thus determined by the conception of space and time induced by this position and the nature of the relationships established between the subject and the object in which he/she invests."⁴

This definition focusses specifically on computer simulated images. However, it can be applied to several other modes of representation - just as perspective, a symbolic form favoured by painting during the Renaissance, subsequently influenced the entire body of representation.⁵ Similarly, interaction is now evident in the larger spectrum of media and interdisciplinary art as a different way of conceiving the construction of the "real".

Weissburg adds that the position of the interacting subject directs "a search for the possible" and that through his or her activity, the subject realizes the potential of the image. Stated differently, he or she constructs the instance of virtuality. As a key feature of interactive simulation, virtuality explains the privileged place accorded digital and video effects, where electronic impulses are constantly displaced in circuits. The nature of virtuality is described by the immediacy, as well as the constant manipulation and modification, of these effects. That is, virtual images are suited to, a conversational mode.

Virtuality raises the problem of the possible relationships between fantasy and the interactive position in the construction of mental images. It is generally agreed that mental images and fantasy images are virtual representations whose screen is the cerebral cortex. They are often the source(s) for artistic representations. Similar to the constitution of daydreaming, the artist invents situa-

tions which are defined by the limits of the unconscious. Moreover, daydreaming (as opposed to dreaming at night) can be considered an interactive condition in that it explores, in a controlled manner, the possibility of an evolving situation. The virtual reciprocal action tends toward fantasy. It also seeks appropriate technical possibilities for its expression; hence the emergence of interdisciplinary and media productions.

By offering an infinity of potentialities, interactive representation implies the existence of an "object-matrix" (image, sound, movement) whose structure not only accepts metamorphosis but also provokes it. The virtuality of an image resides in the material instability of its support structure. It also resides in manipulative processes, such as those offered by video or computer technology. And it resides especially in the way its effects are shared. But interaction does more than play on virtuality; it has a pluralist nature that also makes use of the following characteristics: translocation or wavering between self-reference and doubling, discontinuity, immediacy of exchanges or conversational mode, and derealization. Furthermore, it is a mode of representation encouraging greater autonomy in the subject.

Feminist theorists have been especially interested in examining the mechanics of representation in relation to the subject. For example, Laura Mulvey's renowned work, "Visual Pleasure and Narrative Cinema"⁶, analysed women's position as defined in classical Hollywood cinema. Whereas dominant discourse often places the formal, structural, subjective, social and ideological aspects of images in opposition to one another, a feminist approach has the capacity to unite them within a single analysis. The feminist project of constructing different terms of reference for desire and the conditions governing visibility of social subjects is a necessary component of any serious research into new modes of visual representation. If we apply the term 'simulation' to the appearance of visual thinking that is based on interaction rather than confrontation, a feminist approach should be useful in our analysis of this new conception of the world.

Indeed, it should come as no surprise to discover a meaningful parallel between Jean-Louis Weissburg's description of the interactive potential of computer imaging and Teresa de Lauretis' analysis of the feminine subject's encounter with mainstream film.⁷ Briefly, de Lauretis maintains that by ceasing to promote representational modes linked to linear narrative, one can encourage the *regardeur* to define him/herself as a subject on a different level from that of the irreconcilable, sexual duality of male/female. To paraphrase Hélène Cixous, such a mechanism would invite the spectator to look Medusa right in the eye and notice that she is smiling back.

What will the new myths be without Medusa, Oedipus and the Sphinx? This question, running beneath the surface of texts by Teresa de Lauretis and other feminists, should be the basis of all desire for "other" representations. Hence, the relevance of raising the question of desire. If narrative representation is thought of in this way (i.e., the desire to confirm oneself as subject – an inevitably masculine desire), then what is the form of desire without narration, or linearity? How can the looking subject be addressed from another space? How can we position the subject at the edges of the oedipal stage, instead of at its centre?

De Lauretis shows that the narrative establishes differences and, more precisely, the sexual difference of each text inscribed in social history. To describe narration and traditional representation as the production of Oedipus is to imply that each spectator is forced to choose one of two sexual positions: the hero-male-human or the Other, the female-obstacle-matrix-frontier. Nevertheless, de Lauretis observes that this position, characteristic of the majority of masculine texts, is inadequate when considering the complicity of women dealing with different narrative modes. Concentrating mainly on cinema, she tries to identify the mechanisms that invite the woman spectator to identify with subject positions within the narrative.

It is clear that the woman spectator cannot engage in a simple, unique act of identification. How could she possibly be entertained as a subject in front of a narrative movement that places her in the position of sexual object and then declares her the figure of (the narrative's) closure (eg., "the last kiss" scenario)? Moreover, identification is itself a movement, a subjective process, a relationship in which the subject assimilates an aspect of the other and is thereby transformed. The woman cannot perceive herself totally as an inert object and a carnal receptacle, nor can she identify completely with the masculine model. This leads de Lauretis to pose the following question: "Following through this view in relation to cinematic identification, could we say that identification in women spectators alternates between the terms put into play by the apparatus: the look of the camera and the image of the screen, the subject and the object of the gaze?"⁸

This question parallels Weissburg's remarks on the interactive potential of computer imaging: "The trick of this doubling process is that its nature denies its own existence ... the subject faces something he invests himself in ... The representation of interactive simulation reveals, in autonomous forms, the necessity to represent and to double oneself ... Putting oneself at a distance is absolutely necessary to have this kind of 'self-dialogue'. Reflexivity ensures the production of a double whose function is to suppress the doubling: the decision to do so projects the interacting person back to the chosen scene. This mode of representation is an ingenious compromise between the negation of otherness (the subject directs the spectacle, thereby refusing an unmastered otherness) and one's denied manifestation: one is always representing oneself, thus doubling oneself, even if this doubling negates the difference between the double and the subject."⁹

Here, Weissburg raises the same paradox described by de Lauretis when she noted that although a woman can look at the actress looking or being looked at, she cannot see herself looking at that female character with an *active* gaze. The alternation between these two positions – passive spectator and active spectator – appears to be complex. The subtlety of this translocation caused cinematic theorists to abandon the problem of female sexual identification in film and to define it strictly from the point of view of the voyeur – that is, the classic position of masculine, heterosexual desire.

When Weissburg talks about the trick of doubling in computer-based interactive simulation, he describes the same phenomenon mentioned by de Lauretis. In her analysis of cinema, de Lauretis proposes that the woman spectator identifies simultaneously with the subject and the context

for narrative movement, as well as with the structure of this linear movement and the structure of its closure. This double figural identification would form the narrative process of the woman spectator. From Weissburg's point of view, this is the process of reciprocity of a subject engaged in interactive representation.

For de Lauretis, this double figural identification, which is transmitted through the actress, does not act as a mirror, as has been suggested. Rather it acts like a prism, diffracting the image of this oscillation between passivity and activity. De Lauretis believes it is possible to play on these narrative codes so as to divert them, thereby re-directing the process of identification of the subject towards a simultaneous recognition of the two positions that form libidinous desire and define the feminine oedipal scene. Would such a position represent the beginnings of that new language of desire advocated by Laura Mulvey in 1975?

