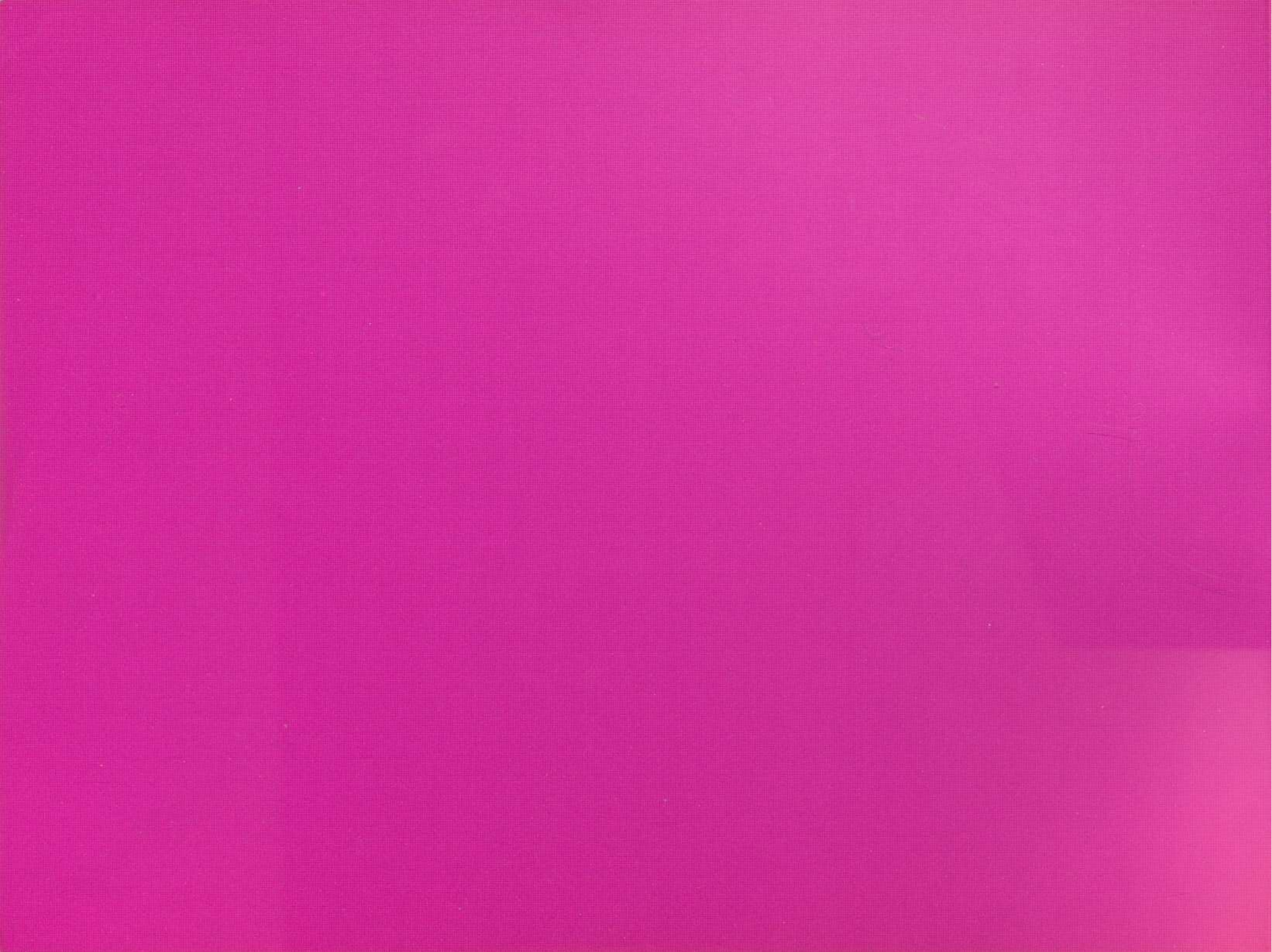


videonale

9





videonale9

søren grammel

artists künstler/innen

babak afrassiabi	9
roderick buchanan	15
hilary lloyd	21
sadie benning	27
kai kaljo	33
nina könnemann	39
nicole wermers	45
sunah choi	51
kenny macleod	57
nathalie melikian	63
alexander györfi	69
michaela schwentner	75
monika oechsler	81
jesper nordahl	87
vibeke tandberg	93
fanni niemi-junkola	99
horten@	105
susanne winterling	111
ruth kaaserer	117
kristin lucas	123
roland rust / johannes schweiger	129
lisa prior	135
jun yang	141
nasrin tabatabai	147
mari laanemets / killu sukmit	153
călin dan	159
józef robakowski	165
jonas zagorskis / zilvinas dobilas	171
oliver resser	177
hito steyerl	183
eurovision2000	191

presentations/lectures**präsentationen/vorträge** 199**essays**

maurizio lazzarato	203
nikolaus hirsch / michel müller	215

sponsoren

222

impressum

223

videonale9
sören grammel

since the late 60's the videofestival was the most significant public forum for video as a place to screen works and meet other producers and viewers. it also largely contributed to video gaining acceptance and recognition as a medium within the context of art. having already enjoyed such success, the question remains as to what the format of the video festival can still achieve, or rather, what its future prospects may be a matter which also concerns this year's videonale9.

i would like to address this question within the framework of the formal challenges of video presentation. first, one can establish that video festivals employ a recurring method of presentation: the screening. "screening" means the presentation of a variety of videos on a single screen. the method of screening is rooted in the historical

and social function of the video festival as described above. the necessity of creating a public forum in which to present a large number of productions in often financially limited circumstances is met with a technically simple solution: the screening. the formal similarity between presenting videos in this way and (short) film festivals in cinemas is obvious, and is – even today – reflected in state policies concerning cultural funding since many video festivals are still primarily funded through state film project subsidies. even if such an institutionally-defined union is also historically founded in the technical and aesthetic similarity of these time-based image formats, the question today is whether or not video's formal proximity to the forms of presentation that film/cinema employs is advantageous for the medium of video. and further, if contemporary artistic methods implementing video as a medium do not suggest entirely different forms of reception, thereby also demanding

other forms of presentation? addressing this dilemma from an historical perspective has also become a facet of the video festival, with one solution being the addition of installations to the screenings. yet i find this division dubious for several different reasons. for one thing, the assumption seems to be that a work is "worthy" of an installation only when it requires two or more simultaneous screens (and not, for instance, when it perhaps unfolds in a temporal sequence that cannot be conveyed within the reception context of cinema). in addition, a hierarchy eases its way in here between the permanently installed and continually repeating works and those lasting for the mere minutes of their projected duration. furthermore, this method of presentation also demands critique since the tapes shown in the screenings often appear as an appendix to the installation exhibition, and end up getting "backrow seating."

one of videonale 9's primary goals is to

ausstellung wirken. sie haben die "billigen plätze".

ein zentrales ziel der videonale 9 ist die aufhebung der hierarchisierung von screening und installation im präsentationsformat der veranstaltung selbst. es gibt kein screening und auch keine aufwendigen installationen. stattdessen wurde ein raum- und präsentationsgefüge entwickelt **1**, in dem die arbeiten synchron und kontinuierlich über einen gesamten tag entweder über monitor oder als projektion gezeigt werden. die schau-situationen sind ohne weitere zugaben. sie sind neutrale "hüllen", in denen verschiedene arbeiten präsentiert werden, sofern sie gleiche technisch-ästhetische ansprüche haben. die präsentation der arbeiten findet in täglich alternierenden blöcken statt. die ausstellung funktioniert so als drehscheibe, auf der die arbeiten im ein-tages-rhythmus rotieren. auch wenn die ausstellungsdramaturgie bestimmte

abolish the hierarchy between screenings and installations during their presentation at the event. there will be no screenings and lavish installations this year. instead, a space and presentation structure¹ has been developed in which the works will be shown continuously and simultaneously throughout the day either on monitors or as projections. the presentation spaces are minimal in design-neutral "shells" where various works can be shown providing they share the same technical and aesthetic requirements. the presentation of the works will take place in time blocks that alternate daily. in this way, the exhibition acts as a turntable in which the works may rotate in daily fashion. even if the dramaturgy of the exhibition does suggest particular patterns of reception, it is nonetheless far from the rigidly centralized and determined diachronicity of the screening: visitors can and must decide on the amount of time they wish to view the pieces, and the order in which to do it.

rezeptionsmuster nahelegt, so ist sie weit entfernt von der streng zentralisierten und festgelegten diachronizität des screenings: der besucher kann und muss über rezeptionsdauer und -abläufe frei entscheiden.

es geht also darum, eine mischform aus festival und ausstellung zu finden: ein installatives festival, in dem das screening zugunsten eines räumlich strukturierten nebeneinanders und eines täglichen wechsels der präsentierten arbeiten abgelöst wird. gleichzeitig findet im vergleich zu den vorjahren eine starke reduzierung der anzahl der präsentierten arbeiten statt. solchermaßen nutzt die videonale 9 den historischen funktionsverlust des video-festivals – das medium ist durchgesetzt – und leistet sich den luxus eines konzentrierten überblickes über die zeitgenössische produktion von videokunst.

in essence, then, the goal of the videonale 9 is to unite festival and exhibition in one: an "installative" festival that replaces the screening with a spatially structured juxtaposition and a daily rotation of the presented works. in addition, markedly fewer works will be shown as compared to former years. in this way, the videonale 9 takes advantage of the now obsolete function of the video festival – since the medium has established itself – and can treat itself to the luxury of a concentrated overview of contemporary productions of video art.