A comparison of two other texts reconfirms this hypothesis concerning the confluence of the interactive and feminine oedipal positions. Teresa de Lauretis, in "Desire in Narrative", and Jean-Louis Weissburg, in "Retour d'image" (dealing with the woman spectator and the *interactant*, respectively) base their arguments on similar passages written by the French psychoanalyst J. Laplanche and J.B. Pontalis. De Lauretis quotes: "The importance of the concept of identification, Laplanche and Pontalis insist, derives from its central role in the formation of subjectivity; identification is 'not simply one physical mechanism among others, but the operation itself whereby the human subject is constituted'."¹⁰

Weissburg refers to the same authors: "In his fantasy, the subject does not focus on the object or its sign. He does not represent the desired object to himself, but is himself represented as a participant in the scenario, although a place cannot be assigned to him in the same form as those in the original fantasy."¹¹ (Authors note: the original fantasy refers to the first stage of life, in which the subject does not differentiate between him/herself and the world.)

As was pointed out earlier, Weissburg suggests that the interactive position has strong affinities with fantasy activities. He states: "Thereby, a new way of treating the 'passivity/activity' duality occurs in technological representations, whereby the representing subject animates a represented 'passive' which continually requires an 'active' force to reveal itself. The animative 'activity' and the contemplative 'passivity' alternately come to the fore. In this way, the formula for this type of representation is the subject represented in a specific mode. The representation of interactive simulation portrays a scene uniting the eye of the actor and the eye of the spectator in a single gaze."¹²

Once again, this analysis of the subject in a position of interaction is oddly similar to the description of the position of the woman spectator viewing Hollywood film as outlined by de Lauretis and discussed earlier. And another juxtaposition seems appropriate here: "... We could say that the female spectator identifies with both the subject and the space of narrative movement... This manner of identification would uphold both positionalities of desire, both active and passive aims: desire for the other, and desire to be desired by the other."¹³

In light of these comparisons, the interactive position seems to invite the recreation of the feminine oedipus. There is a strange paradox here, considering the fact that Weissburg, like the majority of his colleagues in the scientific community, seems impervious to feminist theory. This contradiction becomes even more significant when we consider that new image technologies are, for the most part, masculine inventions and were mainly developed to ensure warlike domination. The patriarchal preserve of scientific research has produced an apparatus to serve conventional ends. But the structure of this apparatus can lend itself to something quite different. It is as if scientists have unconsciously given concrete form to their foray into the Other.

We can thus hypothesize that media and interdisciplinary art have the potential of constructing (in the interactive mode) images that respond, images that force us to modify the questions asked of them. By opening the door of the feminine oedipus, some visual expressions thereby contribute to the construction of a different social subject. Henceforth, under Medusa's bemused gaze, artists are invited to pursue a more friendly conversation with the Sphinx.

Notes

¹ For many English readers, the terms 'simulacrum' and 'simulation' are currently understood in relation to the writings of Jean Baudrillard. However, for those who follow French theory in its original language, Baudrillard is not the only reference. Moreover, Baudrillard's position has been challenged for some time. For example, this text uses the notion of simulation elaborated by the French theorist, Jean-Louis Weissburg, who deals directly with computer imaging.

² The limitations of art history's traditional tools are acutely felt when dealing with media and interdisciplinary art. If the artwork no longer plays with the confrontational model of representation, it is also no longer adequate for theoretical discourse to be confined to this same model. It would be to the advantage of the critical text not simply to work on, but with and/or like its visual counterparts. It is no longer a matter of approving or disparaging, but rather of pursuing, in unison, the search for (a) representation which is in a state of perpetual definition. In this instance, the comprehension refinement and diffusion of concepts, which are themselves interdisciplinary, become even more pertinent. In short, the activity of art criticism is called upon to be virtually identical to the process of visual production.

³ Nietzsche, Frédéric, *La naissance de la tragédie*, Bibliothèque Méditations, Denöel & Gonthier, Paris, 1964.

⁴ Weissburg, Jean-Louis, "Voyage au pays du retour", in *Revue d'esthétiques*, No. 10, Vidéo-Vidéo, éd. Privat, Paris, 1986, p. 139.

⁵ Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Editions de Minuit, Paris, 1975.

⁶ Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, No. 16, London, 1975.

⁷ De Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

⁸ *Ibid.*, p. 142.

⁹ Weissburg, Jean-Louis, *Op. Cit.*, p. 143.

¹⁰ De Lauretis, Teresa, "Desire in Narrative", *Op. Cit.*, p. 141.

¹¹ Weissburg, Jean-Louis, "Retour d'image, fantasme et simulation interactive", in *Imaginaire numérique*, Actes du colloque interdisciplinaire de Saint-Etienne, Hermes, Paris, 1986, p. 297.

¹² *Ibid.*, p. 301.

¹³ De Lauretis, Teresa, *Op. Cit.*, p. 143.

Translation by Jeanluc Svoboda. Revisions by Lorne Falk.

Mireille Perron: She is currently living and working in Montreal. Her work has been shown in numerous solo exhibitions in Canada as well as in group exhibitions in Europe and the United States. She obtained her M.A. in Art History under René Payant with the thesis, "La représentation en transit - Du simulacre à la simulation interactive". Her critical writing appears regularly in art publications.

Corporate Movement

von Rainer Ganahl, Juni 1990

"Ce sont les modes du mouvement qui reçoivent tout le relief sémantique." Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris 1967, 9.9–10, p.

Wer heute die avanciertesten visuellen Produktionen studieren möchte, muß nicht mehr bei marginalisierten Individuen suchen, sondern nimmt die gelben Seiten der *Branchenverzeichnisse* zur Hand, um für ein Appointment zu telefonieren oder zu faxen. Tritt man aus dem Lift in den Empfangsraum, so segelt die Produktion der letzten zwei Jahre über acht, auf Kopfhöhe schwebende Monitore dem Besucher entgegen, was solange fasziniert, bis eine Frauenstimme unterhalb der Bildschirme die pyknoleptische Absenz mit einem "Sie wünschen bitte?" beendet. Bis zum Empfang ist der Trailer zweimal passiert, weil die einzelnen, aneinandergereihten Clips kaum länger als 10 bis 15 Sekunden sind.

Wo ist man, wenn man es mit elektronischer High End Imagery zu tun hat? Die einschlägige Literatur verweist mit Vorliebe auf Orte, die mit Lobbyhalls die Euphorik und Abstraktion von konkreter historischer Erdung gemeinsam haben: Satelliten, urbi et orbitale Telekommunikationsnetze, (wo dann der Eingeborene in Australien mit dem MIT-Studenten cross culture via Modem betreibt), Silicon Valley, das Sony Land Japan, der High Resolution Megascreeen im Medienpark, die AI-Labs und zuallerletzt die für alles herhaltende Zukunft, die es technologisch zu kolonisieren gilt. Was all diese Topoi, mit oder ohne dem Präfix "u-" oder "a-", fast immer gemeinsam haben, ist die myopische Ignoranz gegenüber historischen und geographischen Zusammenhängen, samt deren politischen Implikationen. Gerade weil es sich um Immaterialien handelt, kann und muß materialistisch gedacht werden.

Bevor man in den Bildschirm einsteigt, kann die soeben gestellte Frage wiederholt werden? Was für ein *sozialer Raum* wird hier von wem produziert? Wo ist man wirklich, wenn nicht in den wenigen gut technikerüsteten Akademien, bei Kunst- und Videoförderstellen oder auf den paar Festivals? Mann/Frau/Kind sitzt bestens bedient vor dem TV-Gerät. Der flexible multinationale Kapitalismus, der seine Firmen je nach spatio- und finanz-politischer Ökonomie von Kontinent zu Kontinent versetzt, immobilisiert zuerst seine Konsumenten durch das Fernsehen. Oder gehört hier jemand etwa zu jenen High Tech Spezialisten, die dort arbeiten, wo unter besonderen Sicherheitsvorkehrungen wirklich die innovativsten, wenn auch pragmatischsten visuellen Forschungen betrieben werden?

Aber uns interessiert jetzt nicht so sehr die digitale Kunst der ebenfalls in Hollywood oder um Hollywood im postfordistischen Los Angeles stationierten Department of Defense- und NASA Research. Vielmehr interessieren die technologisch primitiveren, aber zeichenpolitisch elaborierteren Nachfolgeprodukte für die kommerzielle Bildindustrie.

Mit *Corporate Movement* möchte ich umschreiben, was aus dem bewegten Bild nach dem "Movie" geworden ist. Doch zuerst einige Andeutungen zur *Bewegung*. Schon Vertov war klar, daß sich die Kamera bewegen muß. Für den Pariser Urbanisten Virilio – der sicherlich in der attraktivsten Medienlandschaft lebt, wo die Videoschirme mit superkomprimiert defilierenden Kurzinformationen, Unterhaltung und Werbung den Stadtpassagier in fast keiner Ecke, keiner Passage mehr auslassen – für Virilio ist Video- und Infographie nur mehr *le mouvement du mouvement*, die Bewegung der Bewegung.

Dem Übergang von der *Photographie* zum *Film* als einem vom unbewegten zum bewegten Bild folgt der Übergang *Film-Video/Infographie* als die Passage vom bewegten Bild zur Bewegung der Bewegung. Auf der hardware-Ebene spielte sich zwischen dem ersten Wechsel bildtechnisch wenig ab; die Kamera erhielt, wemal gesagt, nur eine Art Motor; beim Übergang zum elektronischen Bild, das aber immer noch analog operierte, revolutionierten sich Kamera und Wiedergabe, was jetzt im *digitalen Post-Kamera Paradigma* kulminiert, wo eine Kamera keine Notwendigkeit mehr darstellt.

Die *mouvement du mouvement* These wird insbesondere interessant, wenn man die oben kurz skizzierten technologischen Voraussetzungen berücksichtigt. Mit der Infographie – der informatischen Generierung von Bildern am Computer – und den nicht-digitalen videographischen tools, die durch die kontrollierte oder unkontrollierte Manipulation der elektronischen Bildsignale (wips, feedbacks, windows, Magnete usw.) neue Bilder produzieren, – mit der Infographie und der Videographie kann prinzipiell von der Kamera abgesehen werden. Ab diesem Zeitpunkt setzt für Virilio die Bewegung der Bewegung ein. Die Bewegung wird zur reinen Bewegung, die nicht mehr wie beim Film die Metapher des Fliegens evoziert, sondern die des Flottierens in einem Raum ohne Widerstand, ohne Atmosphäre. "*La vidéo, c'est je flotte, pas je vole... La vidéo pour moi c'est le vide*" (Virilio 1984). In der *Bewegung der Bewegung* ist das bewegte *Etwas* auf der Strecke geblieben und zur bloßen Geschwindigkeit in der Leere (le vide) reifiziert.

In diesem sideralen Raum reiner Bewegung, wo sich alles zur reinen Geschwindigkeit des *mouvement du mouvement* verwandelt, verschwindet zuerst die filmende Kamera und dann jede Referenz, so daß nur noch Signifikanten frei flottieren. Nachdem ein anderer Pariser Kollege die Theorie der *frei flottierenden Signifikanten* schon universalisiert hatte, sozusagen die ganze Welt wie im screen betrachtete, mußte dieser Schritt von Virilio nicht mehr geleistet werden. In dieser Schwebelage im atmosphärenlosen leeren Raum möchte ich die Rede von diesen immateriellen Bewegungen von Bewegungen *mit etwas Gravität belasten*.

All diese dromosphärischen Analysen stehen in ihrer Brill-

lianzen den beschriebenen Phänomenen in nichts nach, sollten aber durch einen *semiokratischen (Ohn)Machtdiskurs* beschwert werden. Die avancierteste bewegte Bildproduktion, die sich im widerstandslosen elektronischen Orbit konditioniert, ist die der wirklich referenzlos gewordenen Werbung für Identities von *Corporations*, zu deren Geflecht nicht nur die TV-Stationen, sondern auch die interessenlos forschenden High Tech Labors und kulturelle Ableger wie Museen, Galerien und Non-for-Profit-Galerien zählen. *Corporate Art* ist nicht mehr so sehr ein provokativer Terminus, sondern einer, der Kunstgeschichte mit *helvetischen CAPITAL-LETTERS in italic* schreibt.

Was die materialistische *Geographie um diese boomenden High Tech Zentren* betrifft, also der OFF-SCREEN Landschaft, die entvölkert mit fraktaler Akribie wieder simuliert wird, so treffen diese wie zufällig z.B. in Boston oder Los Angeles auf einen immensen Prozeß der selektiven Entindustrialisierung, der anspringenden Zentralisierung und Konzentration von Kapital, das sich durch sprunghafte Schließungen und Replazierungen von Produktionsstätten in kurzen Intervallen superprofitabel optimiert. Typisch ist aber auch der damit einhergehende Untergang der einst machtvollen Gewerkschaftsbewegungen mit deren Kontrolle über die Arbeitsbedingungen in den ebenfalls boomenden Unterkollektivlohn-Jobs für Imigranten, Frauen, Kinder und solchen, die überhaupt keine Wahl mehr haben.

Aber wieder zurück in die kontrollierbaren, flottierenden Sphären des *Corporate Movement*. Es beschreibt seine vektoriellen Kurven mit höchster Präzision und Emotion und ist interaktiv präzise manipulierbar. Durch die digitale Memorierung und Weitergenerierung kommt es zu keinen Informationsverlusten. Ihre Sauberkeit bleibt prinzipiell unkontaminierbar. Höchstens ein Virus könnte am Horizont leidenschaftlich aufsteigen und die Heiterkeit der durch Velozität glänzenden Objekte in ihrem Fluxus trüben. Der superben Sinuosität der konkaven und konvexen Inflektionen sind keine Grenzen gesetzt. Die 3D-modulierten Faltungen bestehen immer nur aus *Oberflächen*, zu denen sich jede visuelle Textur eignet, deren Grad an Transparenz und Reflexibilität wählbar ist. Zur schwebenden Sichtbarkeit und Fast-Sichtbarkeit verhelfen diesen Oberflächen ebenfalls antigravitalional animierbare Lichtquellen, direkte und indirekte, punktuelle und diffuse. Mit dem Licht können die texturierten Partikel zur Geschwindigkeit, zur Bewegung der Bewegung werden und so das verführende Bild formen.

Je sinnleerer, abstrakter und edelmetallener die meist *typographischen Objekte* durch die Vitesse und die Transformationen werden, umso seduktiver. Alle diese durch Licht getragenen Tropen komprimieren sich beim Wenden und Drehen zu *Logos*, die durch ihre Metamorphosen den cinematographischen Schnitt erübrigen. Das transformative Klonen in technologisch realer Zeit intensiviert die metabolische Zeit der auf Faszination konditionierten. So also segeln diesen Betrachtern weniger Produkte entgegen, als vielmehr zu Bildobjekten gewordene Namen und/oder deren visuelle Kürzel: *Corporate Logos*.