¹ nikolaus hirsch and michel müller: "(robed) wall" in this catalogue, pp. 215.

¹ nikolaus hirsch und michel müller: "(ge)wand", dieser katalog, s. 215.

videonale9
sören grammel

als aufführungsort und treffpunkt für produzent/innen und rezipient/innen war das videofestival ab der zweiten hälfte der 60er jahre für einige zeit die wichtigste öffentliche plattform von video. das festival trug entscheidend zur durchsetzung und anerkennung des mediums in der kunst bei. mit diesem erfolg stellt sich aber auch die frage, welche bedeutung dem videofestival heute noch zukommt bzw. wie seine zukunft aussieht? das gilt auch im fall der diesjährigen videonale9.

dieser frage möchte ich über das formale problem der präsentation von video begegnen. zunächst ist festzustellen, daß videofestivals ein wiederkehrendes präsentationsformat einsetzen: das screening. "screening" meint hier die vorführung einer vielzahl von videos auf einer einzigen projektionsfläche. die form des screenings erklärt

sich aus der oben angesprochenen historischen und sozialen funktion des festivals. die notwendigkeit, einer großen zahl von produktionen unter häufig schlechten ökonomischen bedingungen eine öffentlichkeit zu schaffen, findet im screening eine einfache technische lösung. die daraus resultierende formale nähe der präsentation von video zu der des (kurz-)filmfestivals/kinos ist offensichtlich und findet auch heute noch eine kulturpolitische spiegelung: viele videofestivals werden zu großen anteilten immer noch durch die öffentlichen etats der filmförderung getragen. wenn dieser institutionelle zusammenhang seinen historischen grund nicht zuletzt in der technischen und ästhetischen nähe dieser auf zeit basierenden bildmedien findet, so stellt sich heute die frage, ob diese formale annäherung von video an das präsentationsformat film/kino von vorteil für das medium selbst ist. ob zeitgenössische künstlerische verfahrensweisen, die sich des mediums

babak afrassiabi
the eyedropper
2000
4:30 min
mini dv
colour / stereo

babak afrassiabi

1969, tehran iran
lives **lebt** in rotterdam the netherlands
since **seit** 1987

education **ausbildung**

1987-1992 academie van beeldende kunsten, rotterdam the netherlands

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

- 2000 'duende' artists initiative, rotterdam the netherlands – the stained handkerchief
4th global attic film & video festival, rotterdam the netherlands
z 2000, positionen junger kunst und kultur, berlin deutschland / roem gallery, rotterdam the netherlands – stan laurel's hostile approach
'duende' artists initiative, rotterdam the netherlands – 40 minus one
home gallery, rotterdam the netherlands – all the things you could be by now, if sigmund freud's wife was your mother
kunstraum, düsseldorf deutschland
- 1999 temporary exhibition space, rotterdam the netherlands – whippet
'duende', rotterdam the netherlands – video and sound performance
- 1998 de ruimte, breda the netherlands – pseudopsia
'situatie' foundation, utrecht the netherlands – the chosen ones
the powder room, rotterdam the netherlands



babak afrassiabi
the eyedropper

in einer öffentlichen toilette steht ein blonder blauäugiger mann in schwarzem anzug und weißem hemd vor einem großen spiegel. regungslos betrachtet er sein eigenes spiegelbild. die kamera zoomt näher an den spiegel heran. nun blickt die figur im spiegel den betrachter direkt an. etwas an diesem blick ist seltsam. bei längerem hinsehen entdeckt man: der mann blinzelt nicht. seine augenlider schließen sich kein einziges mal. sein blick bleibt vollkommen starr. er greift in die inrentasche seines jackets. im kreisrunden bildausschnitt einer irisblende (die an buñuels bildsprache erinnert) sieht man in einer nahaufnahme, wie er eine kleine arzneimittelflasche aus der tasche nimmt. melancholische musik setzt ein. mit einer pipette zieht er eine grüne flüssigkeit aus der flasche auf. er legt seinen kopf in den nacken und hält die pipette vorsichtig über sein gesicht. im

babak afrassiabi
the eyedropper

in a public toilet, a blond, blue-eyed man in a black suit and white shirt stands in front of a large mirror. he motionlessly looks at his mirrored image. the camera zooms in on the mirror. now the figure looks directly at the viewer through the mirror. there is something odd about this gaze. after looking a little longer, one notices that the man does not blink. his eyelids do not close even once. his gaze is completely fixed. he reaches into the inside pocket of his jacket. in the circular close-up of an "iris-shot" (reminiscent of buñuel's language of images) one sees how he takes a small medicine bottle from his pocket. melancholy music begins to play. he draws a green liquid from the bottle with a dropper. leaning his head back, he carefully holds the dropper above his face. in the background, one sees the mirror on the opposite wall. it is completely inlayed with green

bildhintergrund sieht man die dem spiegel gegenüberliegende wand. sie ist vollständig mit grünen mosaiksteinen verkleidet. langsam träufelt der mann die grünen tropfen aus der pipette – nicht in seine augen – sondern in seine nase. dann senkt er den kopf wieder. das schlußbild zeigt sein gesicht im profil vor der grünen wand.

die bilder in babak afrassiabis video "the eyedropper" sind von bizarrer schönheit. jeder aspekt der filmischen inszenierung - die konzentrierte farbigkeit, die langsamen kamerafahrten, die atmosphäre des settings – wird zum bestandteil eines intensiven visuellen erlebnisses. unheimlich ist, daß das instrument des sehens, das auge, zum gegenstand der faszination wird. unweigerlich fesselt einen der starre blick des mannes. man kann nicht anders, als zurückstarren. warum blinzelt er nicht? der titel "the eyedropper" läßt erwarten, daß die tropfen in seiner tasche für seine augen bestimmt sind.

tessera. slowly, the man lets the green drops fall from the dropper – not in his eyes – but in his nose. then he brings his head back down. the final image shows his head in a profile against a green wall.

the images in babak afrassiabi's video "the eyedropper" are of a bizarre beauty. every aspect of the filmic staging – the concentrated color, the slow camera shots, the setting's atmosphere – becomes part of an intense visual experience. it is uncanny how the instrument of sight, the eye, becomes the object of fascination. one is inevitably captured by the man's fixed gaze. the only thing to do is stare back. why doesn't he blink? the title "the eyedropper" leads to the belief that the drops in his pocket are meant for the eye. the fact that it is all about nose drops is filmic irony.

in "memoirs d'aveugle" derrida wrote about the meaning of blinking. he calls

daß es sich aber um nasentropfen handelt, ist die ironie des videos.

in "memoirs d'aveugle" schreibt derrida über die bedeutung des blinzeln. er nennt das blinzeln das „aufatmen des blicks“ [la respiration de la vue] und erklärt, daß jeder lidschlag einen kurzen moment der blindheit bedeutet. die visuelle wahrnehmung ist also ein stetes wechelspiel von sehen und nicht-sehen. dem blinzeln kommt, laut derrida, eine katalysierende wirkung zu, da die kurzen augenblicke der blindheit die belastung des auges ausgleichen. nicht blinzeln zu können (etwa aufgrund einer paralysie der gesichtsmuskeln) ist eine qual, da man ununterbrochen sehen muß und nichts ausblenden kann. der protagonist von babak afrassiabis "the eyedropper" hat diese fähigkeit, zu blinzeln, verloren. von seinem starren blick geht eine morbide faszination aus, vermittelt er doch die vorstellung von der pathologischen schönheit reinen sehens.

blinking "the breath" of the eye [la respiration de la vue] and explains that every blink of an eye is a short moment of blindness. visual perception is therefore a constant interplay of seeing and not seeing. blinking, according to derrida, has almost a catalyzing effect, since the short moments of blindness balance out the strain on the eyes. not being able to blink (due to paralysis of the face muscles, for instance) is agony because one is constantly looking and can not blend anything out. the protagonist of babak afrassiabi's the eyedropper lost this ability to blink. his fixed gaze induces a morbid fascination, yet conveys the image of the pathological beauty of pure vision.