Diese sind in ihrer kurzgeschlossenen simplen Erscheinung komplexe intertextuelle Vehikel in synästhetischen Landschaften, wo erst antinomisches Begehren und Identifizieren das schattenlose Relief schafft, in dem sich die Bedeutungen aufs Minimalste zusammenschieben. Die gesamte manipulierende Narrativität der Werbung ist im visuellen, musikalischen und textuellen *Réécrire der Logos* inkorporiert. Dieses abstrakt bewegte Erzählen, resistent gegen Interpretation, geschieht permanent, interaktiv und mit indexikalischer Gewalt. Strategien der *Konkreten Poesie* und graphische High-End-Technologien ergänzen sich optimal zur subtilsten Corporate-Identity-Schleuder, die in Zeitlupe durch ihre intensive Immaterialität direkt mentale Bilder hierarchisiert. Der mannikin'sche Taumel unterscheidet nicht mehr, ob die selbstidentischen Bewegungen sich über die femininen Poren der Haut oder die zur marmornen Eingangshalle herangezoozten Unterflächen von Lettern verschleifen. *Plus ça bouge, plus c'est la même chose* und überblendet sich in endloser Translation.

Bei diesem *infinitesimalen Falten* entgleiten jede Signifikation in einen indifferent leerlaufenden Semioseprozeß, wo jeder alleine im Fahrzeug sitzt und alle in denselben Spuren der Autobahnen und Freeways konsumierend vor sich hinsteuern. Der frei bewegte Signifikant im flatternden Kleide der begehrtesten Orte und Plätze der Welt ist zwar durch die Bildtechnologien der Massenmedien atypisch geworden, erklärt die Welt nur noch durch sich und seinesgleichen, bringt aber gerade deshalb die mobilen Passagiere in ihr zum *ideologischen, politischen und materiellen Stillstand*. Das *Corporate Movement* als unbewegter Bewegter beschleunigt und bremst mit immer weniger Widerstand in immer luftleeren Gegenden seine Insassen mittels Fernbedienung. Es bewegt sich überall, wo nur irgendwie Bilder, Bildesbilder und Vorbilder auftreten. Wie die Wissenschaft Langsamkeit als Geschwindigkeit mit niedrigem *dramologischem Wert* definiert, so können auch alle anderen Langsamkeiten graduell zum Corporate Movement bestimmt werden und das, als wäre der Corporate Look einer Corporate Woman wie aus einem videographischen Bildfluß ausgestanzt. Gerade wegen diesem hybriden Überlagern und Ineinanderschieben verstärkt sich der Limes zwischen Macht und Ohnmacht, politischer Repräsentanz und Nicht-Repräsentanz, ökonomisch-sozialer Kompetenz und Inkompetenz.

Warum mit nur wenigen Ausnahmen gerade im *infographischen* Bereich fast nur *künstlerisch irrelevantes, naives fast food und slow food* produziert wird, hängt nicht nur mit dem noch schwierigen Zugang und Umgang der Maschinerie zusammen. Oft wird das Politische dieser Massenmedien unterschlagen. Ebenfalls heißt es, die neuen Produktionsmittel aus einem technologisch, ideologisch und funktional diachronen und synchronen Zusammenhang zu verstehen und das mit den darin gestauten genutzten und ungenutzten Repräsentationsmöglichkeiten. Die symbolische Umwelt füllt sich atemberaubend von selbst und bedarf keiner bilderproduzierenden Kreativität mehr. Vielmehr muß an den andernorts elaborierten bildnerischen Diskurs angeknüpft und Übertragungsleistungen erbracht werden.

Damit zusammenhängend darf es auch zu keinem Zögern einer *Kunstkritik* kommen, die glaubt, es müßten erst neue Kategorien geschaffen werden. Im Gegensatz zu früheren Medien, sprechen die bewegten Bilder der sogenannten Neuen Technologien interaktiv mit dem User und stellen ungefragt eine *Begrifflichkeit* bereit, die in Verbindung mit bisher bewährtem analytischen Denken nutzbar zu machen ist. *Corporate Movement* ist als

Terminus ein androgynes Produkt aus dem Bereich der politischen Ökonomie und der Dromologie. Beide Bereiche sind an die Entwicklung der Produktionsmittel und Produktionsverhältnisse gebunden und können deshalb aufeinander projiziert werden. Für die analytische Rede darüber bedarf es gerade nicht der Programmiersprachen, sondern eines "herkömmlichen" kritisch materialistischen Instrumentariums.

Corporate Movement

by Rainer Ganahl, June 1990

Whoever wants to have a look at the most advanced visual productions need not refer to marginalized individuals any longer, instead they take the yellow pages of the classified directories in order to arrange an appointment by phone or fax. Entering the reception room from the elevator, the visitors are confronted with the last two years' productions which come rushing towards them by means of eight monitors suspended on a level with the head. This fascinates until a female voice from beneath the screens terminates the pycnoleptic absence by saying "What can we do for you?". When the reception is reached, the trailer will have been run twice, since the individual joint clips hardly take more than 10–15 seconds.

Where are we when it comes to dealing with high end imagery? Expert literature preferably refers places that share their euphoria and abstraction of a concrete historical earth connection with lobby halls-satellites, urbi-et-orbi-type telecommunication networks (with the Australian native exchanging cross culture with his fellow-student via modem), Silicon Valley, Sony-country Japan, the high resolution megascreen in the media park, AI-labs, and last of all the future which will have to pay for everything, and which is to be technologically colonized. What is almost always common about all those topoi – with or without the prefix "u" or "a" – is their myopic ignorance towards historical and geographical relations, including the political implications involved. Just because it is about immaterial things people will be able and obliged to think materialistically.

Before entering the screen, may the question just asked be repeated? What kind of social space is going to be produced, and by whom? Where are we really, if not at the few technology equipped academies, at art and video promoting institutions, or at the few festivals? Man/woman/child will sit in front of the TV set, perfectly served. Moving its companies from continent to continent according to the respective space- or finance-related politics of economy, flexible multi-national capitalism first immobilizes its consumers by television. Or is there anybody around who is one of those high tech experts working where the most innovative, though most pragmatical visual research work (under special safety measures) is done?

But now our interest does not primarily concentrate on digital art produced by the Department of Defense- and Nasa Research in and around post-Ford Hollywood/Los Angeles. What is more interesting are those technologically primitive but more elaborated – in terms of political signs – successor products meant for commercial images.

In using the term *Corporate Movement* I want to paraphrase what has become of the animated picture after the *movie*. But first some hints on motion. Even Vertov realized that the camera will have to move. To the Paris urbanist Virilio – certainly living within the most attractive media landscape, with the town-passenger being unable to avoid those video-screens with their entertainment, advertisements, and supercondensedly defiling short-type information –, to him video- and infography are just *le mouvement du mouvement*, the motion of motion.

The transition from photography to film as a transition from a fixed to an animated picture is followed by the transition film-video/infography as a change from the animated picture to the motion of motion. As for hardware, the first transition did not bring about much change in terms of technology; to put it simply, the camera got a kind of motor; concerning the transition to the (still analogically working) electronic picture, camera and record were revolutionized, culminating now in the digital post-camera paradigm with the camera no longer a necessity.