roderick buchanan
out
2000
2:00 min
dvd
colour / stereo



roderick buchanan

1965, glasgow great britain
lives **lebt** in glasgow great britain

education **ausbildung**

1984-1989 glasgow school of art, glasgow great britain (ba)

1989-1990 university of ulster, belfast great britain (ma)

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

2000 becks futures prize
spirit of scotland award

1994 scottish arts council award

1992 b.b.c. billboard commission

1989 john & anna laurie bequest

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)
(solo exhibitions **einzelausstellungen**)

2001 uppsala konstmuseum, uppsala sweden

2000 galerie praz-delavallade, paris france
catalyst arts, belfast great britain – play & record

1999 frac languedoc-roussillon, montpellier france

1998 hayward gallery, london great britain – turnaround
galerie praz-delavallade, paris france

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

2000 centre pompidou, paris france – au-dela du spectacle
site gallery, sheffield great britain – face on
mca, sydney usa – sporting live
centre d'art contemporain, vassinvierre-en-limousin france – la beauté du geste
sara meltzer gallery, new york usa – game on
cca, glasgow great britain – if i ruled the world
ica, london great britain – becks futures
arthouse, dublin ireland – in consistency
helsinki finland– radio tuesday

1999 le spot, le havre france – people
arthur r. rose gallery, london great britain – in consistency
mk expositieruimte, rotterdam the netherlands – dots and loops
48th venice biennale, venice italy – apperto tutto
temple bar gallery, dublin ireland – multiples x 2
living art museum, reykjavik iceland – if i ruled the world
photographers gallery, london great britain – mayday

1998 temple bar gallery, dublin ireland – multiples x f
galleri s. e., bergen norway
moderna museet, stockholm sweden – in visible light
crown center gallery, chicago usa – ceaseless
kassenhalle im rathaus, münchen deutschland – arena
tramway, glasgow great britain – host
galerie h. s. steinek, wien österreich – receptor
lotta hammer gallery, london great britain
- museet for samtidskunst, oslo norway – nettverk



roderick buchanan out

das video beginnt mit einem panorama: der blick der kamera ruht auf den dächern einer großstadt. der himmel ist blau. am horizont zeichnen sich grüne hügelketten ab. für die dauer einer halben minute bleibt das bild unverändert. in der nächsten einstellung wird deutlich, daß diesen weiten ausblick das oberste deck eines parkhauses bietet. auf dem deck erscheint nun ein junge auf rollerblades. er skatet über die freie parkfläche, nimmt fahrt auf und steuert die abfahrtsrampe an. im rhythmischen wechsel von schuß und gegenschuß sieht man ihn die rampe hinabschießen, das nächste deck erreichen, die nächste rampe hinabschießen, das nächste deck erreichen, usw. die schnelle abfolge der kurzen einstellungen entspricht der geschwindigkeit und dem verlauf seiner spiralförmigen abfahrtsbewegung. nach fünf decks rollt der skater schließlich aus der ausfahrt und gleitet in den

roderick buchanan out

the video begins with a shot: the camera's gaze rests on the roofs of a metropolis. the sky is blue. green chains of hills are visible on the horizon. for the duration of a half-minute, the image remains unchanged. in the next shot it becomes clear that this distant view is from the top ramp of a parking ramp. on this level, a boy on rollerblades now appears. he skates over the open surface of the parking lot, builds speed and steers toward the exit ramp. in rhythmic alterations between shot and counter-shot, he is seen shooting down the ramp to reach each of the next lower levels. the fast succession of shots is in accordance with the speed and the course of his spiral movement toward the exit. after he has reached five levels down, the skater finally rolls out the exit and glides into traffic. an oncoming truck honks loudly. the work out is momentarily inserted in the

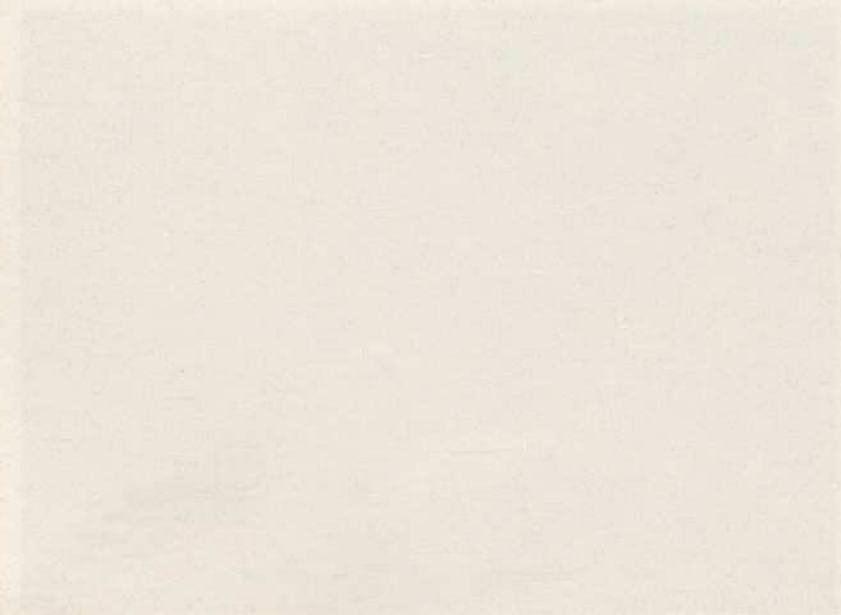
straßenverkehr hinein. ein ankommender lkw hupt laut. kurz wird das wort out in weiß auf schwarzem grund eingeblendet. dann folgt das schlußbild: der skater fährt die abschüssige straße entlang und verschwindet aus dem blickfeld.

roderick buchanans video "out" konzentriert sich auf die darstellung eines einzigen bewegungsablaufs: auf die fahrt eines skaters über die rampen eines parkhauses. der skater mißachtet die funktionale zweckbestimmung der parkhausarchitektur und nutzt sie für ein persönliches genußerlebnis. diese genußvolle erfahrung der abfahrt macht das video als visuelles erlebnis nachvollziehbar. buchanan verdichtet die filmische darstellung, indem er eine einheit von handlung, ort und zeit herstellt: das video verzichtet gänzlich auf jede rahmenhandlung und dokumentiert nur den verlauf einer einzelnen aktion an einem bestimmten ort von ihrem anfang bis zu ihrem ende. die kurze scene folgt dabei einer

picture as white on a black background. then the final image: the skater rides down the sloping street and disappears from view. roderick buchanan's video "out" concentrates on the presentation of a single series of movements: a skater's ride down the ramps of a parking ramp. the skater disregards the functional purpose of the parking ramp's architecture and uses it to experience a personal pleasure. the pleasurable experience of skating toward the exit makes the video plausible as a visual experience. buchanan compresses the filmic presentation by producing a unity of the plot, location and time: the video completely forgoes any background story and simply records the course of a single action at a particular location from beginning to end. the short scene also follows a single dramatic technique: the distant view above the city conveys peace, the skater's start above the top level builds suspense. the suspense is kept up during his ride and dissipates

einfachen dramaturgie: der weite ausblick über die stadt vermittelt ruhe, der anlauf des skaters über das oberste deck baut spannung auf. die spannung wird während seiner abfahrt gehalten und entlädt sich in dem moment, in dem er aus der ausfahrt herausschießt. das wort out bringt das befreiende gefühl dieses moments auf den punkt. als ausklang folgt die entspannte fahrt die straße hinab. durch diese klare formalisierung der filmischen darstellung gelingt es buchanan, ein alltägliches geschehen als ästhetisches ereignis erfahrbar zu machen.

the moment he shoots out the exit. the word out puts the finger on the liberating feeling of this moment. the relaxing ride down the street follows as an epilogue. through this clear formalization of filmic presentation, buchanan succeeds in making it possible to experience an everyday occurrence as an aesthetic event.



hilary lloyd
rich
1999
4:00 min
beta
colour / mute

hilary lloyd

1964, yorkshire great britain
lives **lebt** in london great britain

education **ausbildung**

1984-1987 tyne polytechnic, newcastle great britain

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)
(solo exhibitions **einzelausstellungen**)

2000 frankfurt kunstverein, frankfurt a. m. deutschland – kino der dekonstruktion

1999 chisenhale gallery, london great britain

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

2000 arts council touring exhibition edinburgh / southampton / cardiff / birmingham great britain – british art show 5
tate britain, london great britain – new british art 2000: intelligence

1999 l'espace lausannois d'art contemporain, lausanne schweiz – video room
royal college of art, london great britain – go away: artists and travel