Taking into account the technological conditions outlined above the thesis of *mouvement du mouvement* becomes very interesting. With infography – the informational generating of images at the computer, and the non-digital video-graphical tools producing new images by way of a controlled or uncontrolled manipulation of the electronic picture signals (wips, feedbacks, windows, magnets etc.) –, with infography and videography we can in principle refrain from using a camera. At this moment Virilio sees the beginning of motion of motion. Motion becomes mere motion, no longer evoking the metaphor of flying (as it is the case with film) but that of floating within a space without resistance, without atmosphere. "La vidéo, c'est je flotte, pas je vole ... La vidéo pour moi c'est le vide" (Virilio 1984). With *motion of motion* that animated *something* dropped out and reifies to being mere speed in a vacuum (le vide).

In this sidereal space of pure motion where everything changes to mere speed of *mouvement du mouvement* first the filming camera will disappear, and then every reference, so that only significant will keep floating freely. After another Paris colleagues had universalized the theory of freely floating significant, Virilio did not have to do so. Given this state of suspension in a non-atmospheric empty space, I should like to load some gravity on this matter of immaterial motion of motion.

All these dromospheric analyses are in no way inferior to the described phenomenons in terms of brilliancy, but they should be weighted by a semiocratic discourse on power

or powerlessness, respectively. The most advanced production of images, conditioning itself within the resistlessly electronical orbit, is the production of advertisements actually without reference by now for identities of Corporations, the network of which not only comprises TV-stations but also the uninterestedly researching high tech labs and cultural offshoots like museums, galleries, and non-profit-galleries. *Corporate Art* has ceased to be a merely provocative term, by now it is an expression *writing art history with Helvetian CAPITAL-LETTERS in italics*.

As for the materialistic geography of those booming high tech centres, i.e. the *OFF-SCREEN*-landscape, being depopulated and then re-simulated by fractal meticulousness, those centres happen to meet with an immense process of selected de-industrialization, of beginning centralization and concentration of capital which super-profitably optimizes by way of short-intervalled precipitous shutdowns and re-placements of production centres. Another typical feature is the accompanying decline of the former powerful union movements alongside their control of working conditions concerning the under tariff jobs for immigrants, women, children, and those persons who do not have any choice whatsoever.

But let us go back to the controllable floating spheres of *Corporate Movement*. It draws its vectorial curves with the highest precision and emotion imaginable, and it is precisely manoeuvrable as regards interaction. Due to digital memorizing and continued generating there will be no loss of information. In principle their cleanness will remain uncontaminatable. At most there might be a virus rising passionately on the horizon and casting a cloud over the flux-related cheerfulness of the objectis shining because of velocity. There will be no limits to the superb sinusoidal character of concave and convex inflections. The 3D-modulated folds are always composed of surfaces which any visual texture is suitable for, with the degree of transparency and reflexivity to be chosen. The floating visibility or non-visibility of these surfaces is provided by sources of light which are antigravitationally animatable too, direct and indirect ones, punctual and diffuse ones. By the light the textures particles are able to become speed, motion of motion, thus creating the tempting image.

The more meaningless, abstract and precious-metal-made the generally typographic objectis become due to vitesse and transformation, the more seductive they are. All these light-supported tropes compress to result in logos while twisting and turning with these logos sparing cinematographic cutting because of their metamorphoses. Transformative cloning within a technologically real time intensifies the metabolic time of those conditioned for fascination. Thus those viewers will be less confronted by products than by names which have become image objects and/or their visual contraction: *Corporate Logos*.















These, in their close-circuited simple appearance, are complex intertextual vehicles within synaesthetical landscapes, with only antinomic desire and identification creating the shadeless relieve which has meanings pushed together to a minimum. The entire manipulating narrativity of advertising has been incorporated into the visual, musical and textual *Réécriture of the Logos*. This abstractly moved narrating, resistant to interpretation, is done permanently, interactively, and by an index-type violence. Strategies of

concrete poetry and graphical high-end technologies are complementary to each other in the best possible way. This leads to form a most subtle corporate identity sling that immediately sets a hierarchy of mental images by way of slow motion and its intense immateriality. The mannikin-type whirl has ceased to differentiate whether the self-identical movements slur via the feminine skin pores or via the beds of letters which have been zoomed in on the marbled entrance hall. *Plus ça bouge, plus c'est la meme chose*, and it dissolves in an endless translational motion.

With this infinitesimal folding any signification will slip into an indifferently running semiotic process with everyone sitting alone in the vehicle, and all of them consumingly driving in the same tracks of autobahns and freeways. Though the freely moved significant, in the fluttering dress of the places and spots most sought after, has become atypical due to picture technologies of mass media, and though it defines the world only by itself or its equals, it – just because of this – brings the involved mobile passengers to a standstill, in terms of ideology, politics, and material. Applying remote control, the *Corporate Movement*, being an unmoved mover, accelerates and slows down its passengers, meeting with increasingly less resistance in increasingly air-void surroundings. Wherever there are pictures, pictures of pictures, and archetypes of some kind, it moves. Alike science that defines slowness as speed with a low dromologic value, all the other slownesses can gradually be defined as Corporate Movement, in a way as if the Corporate Look of a Corporate Woman had been blanked from a videographic picture flow. Just because of this hybrid superimposing and telescoping, the Limes between power and powerlessness, political representation and non-representation, economical/social competence and incompetence strengthens.

The fact that – apart from a few exceptions – it's just the infographic field that produces almost only artistically irrelevant things, naive fast and slow food, isn't only due to the still difficult access and handling of the machinery. Very often the political factor about these mass media is held back. Too, the new means of production are said to be understood from a technologically, ideologically and functionally diachronous and synchronous context by applying the internally stowed – utilized and unutilized – possibilities of representation. The symbolic environs are breathtakingly automatically filled, there will be no need of any picture-producing creativity any longer. On the contrary, the sculptural discourse elaborated at another place will have to be continued, transfer work will have to be done.

In this respect there must not be any hesitation by the art critics, who believe that first new categories will have to be set up. Contrary to former media the animated pictures of the so-called *New Technologies* speak to the user in an interactive way, without being asked to set up a conceptual term that can be made utilizable, in connection with analytic thinking proven so far. *Corporate Movement* as a term is an androgynous product from the field of political economy and of dromology. Both fields are committed to the development of means of production and the conditions of production, hence they can be projected onto each other. Analytic language on that will definitely not require programmer's languages but a conventional critically materialistic instrumentarium.

-  Hauptbahnhof
-  Vtischanze
-  Dominikanerkirche
-  Marienkirche
-  Dom
-  Rathaus
-  Hegertor
-  Stadtheater
-  Ledenhof
-  Katharinenkirche
-  Stadthalle
-  Schloß
-  Johanniskirche
-  Museum





EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

12.-16. 9. 90 OSNABRÜCK

**Register
Autorenverzeichnis**

Register

1 / 84 -	110	CRICKET	53
10 3/4 ZOLL	134	DAS DURACELLBAND	130
A - B - CITY	112	DAS EISKALTE AUGE	21
A SPY IN THE HOUSE THAT RUTH BUILT	93	DAS INNERE DES GRANATAPFELS	116
ABAO	45	DAS VIDEORAKEL: HARTE ZEITEN / HARTE PFLICHTEN / HARTE HERZEN	139
ALLES BESTENS (Videolieder)	132	DAS WESEN DER VERWANDLUNG	32
ALLES WANDELT SICH	30	DAS WESENTLICHE	135
AMERICAN HOTEL	109	DAY	97
AMERICAN MEDLEY	58	DE BELAAGDE LANDEN	47
ANNELIESE	107	DE BRUG	148
ARCHAOS	57	DE OCCULTA PHILOSOPHIA	130
ARCHITECTURE - A DAY IN A TERMINAL BUILDING	72	DE-SIGN VOL. 2 (5-7-5 HI-COOK)	71
ART MODERNA CHA CHA CHA	38	DEGREES OF BLINDNESS	56
AT ONE VIEW	18	DER BALKON	20
ATMAN	73	DER DRITTE MANN	134
AUFWÄRTS ZUM MOUNT EVEREST / ZYKLON	133	DER GENERAL	119
AUS DER FERNE - THE MEMO BOOK	13	DER HAHN IST TOT	123
AUSTAUSCH / EXCHANGE	108	DER HERZSCHLAG DES ANUBIS	137
BERICHT AUS DIE SAND	113	DER MECHANISCHE SOZIALISMUS	110
BERLIN - ALAMO	107	DER NARRATIVE FILM	122
BERLIN - DIE SINFONIE DER GROßSTADT	145	DER SONNTAGSSPAZIERGANG	107
BERLINER BLAU	118	DER WUNDERBARE MANDARIN	122
BETWEEN	123	DIE ANPROBE - 1938	114
BILOCATION	31	DIE ANWANDLUNG	13
BLACK FOREST - BLUE DANUBE	39	DIE DISTANZ ZWISCHEN MIR UND MEINEN VERLUSTEN	131
BLINDMAN'S BALL (1988 - 89)	121	DIE GEISTIGEN IMPULSE DER 90ER JAHRE WERDEN VON DEN FRAUEN AUSGEHEN	143
BLOOD RISK	33	DIE REISE ZUR SÜDSEE	118
BÖSE ZU SEIN IST AUCH EIN BEWEIS VON GEFÜHL	108	DIE URSZENE	106
BREATHING	45	DIE WITWE UND DER GANGSTER	109
BRUTALE KRANKHEIT DER MÄNNER	78	DIGITAL PAINTINGS	166
"BRUT OU À FLEUR DE PEAU"	23	DOKUMENT '89	20
BUMP & BUMP	113	DORNRÖSCHEN	137
CHERIE CHERIE	143	DREHARBEIT	109
CINESOUNDTEAM	148	EASTMAN'S REISEN	105
CLAW YOUR EYE	14	EGOMANIA - INSEL DER HOFFNUNG	103
COMMERCIAL I	130	EIN KLEINER SCHWEIZER FILM	115
CONNECTION	74	EIN PLATZ AN DER SONNE (Seele brennt)	113
COUNTERPART - HONG KONG SONG	31	EISENKUSS	135
CRAEX APART	110,148		

EL RING	48	HOMMAGE A SCHWITTERS (Wort-Video)	134
ENDLOSLAUF	109	HOTEL	58
ENGRAM	75	HXΩ – NARZISS UND ECHO	21
ENIGMA	73	I 8843 (Paradays)	139
ENTRE DEUX MERS	143	I SHOULD SEE	17
EPILOG	119	IF WITH THOSE EYES AND EARS	37
EROS EROSION	62	IHR SOLLT ALLES WISSEN	117
ES HAT MICH SEHR GEFREUT	142	IMAGE OF DISEASE	53
ESST MEHR OBST	111	IMAGES FROM "VIDEO ROAD"	41
EVIDENCE ACQUIRED WITHOUT CONSENT, PART 2	94	IMAGINARY III	61
EVIDENTEMENTE UN ESPEJISMO	37	IMMERSION	136
FADED WALLPAPER	61	IN OHRID	97
FAIRY TALES (Drehmoment & Kunststanz)	134	IN ROUGE	13
FASTER MANCHESTER	42	IN THE LAND OF THE ELEVATOR GIRLS	82
FASZINIERENDES PUPPENHAUS	118	IN THIS SKIN	29
FINGERED	142	INSTANT COPIER ANIMATION	135
FLIEGER DÜRFEN KEINE ANGST HABEN	109	INTERLUDE	61
FLÜGEL	79	INTIFADA: SPEAKING FOR ONESELF	47
FRANKENSTEINS SCHEIDUNG	131	IRONLAND	134
FROZEN INK	39	ISLAND OF SYMMETRY	91
FUSO (")	70	ISOBEL GAUDI	134
G.I.S.-WERBESPOTS	138	IT'S ALL IN THE TIME	46
GEOGRAPHY	97	JACOB WRESTLING WITH THE ANGEL	164
GERDA	110,148	JAPANISCH FÜR ANFÄNGER	17
GERMAN RUNS	110	JEMAND WAR HIER	78
GRANNY'S IS	60	K	61
GRENZGÄNGER	152	KARL KELS / 1982	105
GROSZGEN	136	KI: BREATHING	74
HADSCH TO MEKKA	154	KITCHENER-BERLIN	23
HAIR SALON TV	162	KNIESPIEL	137
HALBERMENSCH	30	KNIESPIEL III	42
HANGWAY TURNING	56	KNOWLEDGE, MORALITY AND DESTINY	134
HAPPY ENDING	46	KOMMUNIKATION	148
H.O.E. TV	155	KOOL KILLER	106
HOI-POLLOI	60	KOPF MOTOR KOPF	123
HOLE	82	KOPFZERBRERRECHSTÜCK	116
HOLLYWOOD KILLED ME	122	KRAUSE ODER EIN BESCHRIEBENER FILM IST WIE EIN ERZÄHLTES MITTAGESSEN	121
HOME IS, WHERE REVOLUTION IS	30	L'ARROSEUR ARROSÉ – BÄR	15
HOME(LESS) IS WHERE THE HEART IS	81	L'ÉTRANGETÉ	37

Register

L'HOMME MACHINE	110	NEUES AUS DEM REICH DER SINNE: "DER HEROSTRAT"	22
LE DAUPHIN	117	NLV 1 (STRANGE ATTRACTOR)	57
LEFT HAND RIGHT HAND	150	NOBODY HAD INFORMED ME	18
LENINS FOD I DOREN	32	NON-WORD DICTIONARY PERFORMANCE	159
LICHNIDA	97	NORMALSATZ (1978 – 81)	102
LIFE WITHOUT ARTICLE	53	"O"	60
LIKELY STORIES	34	O.T. (Retroflektion)	18
LIVEWIRES	34	ÖDIPALE GEOMETRIE	135
LLAW	20	PALME / MANN	110
LOCOMOTION	40	PARFAIT D'AMOUR	120
LOVE STINKS – BILDER DES TÄGLICHES WAHNSINNS	103	PARTITUR	131
LUCILLE BALL	43	PERCUSSION MOVIE	114
LUCK SMITH (SEINES GLÜCKES SCHMIED)	136	PFLANZEN	24
LULU	115	PICTURE PLANE	160
LUMIGRAPH	148	PLAYBACK: A DOCUMENTARY OF THE PERFORMANCE "PLEASURE LIFE"	72
LYING IN STATE	83	PLAYING DANDELION	53
MAD COW DESEASE	22	PLEASE STOP	97
MAJORCA – FANTASIA	82	POSTPOLITISCHES KINO	78
MAOS BIBEL	31	PRAYER FLAGS	92
MARILYN'S CONDENSED BEAR SOUP	40	PUEBLO	19
MATTSCHIEBE	35	PURE SIN	33
MEDIENPORNESIE	135	RADIO IMAGE	41
MEMORIES FROM THE DEPARTMENT OF AMNESIA	92	RAGOUT	15
MERCY	16	RAUCHNÄCHTE	44
METASTASEN	78	RESOLUTION	41
MICROWAVED HOT DOG	38	REUTERSTRASSE	114
MIRAGE	105	RORSCHACH TEST	149
MORE JOY OF SEX	112	ROTORAMA	133
MÖCHTE JEMAND EINEN KEKS?	16	RULES FOR KISSING	46
MUTTER VATER IST TOT	137	S 1	113
MY LAST BLUES	110	SANDAY	24
MY WAY	53	SCHÖNE STUNDEN	115
NA GUT! SCHLACHTET ALLE GUMMIBÄRCHEN	106	SCHRUMPFQUARTETT	143
NACHT OHNE MARS UND VENUS	116	SECOND GENERATION, ONCE REMOVED	29
NATURTEILE	16	SECRET EPISODES	34
NEGATIVE MAN	111	SELBSTERREGUNG – EINE RHETORISCHE OPER	48
NEO GEO: AN AMERICAN PURCHASE	40	SERMON	62
NEOGEO	97	SERPENT RIVER	22