1998 galerie praz-delavallade, paris france – camouflage 2000
bricks 'n' kicks, wien österreich – it took ages
city art gallery, southampton / arnolfini, bristol / oldham art gallery, oldham great britain – accelerator
stedelijk museum bureau, amsterdam the netherlands – supernova

hilary lloyd
rich

ein junger mann läßt sich den kopf rasieren. mit nacktem oberkörper sitzt er leicht nach vorne gebeugt vor der kamera. sein freund, der den rasier apparat bedient, steht außerhalb des bildes. in abständen fährt sich der junge prüfend mit den händen über seinen geschorenen kopf. beiläufig unterhält er sich mit seinem freund. da das video keine tonspur besitzt, hört man das gespräch nicht, sondern sieht nur die bewegungen seiner lippen. dann steht der junge auf und bleibt einen moment lang direkt vor der statischen kamera stehen. im bild sieht man nur seinen schlanken bauch und die boxershorts, die aus seinen weiten, tiefsitzenden jeans heraus schauen. er setzt sich, steht wieder auf und geht aus dem bild. die letzten sekunden des videos zeigen die halboffene dunkelrote tür im hintergrund.

hilary lloyd
rich

a young man has his head shaved. bare-chested, he sits slightly bent forward in front of the camera. his friend operating the razor is standing off-camera. the boy regularly checks the work by smoothing his hands over his shorn head. he casually converses with his friend. since the video has no sound the conversation can not be heard, and only the movement of his lips can be seen. then the boy stands up for a moment in front of the static camera. the only things in the picture are his flat stomach and boxer shorts peeking from his low-riding jeans. he sits down, stands up again, and leaves the picture. the last seconds of the video show the half-open, dark-red door in the background.

“rich“ is not a video portrait in the regular sense. although hilary lloyd watches the boy's behavior and his looks as if under a microscope, she

“rich“ ist kein videoportrait im üblichen sinne. denn obwohl hilary lloyd in ihrem video das verhalten und aussehen des gefilmten jungen genau unter die lupe nimmt, verrät sie keine persönlichen hintergrundinformationen über ihn. die gesamte aufmerksamkeit konzentriert sich auf seine körpersprache und die art, wie er sich der kamera präsentiert. im vordergrund steht nicht die frage danach, wer dieser junge ist, sondern die genaue beobachtung der art und weise, wie er sich gibt. hilary lloyds video schärft den blick für inszenierungen des selbst, die sich in alltäglichen lebenssituationen abspielen. so beiläufig diese selbstinszenierungen erscheinen mögen, sie sind doch zugleich auch von sozialen codes geprägt. kurz geschorene haare sind ein weitverbreiteter look unter ravern, hooligans oder “toughen jungs“ der arbeitervklasse. diese soziale dimension schwingt in hilary lloyds video mit. es vermittelt deutlich, daß die kopfrasur eine ritualisierte handlung, eine art kult darstellt.

does not give any personal background information on him. the attention is all concentrated on his body language and the way he presents himself to the camera. the question of the boy's identity is not the main topic, instead the exact observation of the way he projects himself is central. hilary lloyd's video sharpens the eye for the staging itself, which takes place in an everyday situation. as casual as these self-portrayals may appear, they are simultaneously characterized by social codes. a shaved head is a common look for ravers, hooligans or “tough guys“ from the working class. this social dimension hangs in the air of hilary lloyd's video. it clearly communicates that shaving the head represents a ritual, a kind of cult.

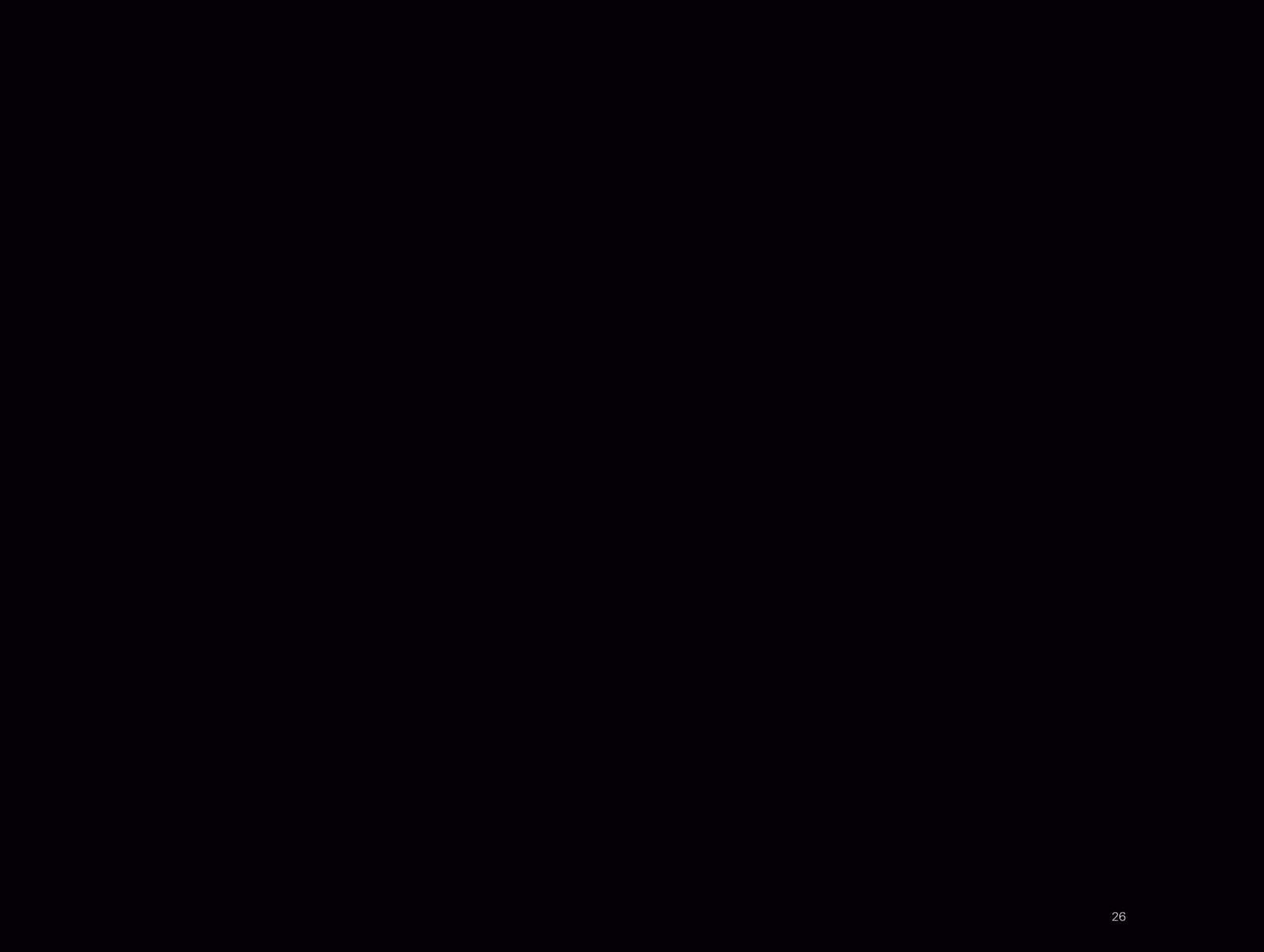
the focus of the video's attention is aimed, however, at the aesthetic dimension of the social ritual. the boy's behavior in front of the camera seems like a choreography of gestures, poses

die hauptaufmerksamkeit des videos richtet sich jedoch auf die ästhetische dimension dieses sozialen rituals. das verhalten des jungen vor der kamera wirkt wie eine choreographie aus gesten, posen und blicken. unter ästhetischen gesichtspunkten betrachtet wird auch der eindruck von lässigkeit und härte, den der junge zu vermitteln versucht, deutlich abgemildert durch die beinahe zärtliche art, mit der sein freund ihm den kopf rasiert. der vertraute umgang der beiden jungen miteinander bezeugt die intimität ihres verhältnisses. diese besonderen verhaltensmerkmale werden erst im rahmen der ruhigen und konzentrierten beobachtung sichtbar, die hilary lloyds video ermöglicht. underground filmmacher wie kenneth anger entwickelten einen vergleichbaren blick für die formalästhetischen qualitäten alltäglicher selbststilisierungsakte (inangers kurzfilm “scorpio rising“ (1963) zum beispiel sieht man biker ihre lederkluft anlegen und ihre motorräder

and looks. viewed from the perspective of aesthetics, the impression of coolness and hardness he tries to convey are clearly moderated by the almost tender way his friend shaves his head. their trust in each other bares witness to the intimacy of their relationship. these particular behavioral characteristics are just seen in the context of the serene and concentrated observation hilary lloyd's video makes possible. underground filmmakers like kenneth anger developed a similar eye for the formal-aesthetic qualities of everyday acts of self-stylization (in anger's short film “scorpio rising“ (1963), for instance, one sees bikers donning their leather and polishing their motorcycles). the fascination of this particular view lies in understanding the gestures with which a person presents him or herself as an act with social meaning – and enjoying it as a purely visual event. hilary lloyd then uses the video medium to analytically deepen an everyday observation and let it act as an aesthetic experience.

polieren). die faszination dieses besonderen blicks liegt darin, die gesten, mit denen sich eine person präsentiert, zugleich als handlung mit sozialer bedeutung zu begreifen – und als rein visuelles ereignis zu genießen. hilary lloyd nutzt also das medium video, um eine alltagsbeobachtung analytisch zu vertiefen und als ästhetische erfahrung wirken zu lassen.





sadie benning
aérobicide
1998
4:00min
beta
colour / mono

sadie benning

1973, milwaukee usa
lives **lebt** in chicago usa

education **ausbildung**

1997 milton avery school of the arts, new york usa (ma in fine arts)
bard college, annandale-on-the-hudson, new york usa

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

1997 video-kunstpreis – zentrum für kunst und medientechnologie, karlsruhe deutschland
art & technology post production grant – wexner center for the arts, columbus usa

1996 juror's prize – museum of modern art, oxford great britain

1994 video-kunstpreis – videonale 6, bonn deutschland

1993 film/video fellowship – rockefeller foundation for the arts, new york usa
midwest regional fellowship – national endowment for the arts, washington usa
best experimental film/video – los angeles film critic's award
juror's prize – european media arts festival, osnabrück deutschland

1992 grand prize – atlanta film and video festival
honorable mention – golden gate film festival, san francisco usa
grant – center for new television, chicago usa
production grant – art matters, new york usa

1991 regional media grant – film in the cities, minneapolis usa

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998(auswahl)

2000 san francisco judie fest, san francisco usa
western australia gay and lesbian film festival, perth australia
new york underground film festival, new york usa
chicago underground festival, chicago usa
out on screen festival, vancouver canada
frameline film festival, san francisco usa

sadie benning
aerobicide

in 1989, and at the age of 16, sadie benning began producing videos. she used a "fischer price pixlevision 2000" – a camera for children with a set focus and a grainy, black and white picture. sadie benning handled the video camera like a journal and with intimacy. "aerobicide" is from her most recent generation of videos, which pointedly employs the tools of fiction and construction. managers are seated around a table in an office. they develop model girl-identities on a flip chart, which are to optimize economic profit. "low self esteem", for instance, is connected to "be different / be popular." female attributes are transformed into personality concepts. the managers thus define a target group that need only be served and controlled. femininity becomes a factor that can be calculated in economic planning.

berechenbaren faktor in der wirtschaftsplanung. in der schnell wechselnden bildfolge von "aerobicide" erscheint das motiv der manager immer wieder. es ist bewußt polemisch, wirkt überspitzt und mit spaß inszeniert. andere motive erscheinen: eine bürohausfassade ist zu sehen. vor ihr eine modernistische skulptur, die abstrakt eine frau darstellt. der konstruktionsmodus, mit dem die manager im inneren des gebäudes frauenbilder entwerfen, findet seine entprechung im außenraum in der skulptur auf dem büro-plaza. in einer anderen sequenz sehen wir beine, die von unten in das bild hochgestreckt eine fitness-übung absolvieren. im heimischen trimm-dich keller wird am weiblichen schönheitsideal gearbeitet: ein trainierter bauch mit goldenem hüftkettchen wird gezeigt.

die bilder des videos sind eindeutig polemisch. sie werfen fragen auf: zum beispiel, ob girl-power eine ernst zu nehmende kulturelle praxis oder schlicht

in the quickly changing series of images in "aerobicide", the motif of the managers repeatedly appears. it is consciously polemic, seems exaggerated and to have been staged with fun. other motifs appear: an office facade. a modernist sculpture of an abstract woman is in front of it. the method of construction the managers use to design the female ideals inside the building are echoed outside of it by the sculpture in the office plaza. in another section we see legs stretching up into the picture and executing a fitness exercise. female ideals of beauty are being worked on in someone's basement fitness studio. a trained stomach with a golden belly chain is shown. the video's images are clearly polemic. they raise questions of whether girl power is a serious cultural practice or just a new lifestyle product – whether the self-confident way of dealing with female attributes was assumed by economics as a feminist strategy long ago.

ein neues lifestyleprodukt ist? ob der selbstbewußte umgang mit weiblichen attributen als feministische strategie längst von der ökonomie vereinnahmt worden ist? "aerobicide" präsentiert ihr inhaltliches anliegen frontal. die schrille tonspur mit einem song der band "julie ruin" unterstreicht diesen ansatz. sadie benning bedient sich bewußt einer plakativen bildsprache, die an die agitprop-ästhetik mancher videoclips aus den 80er jahren erinnert. in dieser bildsprache kommt eine sicht der gesellschaft zum ausdruck, die zugleich politisch kritisch und emotional engagiert ist. in diesem zusammenhang kann man auf ein konzept von selbstausdruck verweisen, wie es lucy lippard anbietet. lippard bricht mit traditionellen konzepten von "selbstausdruck" und gelangt zu einem differenzierteren begriff von der sozialen dimension künstlerischen selbstausdrucks: "we take for granted that making art is not simply expressing oneself but is a far broader and more

"aerobicide" is a straightforward presentation of its content. the shrill sound of a song by the band "julie ruin" underscores its approach. sadie benning consciously employs a pithy language of images that is reminiscent of many music videos from the 80's that had an agitprop aesthetic. in this language of images, a view of society is expressed that is simultaneously politically critical and emotionally engaged. in this context, a concept of self-expression lucy lippard generated can be referred to. lippard breaks with the traditional concept of "self-expression" and comes to a differentiated idea of the social dimension of artistic self-expression, "we take for granted that making art is not simply expressing oneself but is a far broader and more important task – expressing oneself as a member of a larger unity, or comm/unity, so that in speaking for oneself one is also speaking for those who cannot speak." in this sense, "aerobicide" has both a personal and political dimension. the video's

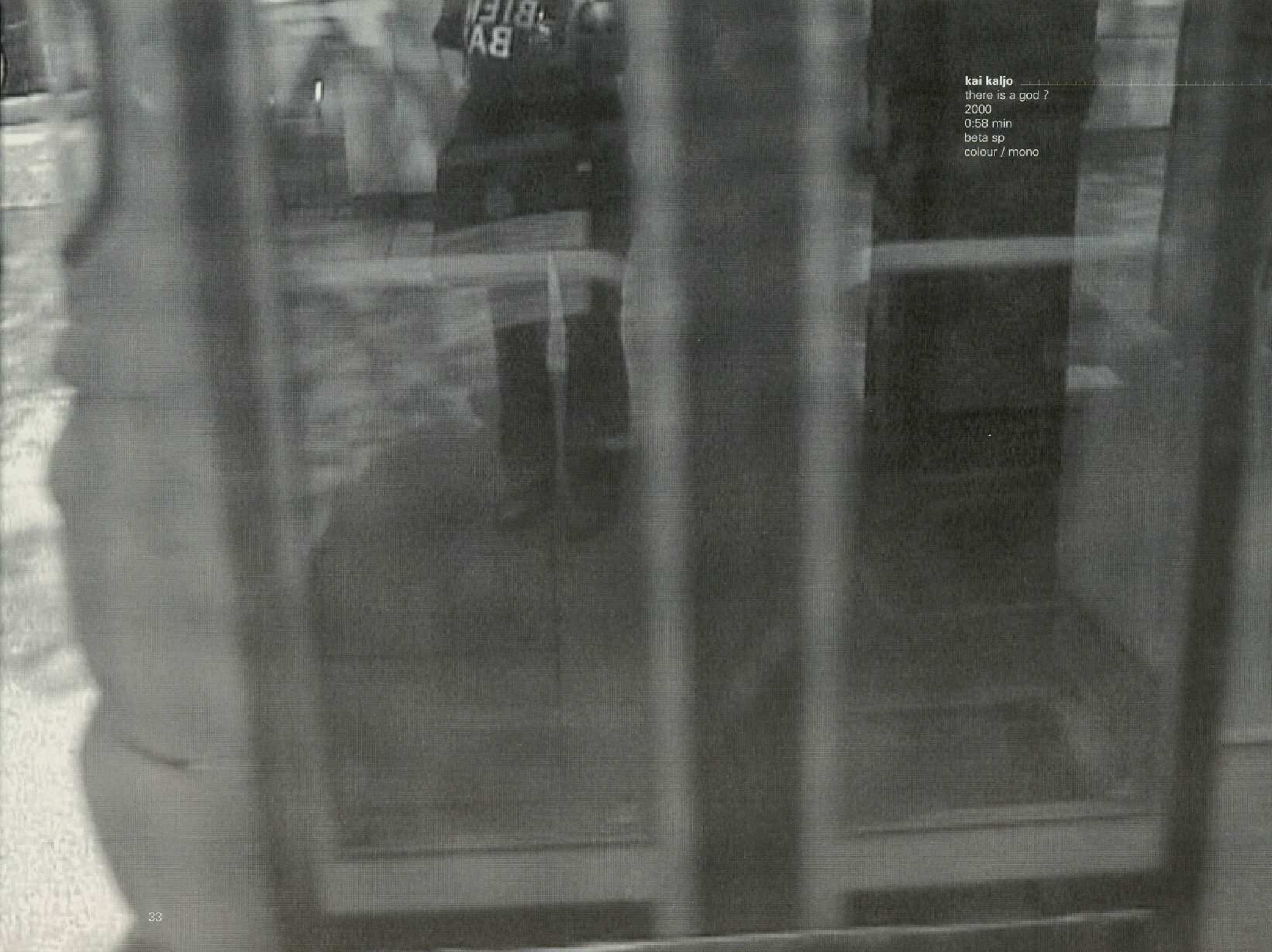
language of images is part of a subculture's audio-visual production of signs: it expresses a certain attitude toward life. beyond that, the aesthetic of the video directly addresses a larger circle of viewers and makes identification with a critical, feminist attitude possible.