SEVEN SEALS	97	TOKYO SAMPLING	70
SHIFT	75	TOURISTINNEN	138
SHIKI SOKU ZE KU (HEART SUTRA)	73	TRAKTORA	78
SINKING HOLLYWOOD	53	TRANSITIONS – SIIRTymiÄ	53
SLAVES	53	TRIPTYCHON STUDIE FÜR SELBSTBILD	120
SOLSTICE	35	TV-TRILOGY	132
SONNENSEUCHE	46	ULI ISSES	102
SPACE X3	153	UN CHANT D'AMOUR	142
STADT IN FLAMMEN	113	UNIVERSAL INPUT/OUTPUT	130
STAY JUST A MOMENT	46	UNIVERSCITY TV	172
STILLEBEN – MILENA'S JOURNEY	53	UPSTAIRS	43
STRAND GUT!	118	UPSTAIRS INSIDE	62
STUDIES	45	ÜBER GODARD	112
STUMMFILM FÜR GEHÖRLOSE	112	VERRÜCKTER PRINZ FASSBINDER	79
SWAY	75	VERY NERVOUS SYSTEM	163
SWIMMER	56	VIDEO CREATURES	46
T.V. DRAMA	70	VIDEO PORTRAITS	156
TAKE COURAGE	120	VIDEO XII-I, N:O III	53
TALES OF LOVE AND GLORY	93	VIDEOLABYRINTH (DEMO)	138
TEIL 2	106	VISAVIS	111
THE AIRWAVE SPECTRUM HAS SOME DEFLECTIONS	58	VOLCANO SAGA	92
THE BUS STOPS HERE (3 Case Studies)	84	VOYELLES	45
THE ELECTRIC V. –		WATER AND POWER	12
THE FOUR SEASONS VARIATIONS	28	WATER KITCHEN	161
THE FEELING OF POWER : # 6769	80	WATERBOY	36
THE GREAT STAGECOACH ROBBERY	107	WE'RE NOT A NUCLEAR FAMILY ANYMORE	17
THE HEADHUNTERS OF BORNEO – A RECOLLECTION	91	WE, THE NORMAL	81
THE HOUSES THAT ARE LEFT (Part I)	83	WHITE HOLE	74
THE IMPERSONALIZED MAN / THE IMPERSONALIZED MOUSE VOL. 2	158	WHITWASH	35
THE KILLER	133	WINDOW FIGURE	36
THE ORCHESTRA	13	WIPE BOARD	45
THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY	44	WORDS FOR THE DYING	144
THE VOICE OF SILENCE	38	WORLD PEACE THROUGH FREE TRADE	57
THEORY OF COSMETICS	132	YOJI, WHAT'S WRONG WITH YOU?	70
THIRST	97	ZITIEREN	137
THIS IS NOT A VERY BLANK TAPE, DEAR...	93	ZITRUSFRÜCHTE 2	116
THIS KIND OF PEOPLE	53	ZUCKERHUT	40
		ZWISCHENLANDUNG	113

Autorenverzeichnis

Aarnio, Pentti	52	de Jonge, Jaap	153
Abstractor	53	Dellbrügge, Christiane	137
Adrian, Marc	19	Desaulniers, Michelle	37
Aina, Smid	31	Dewshi, Alnoor	58
Alderman, Marie France	92	Dibble, Teddy	45
Aleinikov, Igor & Gleb	78	Dimitrieva, Evgenija	97
Allain, Pierre	45	Doering, Christoph	35,121,136
Alvarez, Julian	48	Döbele, Jonnie	107
Amerman, Warren	41	Dragan, Nusa & Streco	97
Anders, Rike	138	Drechsler, Ralf	40
Anding, Volker	131	Dreher, Christoph	130
Antoni, Birgit	17,111	Dumb Type	72
Arnold, Skip	45	Emigholz, Heinz	102
Back, Doug	164	Engel, Jakobine	152
Baethe, Hanno	32,46,134	Eschenbach, Margit	115
Balsler, Michael	33,34	Evans, Cerith Wyn	56
Bartels, Thomas	15,113	Ex Nihilo Zbig Vision Ltd.	13
Bartolosch, Christoph	110	Fabo, Andy	33,34
Baudenbacher, Michael	166	Fairfield, Paula	34
Bauer, Zorah Mari	39	Feldmann, Thomas	110
Bär, Holger	166	Fischinger, Oskar	148
Beatt, Cynthia	108	Fitzke, Ulrich	109
Beban, Breda	97	Freundner, Thomas	118
Beck, Robert	80	Frick, Annette	117,142
Bellenbaum, Rainer	16	Funke Stern, Monika	32,33,120,131
Biggs, Simon	44	Ganahl, Rainer	208
Bjergeengen, Kjell	41,42	Garrin, Paul	30,81,82
Blume, Claus	42,43,137	Genet, Jean	142
Bozanich, Ante	82	Gillman, Clive	57
Bódy, Gábor	130,132	Glatzel, Matthias	135
Bruch, Klaus vom	130	Goff, John	41
Brünner, Angelika	105	Goldberg, Steve	40,41
Bryntrup, Michael	21,112	Gordon-Smith, Nick	62
Buitenhuis, Penelope	20,21	Gorkom, Klaus Axenkopf van	148
Bunne, Egon	30	Gotowtschikow, Alexander	148
Burkett, Marc	43	Graham, Colleen	23
Butler, John	57	Gramming, Walter	136
Bühler, Brigitte	112	Green, Vanalyne	93
Callas, Peter	40	Greenfield, Amy	82
Canham, Stefan	13	Grossmann, Gerda	115
Cantu, Marie	138	Gruber, Bettina	137
Carman, James	14,15	Grzinic, Marina	31,97
Carson, John	58	Guiton, J. F.	130
Child, Abigail	16	Günther, Ingo	133
Claussen, C.	111	Hada, Akiko	38
Coerper, Andreas	44	Hakola, Marikki	53
Collins, Nick	24	Hamilton, Robert	34
Cottis, Jane	92	Hands Ab-Team	107
Cowie, Norman	83	Hanke-Wahls, Angela	43
Csaszari, Gabor	115	Hansen, Martin	15,116
Daxl, Heiko	97,126	Hámos, Gusztáv	130,133