important task – expressing oneself as a member of a larger unity, or comm/unity, so that in speaking for oneself one is also speaking for those who cannot speak." in diesem sinne besitzt "aerobicide" zugleich eine persönliche und politische dimension. die bildsprache des videos ist teil der audiovisuellen zeichenproduktion einer subkultur: sie verleiht einer bestimmten lebenshaltung ausdruck. darüber hinaus spricht die ästhetik des videos unmittelbar an und ermöglicht einem größeren kreis von betrachterinnen die identifikation mit einer kritisch feministischen haltung.



sadie benning
aerobicide

1989 startete sadie benning im alter von 16 jahren ihre videoproduktion. sie benutzte eine "fischer price pixlevision 2000" - eine kinderkamera mit fest eingestelltem fokus und körnigem schwarz/weiß-bild. sadie bennings umgang mit der videokamera war tagebuchartig und intim. "aerobicide" gehört zu einer neueren generation von videos, die gezielt mittel der fiktion und konstruktion einsetzen. in einem bürozimmer sitzen manager um einen tisch. am flipchart entwerfen sie modellhaft mädchen-identitäten, die der wirtschaftlichen gewinnoptimierung dienen sollen. "low self esteem" wird zum beispiel mit "be different / be popular" verbunden. weibliche attribute werden in persönlichkeitskonzepte umgearbeitet. so definieren die manager eine zielgruppe, die daraufhin nur noch bedient und kontrolliert werden muß. weiblichkeit wird zu einem



kai kaljo
there is a god ?
2000
0:58 min
beta sp
colour / mono

kai kaljo

1959, tallinn estonia
lives **lebt** in tallinn estonia

education **ausbildung**

- 1966-1977 tallinn musical secondary school, tallinn estonia
- 1983-1990 tallinn art university, tallinn estonia
- 1992 swedish royal academy of arts, stockholm sweden (postgraduate studies)

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

- 2000 kunstpreis des kulturkapitals, deutschland
delfina studios, london great britain
- 1999 nordic institute for contemporary arts
- 1998 artslink fellowships grant, hallwalls center for contemporary arts, buffalo usa
- 1997 videomedeja-prize
interstanding 2-prize
- 1996 loviisa quest studio, finland
- 1994 2nd annual exhibition of the soros center for contemporary arts, tallinn estonia

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)
(solo exhibitions **einzel**ausstellungen)

- 1999 tallinn town gallery, tallinn estonia – kino?
likovni salon, celje slovenia
- (group exhibitions **gruppen**ausstellungen)
- 2001 city shopping mall, scopje macedonia – perfect match
- 2000 2000, 1999,1998: world wide video festival, amsterdam the netherlands
2000, 1998, 1997: video medeja, novi sad, serbia
apex art cp, new york usa – chinese whispers
milch gallery, london great britain – central station
co. operation, dubrovnik croatia
pusan international contemorary art festival, pusan south corea
wilhamsburg brooklyn film festival, new york usa
videopositive, liverpool great britain
n.e.w.s., gotland sweden
dreamcatcher videofestival, kiev ukraine
internationale kurzfilmtage, oberhausen deutschland
the oneminute, amsterdam the netherlands
frankfurter kunstverein, frankfurt a.m. deutschland – man muß ganz schön viel lernen, um hier zu funktionieren
- 1999 1999, 1997: interstanding, tallinn estonia
videolisbon, lisbon portugal
wro99 media biennale, wroclaw poland
- 1998 gdansk poland – where are you from?
rauma biennale balticum, rauma finland

kai kaljo
there is a god?

the camera is pointed at a street. one sees gray asphalt, a bit of a curb – nothing more. a bell can be heard ringing loudly. the light is dreary. the sky is probably cloudy. a very unimportant moment in a very unimportant day. one thinks. yet the sun suddenly shines through. warm light illuminates the street and the leaves of a tree draw a shadow on the asphalt. for one moment, the leaf pattern can be looked at in peace, then a black taxi drives through the picture and a little later a red bus goes by. the silhouette of the woman behind the camera is reflected in the bus door. this moment lasts 58 seconds. kai kaljo let the camera run while waiting for the bus. she did not notice the short scene she had unintentionally captured on videotape until later going through the material. something sublime flashed unexpectedly in an everyday

environment like a magic coincidence. the camera registers this sign without the artist having to steer the action. for over 100 years such magic moments can be found in the history of the modern age. in photography, there were early discoveries of the fascination of circumstances lying outside the photographer's actual attentions which were also recorded on film by coincidence. around 1858 the essayist oliver wendell holmes described photography as "mirrors with a memory" and was enthused by a photo's hidden details – a nameless figure, for instance, who came into the picture on the edge of a landscape photograph. he calls such chance traces "incidental glimpses of life and death running away with us from the main object the picture was meant to delineate. the more evidently accidental their introduction, the more trivial they are in themselves, the more they take hold of the imagination." **1** roland barthes adopts this idea for his

photo theory that, in its core, features chance traces which he refers to as the 'punctum'. the 'punctum' is a secondary detail that unexpectedly captures one's attention, practically punches through it and bundles it into a condensed point of meaning because its presence in the photo was neither planned nor could it have been at all calculated **2**. the incidental photograph therefore makes it possible to experience the unpredictable. when the incidental enables a meeting with the extraordinary in the middle of the everyday, walter benjamin calls this event a 'profane illumination'. for benjamin, the surrealists were the first to comprehend the particular importance of such incidental occurrences. he writes the following on the "paris of the surrealists", "... there are crossroads where ghostly signals flash from the traffic, unthinkable analogies and interrelations are on the daily agenda". **3** whether one calls kai kaljo's magic moment a 'glimpse', the 'punctum' or a

'profane illumination', is irrelevant because the terms culminate into one and the same appearance of the meaningful coincidence. in 58 seconds, she brings an experience that has occupied the theory of fascination for over one hundred years into the present. experiencing something puzzling is captivating because it takes place in an entirely everyday context. in benjamin's words, "we do not get any further by pathetically or fanatically underscoring the puzzling side of what is puzzling; rather, we permeate the secret only to the point that we find it again in the everyday, through a dialectic optic that recognizes the everyday as impermeable and the impermeable as everyday". **4**

1 oliver wendell holmes: the stereoscope and the stereograph (1859) reprinted from the atlantic monthly 3 (june 1859), pp. 738-48. found here at <http://www.cis.yale.edu/amstud/inforev/stereo.html>

2 as an example, barthes describes the press photo of an army patrol on a street in nicaragua. in the background, two nuns who unknowingly entered the image can be discovered. "die helle kammer", frankfurt/main (1985), p. 52f.

3 walter benjamin, "surrealism: the last snapshot of the european intelligentsia" (1929), new left review, no.108, 1978, pp. 47-56., literarische und ästhetische essays,? p. 301. freely translated for this catalogue.