Heibach, Astrid	130	Kötz, Michael	183
Hein, Folkmer	130	Krause, Michael	112
Hein, Wilhelm	142	Kuchar, George	81
Hein, Wilhelm&Birgit	103	Kuzminska, Julie	57
Heinrich, Michael	22	Ladanyi, Georg	110
Held, Oliver	21	Lahire, Sandra	22
Hengster, Jörg	135	Larcher, David	60
Hergueta, Jose A.	37	Larjosto, Harri	53
Hettich, Walter	110	Lauchstädt, Ilka	138
Heuwinkel, Christiane	119	Lauks, Thomas	20
Hoffman, Philip	23	Lazar, Barbara	40
Hoffmeister, Knut	45,107,131	Left Hand Right Hand	150
Hogg, Kevin Bruce	34,36	Leister, David	61
Hooykaas, Madelon	35,36	Liberovskaya, Katherine	39
Hormel, Dieter	110	Liebrand, Wim	45
Horvatic, Hrvoje	97	Llurex	108,134
Huffman, Kathy Rae	90	Lomholt, Niels	32
Idemitsu, Mako	70	Lunch, Lydia	142
IKON	166	Lux, Antal	31
Imai, Norio	72	Lück, Thomas	155
Imai, Yori	70	Maas, Georg	134
Ina, Shinsuke	70	Maitland-Carter, Kathleen	62
Ivekovic, Sanja	38	Mank, Thomas	120
Ivens, Joris	148	Markgraf, Mark	110,148
Jahn, Harmut	31,32,118,136,188	Markus	115
Janetzko, Christoph	113,122	Mars, Tanya	33
Jelinek, Lubor	113	Matrix Mind	50
Jensen, John Tranholm	29	Matsumoto, Toshio	73
Jesdinsky, Bertram	107	Mattuschka, Mara	142
John, Franz	135	Maziere, Michael	55,56
Jonas, Joan	92	Mäki, Teemu	53
Jones, Mike	42	Media Art Workshop	70
Jonge, Jaap de	153	Meissner, Norbert	134
Joritz, Cathy	111	Mind, Matrix	53
Juchananov, Boris	79	Moll, Ralf de	137
Jungnickel, Fayd	20	Mommartz, Lutz	109
Jürgens, Ernst	48,134	Muller, M.	118
Kantardzic, Narcis	97	Musikprojekt München	148
Karawahn, Kain	113,139	Mühlenbrock, Heiner	21
Kazama, Sei	71	Müller, Matthias	14,119
Keane, Tina	61	Nakajima, Yo	161
Kels, Karl	105	Nekes, Werner	102
Kern, Richard	142	Nilson, Rob	144
Kiefner, Viola	39	Nio, Maurice	47
Kober, Hannelore	107	Noll Brinkmann, Christine	106
Komura, Masao	159	Nooijer, Menno de	17,18
Kopper, Judith	98	Nooijer, Paul de	17,18
Koskela, Kimmo	53	Nordholt, Hanna	16
Koskela, Seppo	53	Nowotsch, Norbert	137
Köhne, Hiltrud	106	Nurudin, Azian	91
Kötting, Andrew	60	O'Neill, Pat	12

Autorenverzeichnis

O., Dore	121	Schreiner, Volker	45
Odenbach, Marcel	131	Schunke, Thomas	135
Ohtsu, Hatsune	71	Schütze, Ingo	110
Oja, Johan	53	Schwedes, Ulrich	15
Orazem, Vito	155	Sempel, Peter	113
Orthaus, Jürgen	105	Senderson, Philip	56
Oser, Pierre	148	Shafik, Viola	116
Paik, Nam June	80	Shimano, Yoshikata	71
Pape, Ingrid	110,148	Silver, Shelly	83
Pape, Rotraut	44, 109,135	Smart Cursor Production	134
Parker, Jayne	61	Smid, Aina	31,97
Parker, Kayla	17	Smith, N.G.	60
Paterson, Nancy	162	Sook, Park Hee	46
Peacock, Jan	35	Spirandelli, Zoltan	115,123
Perron, Mireille	205,207	St. James, Marty	58,156,157
Peternak, Mikos	98	Stansfield, Elsa	35
Pierce, Leighton	37	Stracke, Caspar	113,123,149
Pihlasviita, Rea	53	Subrin, Elisabeth	94
Poschauko, Hans Werner	142	Suleiman, Elia	47
Pramann, Heinz	114	Sweeney, Moira	61
Priolo, Beate	45	Swetsoff, Martha	93
Rag, Harry	110,122	Tacon, Jean Louis Le	97
Raskin Stichting	44,137	Tanaka, Daniel	91
Reitz, Edgar	148	Tanaka, Janice	93
Renault, Evelyne	29	Telscher, Anja	22,116
Rettig, Maija-Lene	120	Telscher, Klaus	13,105,109
Reuth, Pola	106	Thew, Anna	62
Riechers, Achim	143	Toman, Mary Ann	91
Robertshaw, Simon	42	Torcelli, Nicoletta	200
Rokeyby, David	163	Tscherkassky, Peter	192
Rosenbach, Ulrike	133	Tsuda, Yoshinori	158
Rödiger, Angela	143	Vaara, Roi	53
Ruttmann, Walther	145	Vasulkas, the	82
Rüüt, Iiru	53	Vedder, Maria	137
Rybczynski, Zbig	13	Versum, Uli	116,118
Sachs, Stephan	23,117	Visual Brains (Sei Kazama + Hatsune Ohtsu)	71,132
Salloum, Jayce	47	Vorschneider, R.	111
Sappok, Uli	122,134	Vrána, Petr	38,135
Sasaki, Naruaki	160	Welsh, Jeremy	36,97
Saup, Michael	139	Wenner, Dorothee	122
Sausmikat, Ralf	98	Wensierski, Peter	118,188
Saxena, Gita	29	Wentscher, Herbert	132
Schäffler, Axel	106	Westendorf, Reinhard	112
Schier, Ika	109	Willbrandt, Thomas	28
Schillinger, Claudia	123	Wilson, Anne	58,156,157
Schlegelmilch, Karola	18,24	Winzentsen, Franz	114
Schlingensief, Christoph	103	Wolkenstein, Rolf	110,148
Schmelzdahin	113,119	Zander, Frank	114
Schmid, Anka	118	Zando, Julie	84
Schmied, Lukas	143	Zimmermann, Ulrike	138
Schrammps jr., I. Wiga	154		

*NEXT
EUROPEAN
MEDIA ART
FESTIVAL
4.-8. September 1991 in Osnabrück*

DP 4:2:2



DP 4:2:2

Das Grafik-System
von Colorgraphics / USA

Ein ungewöhnlich leistungsfähiges Werkzeug
für den anspruchsvollen Gestalter, das neue
Dimensionen eröffnet:

Neben

umfangreichen Grafik- und Paint- Funktionen
unter anderem

2D - Animation, auch mit Echtzeitmöglichkeiten

3D - Modeling und Animation

Digitale Bildmisch - Funktion

Maschinen - Kontroll - Funktion mit Rotoscoping

Vector - Layout - System

und dazu ... MORPH

Diese Software übernimmt die traditionelle
Cel - Animation in die Computerwelt durch
Phaseninterpolation nach Keyframe - Eingabe

Sowie ... MOSAIC

Das Hard - Disc - Recording - System
zur Aufzeichnung von bis zu 50 sec. D1,
digitales Video

Wenn Sie mehr wissen möchten oder eine
Vorführung wünschen, dann sprechen Sie uns an!

CINE-TV
broadcast systems Klaus Weinrich GmbH
Fraunhoferstr. 11 · 80333 Martinsried/München
Tel. 89/8 57 60 99 · FAX 89/8 57 46 76
Telex 5 212 800