4 roland barthes, see above, p. 301.

kai kaljo
there is a god?

die kamera ist auf eine straße gerichtet. man sieht den grauen asphalt, ein stück bordstein – mehr nicht. lautes glockenläuten ist zu hören. das licht ist trübe. vermutlich ist der himmel bewölkt. ein gänzlich unbedeutender augenblick an einem gänzlich unbedeutenden tag. denkt man. doch plötzlich bricht die sonne durch. warmes licht erhellt die straße, und das blätterwerk eines baumes zeichnet sich als schattenriß auf dem asphalt ab. einen moment lang läßt sich das muster der blätter in ruhe betrachten, dann fährt ein schwarzes taxi durch das bild und wenig später ein roter bus. in seiner verglasten tür spiegelt sich die silhouette einer frau hinter der kamera. dieser moment dauert 58 sekunden. kai kaljo ließ beim warten auf den bus die kamera laufen. erst beim späteren durchsehen des gefilmten materials fiel ihr die kurze scene auf, die sie

unwillkürlich auf dem videoband festgehalten hatte. wie ein magischer zufall blitzte in einer alltäglichen umgebung unerwartet etwas erhabenes auf. die kamera registriert dieses zeichen ohne ein steuerndes zutun der künstlerin.

seit über einem jahrhundert lassen sich solche magischen momente in der geschichte der moderne finden. in der fotografie entdeckte man früh die faszination an begebenheiten, die, abseits der eigentlichen aufmerksamkeit des fotografen liegend, zufällig ins bild mit aufgenommen wurden. 1858 etwa beschreibt der essayist oliver wendell holmes die fotografie als "spiegel mit gedächtnis" und begeistert sich für die in fotos verborgenen details – eine namenlose gestalt zum beispiel, die am rande einer landschaftsaufnahme mit ins bild geraten ist. solche spuren des zufalls nennt er "zufällige schlaglichter auf leben und tod die unser interesse vom hauptgegenstand des bildes abziehen. je zufälliger sie erscheinen, je

unbedeutender sie an sich sind, desto stärker ergreifen sie von der vorstellungskraft besitz." **1** roland barthes übernimmt diese idee in seiner fototheorie, deren kernpunkt die spuren des zufalls im bild betrifft, die er als 'punctum' bezeichnet. das 'punctum' ist ein nebensächliches detail, das unerwartet die aufmerksamkeit fesselt. sie geradezu durchsticht und zu einem kondensierten bedeutungspunkt bündelt, weil seine anwesenheit im foto weder vorgesehen war, noch überhaupt kalkulierbar ist **2**. die zufällige aufnahme erlaubt also die erfahrung des unvorhersehbaren. walter benjamin nennt dieses erlebnis eine 'profane erleuchtung'. wenn der zufall mitten im alltag die begegnung mit dem außergewöhnlichen ermöglicht, für benjamin sind die surrealisten die ersten, die die besondere bedeutung solcher zufälle begriffen haben. über das "paris der surrealisten" schreibt er folglich: "... dort gibt es carrefours, an denen geisterhafte signale aus dem verkehr

aufblitzen, unerdenkliche analogien und verschränkungen an der tagesordnung sind." **3** ob man kai kaljos magischen moment ein 'schlaglicht', das 'punctum' oder eine 'profane erleuchtung' nennt, ist unwesentlich, denn die bezeichnungen kulminieren in ein und derselben erscheinung des bedeutsamen zufalls. in 58 sekunden vergegenwärtigt sie eine erfahrung, die seit über einem jahrhundert die faszinationstheorie beschäftigt. es ist die erfahrung des rätselhaften, die gerade deshalb fesselt, weil sie in einem völlig alltäglichen zusammenhang stattfindet. mit den worten benjamins: "es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte seite am rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das geheimnis nur in dem grade, als wir es im alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen optik, die das alltägliche als undurchdringlich und das undurchdringliche als alltäglich erkennt." **4**

1 oliver wendell holmes: the stereoscope and the stereograph (1859) reprinted from the atlantic monthly 3 (june 1859), s. 738-48. zu finden unter <http://www.cis.yale.edu/amstud/inforev/stereo.html>

2 als beispiel beschreibt barthes das pressefoto von einer militärpatrouille auf einer straße in nicaragua. im hintergrund kann man zwei nonnen sehen, die unwissentlich in das bild traten. "die helle kammer", frankfurt/main (1985), s. 52f.

3 walter benjamin, "surrealism: the last snapshot of the european intelligentsia" (1929), new left review, nr.108, 1978, s. 47-56., literarische und ästhetische essays,? s. 301. frei übersetzt.

4 roland barthes, siehe oben, s. 301.





nina könnemann
mud, pleasure beach
2000 - 2001
both 18:00 min
mini dv
colour / stereo

nina könnemann

1971, bonn deutschland
lives **lebt** in hamburg deutschland

education **ausbildung**

1992-1998 hochschule für bildende künste, hamburg deutschland (bei marina abramovic, rüdiger neumann, heike sander)

since **seit** 1997 mitglied der akademie isotrop

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

2001 stipendium für bildende kunst, hamburg deutschland

2000 stipendium der werkleitz gesellschaft für hull time based arts, great britain

1990 stipendium für das kansas city art institute, kansas usa

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)
(solo exhibitions **einzelausstellungen**)

2000 applecar, hull great britain – the apple from the eye of the worm (videoinstallation)

1998 golden pudel club, hamburg deutschland – lichtinstallation

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

2000 galerie krinzinger, wien deutschland – akademie isotrop

1999 galerie daniel buchholz, köln deutschland – akademie isotrop
cubitt gallery, london great britain – akademie isotrop – contents and documents
gak, bremen deutschland – revolution, evolution, exekution / akademie isotrop

1998 donaufest, ulm deutschland – reality investment



nina könnemann
m.u.d.

we met in a rubbish dump, unlike any other, and yet they are all alike, rubbish dumps. i don't know what i was doing there. i was limply poking about in the garbage saying probably, for at that age i must still have been capable of general ideas, this is life. she had no time to lose, i had nothing to lose

(samuel beckett: molloy)

ein park im morgengrauen. das festival vom vorabend ist vorbei. zurückgeblieben ist der abfall: flaschen, plastikplanen, papier, rucksäcke und kleidungsstücke, zwischen denen die letzten lagerfeuer verglühen. morgennebel steigt auf. verschiedene gestalten streifen umher. übernachtigte teenager, allein oder in kleinen gruppen, manche tragen cola oder weinflaschen in der hand. eine nippt an ihrer bierdose. die blicke vieler richten sich auf den boden. mit der

nina könnemann
m.u.d.

we met in a rubbish dump, unlike any other, and yet they are all alike, rubbish dumps. i don't know what i was doing there. i was limply poking about in the garbage saying probably, for at that age i must still have been capable of general ideas, this is life. she had no time to lose, i had nothing to lose

(samuel beckett: molloy)

a park at dawn. last night's festival is over. the garbage remains: bottles, plastic tarps, paper, backpacks and pieces of clothing, the last campfires die down between it all. the morning mist rises. various figures wander around. bleary-eyed teenagers, alone or in small groups, some carrying bottles of soda or wine. one sips a can of beer. many of them look to the ground. they push the garbage around with the tips of their feet to see if they can find

fußspitze schieben sie den müll auseinander, um zu sehen, ob etwas brauchbares dabei ist. ein rentner in knappen sportshorts durchsucht den müll nach altglas. ein mädchen findet ein t-shirt und hält es prüfend in die luft. mitnehmen: ja? nein? endzeitstimmung und ein gefühl leerer zeit herrschen vor. seltsame gestalten bewegen sich ziellos in einem undefinierten raum umher, begegnen sich zufällig und stochern dann weiter im müll herum. zwischenwesen in einer zwischenswelt - ein szenario, das direkt aus dantes vorhölle stammen könnte. trotzdem geht von dem szenario kaum eine bedrohung aus. so grotesk die umherstreunenden menschen auch wirken, sie sind jung und sehen in ihrer verdreckten kleidung sogar gut aus. ihre bewegungen haben nichts gewaltsames. sie durchkämmen den abfall mit der gleichen selbstverständlichkeit, mit der möwen auf einer müllkippe nach nahrung suchen. das bizarre geschehen vollzieht sich unspektakulär und

something that can be used. a retiree in sporty little shorts searches through the garbage for recyclable glass. a girl finds a t-shirt and holds it up to the light. should i take it: yes? no? the apocalyptic atmosphere and a feeling of empty time dominate the scene. strange figures move in an undefined space with no destination, meet by chance and then pick through the garbage again. in-between beings in an in-between world – a scenario that could have descended directly from dante's purgatory. nevertheless, the scenario is hardly threatening. no matter how grotesque the roaming people may seem they are young and even look good in their dirtied clothing. their movements are not violent. they comb the garbage with the same matter of fact manner as seagulls looking for food above a dumpster. the bizarre events are casual and unspectacular, as if it were a natural act. the lazy tempo in which the goings-on unfold corresponds to the static camera

selbstverständlich, so als ob es ein natürlicher vorgang wäre.

dem trägen tempo, mit dem sich das geschehen entfaltet, entspricht die statische perspektive der kamera. teilnahmslos und unbewegt registriert sie in langen einstellungen die ereignisse. kurz deutet sich der anfang einer möglichen geschichte an, als zwischen den bäumen eine bizarre gestalt erscheint. ihr gesicht ist nicht zu sehen. sie trägt ein langes wallendes regencape, das den kopf und körper umhüllt. aggressiv stochert sie mit einem stock im abfall herum. es dauert nicht lange bis es ärger gibt. drei junge männer vertreiben den schrägen vogel wie aasfresser, die einen konkurrenten verscheuchen. die gestalt verzieht sich, und der spuk ist vorbei. letztlich bleibt es unklar, ob es sich bei der merkwürdigen kreatur um eine reale oder fiktive gestalt handelte. es hätte gleicherweise ein clochard sein können, der im morgengrauen auf dem park-

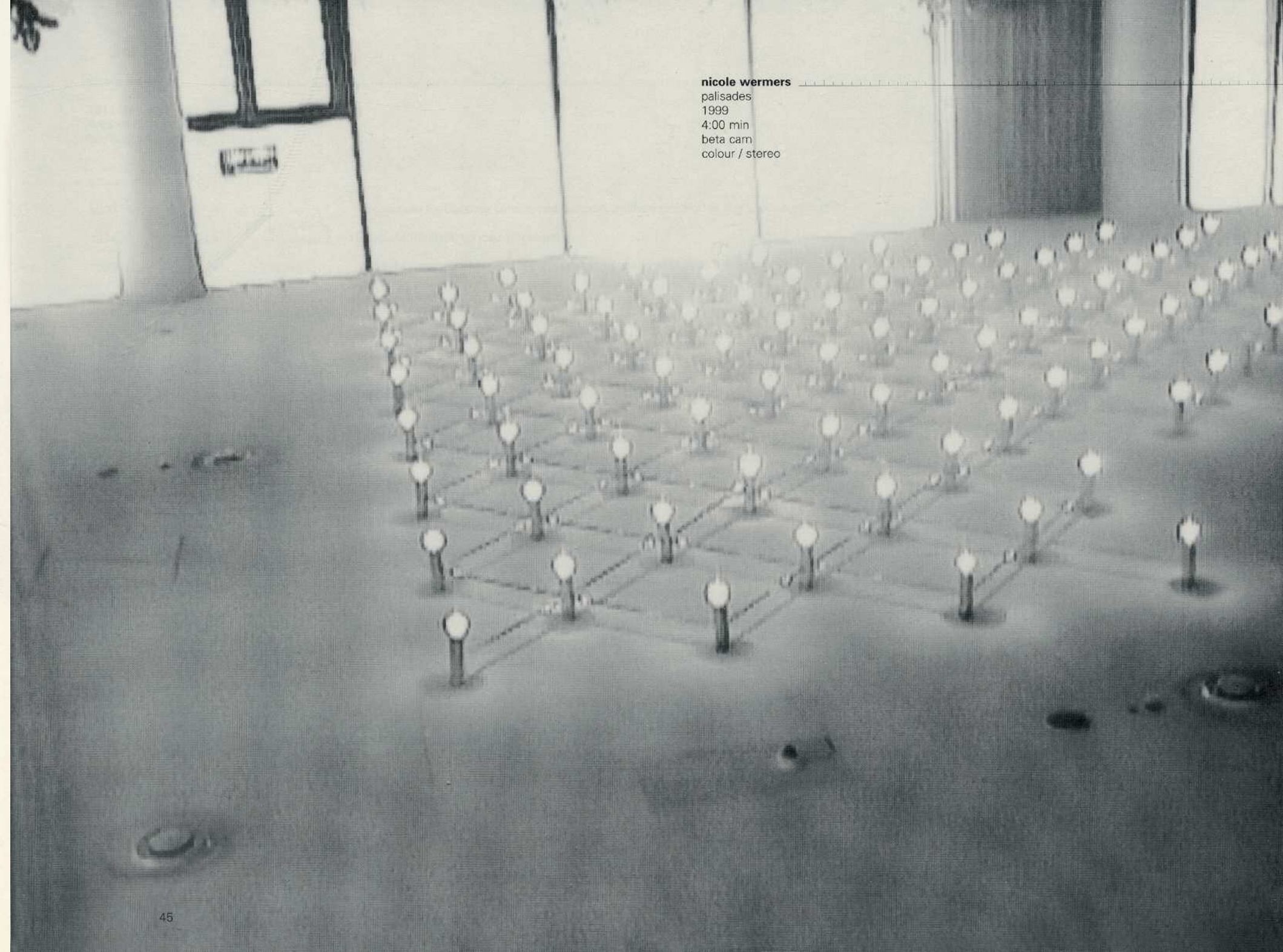
perspective. unparticipatory and unmoved, it registers the events in long takes. the beginning of a possible story is momentarily implied when a bizarre figure appears between the trees. her face cannot be seen. she is wearing a long, flowing rain cape that shrouds her head and body. she pokes aggressively in the garbage. it does not take long for trouble to develop. three young men drive the oddball away like vultures scaring off the competition. in the end it is unclear if this peculiar creature was a real or a fictitious figure. it could just as well have been a vagrant searching for something edible on the park grounds in the morning twilight or an actor whose performance should underline the surreal character of the video scenario. both are equally plausible. nina könnemann calls this figure the "molloy" and therefore plays on a figure from a beckett novel: a bed-ridden old eccentric, going through his memories in a confused monologue at the end of his life. the appearance made by the

gelände nach eßbarem sucht, wie auch ein schauspieler, der durch seinen auftritt den surrealen charakter des videoszenarios unterstreichen sollte. beides ist gleichermaßen wahrscheinlich. nina könnemann selbst nennt diese gestalt den "molloy" und spielt damit auf becketts romanfigur an: einen bettlägerigen alten kauz, der kurz vor seinem lebensende in wirren monologen seine erinnerungen durchforstet. in jeder hinsicht fügt sich der auftritt der verhüllten figur bruchlos ein in die befremdliche atmosphäre des parks im zwiellcht des morgengrauens. er wirkt wie eine übergangszone, in der wirkliches und unwirkliches ineinander-fließen und somit jederzeit seltsame gestalten erscheinen oder merkwürdige dinge geschehen könnten. auch im titel des videos - "m.u.d." - bezieht sich nina könnemann auf eine zone mit unklarem realitätsstatus, auf die sogenannten 'multi user dungeons', die offenen plattformen im internet, welche fantasie-welten simulieren. in

shrouded figure seamlessly blends into the alienated atmosphere of the park in the morning twilight in every way. it is like a transition zone where the real and the unreal combine, making it possible for strange figures to appear or odd things happen at any time. in the title of the video – "m.u.d." – nina könnemann also makes a reference to a zone with an unclear status in reality, to the so-called 'multi user dungeons', open platforms in the internet that simulate fantasy worlds. within these spheres, several users can play with and against each other at the same time. chance meetings take place in the electronic loneliness of the virtual twilight zone. the organic and the synthetic melt here into one unit. just like the figures rummage through the garbage in the park, m.u.d users comb through data and pixels in search of information and options for events. one can imagine which roll "molloy" would play in a m.u.d. perhaps that of artificial intelligence like a coincidentally appearing

node between two streams of data, a remnant of coagulated contingency...

nicole wermers
palisades
1999
4:00 min
beta cam
colour / stereo



nicole wermers

1971, emsdetten deutschland
lives **lebt** in london great britain,
hamburg deutschland

education **ausbildung**

- 1990-1997 hochschule für bildende künste, hamburg deutschland (bei sigmar polke, claus böhmier)
- 1994 studienaufenthalt, vancouver canada
- 1999 central st. martins college of art and design, london great britain (ma in fine arts)

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

- 2000 arbeitsstipendium der stadt hamburg deutschland
- 1998 daad-stipendium für great britain
- 1997 stipendium der dietze stiftung hamburg deutschland

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)
(solo exhibitions **einzelausstellungen**)

- 1998 -laden / gunther resky, berlin deutschland

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

- 2000 stephen friedman gallery, london great britain – and if there were no stories
centre d'art, bretigny-sur-orge france – pallisades
old street, london great britain – include me out, space
produzentengalerie, hamburg deutschland – auf papier
art cologne, köln deutschland (produzentengalerie hamburg) – förderkoje
- 1999 goethe institut, london great britain – know what i mean, young german artists in britain
liverpool biennale, liverpool / south london gallery, london great britain – new contemporaries '99
- 1998 bieber-haus, hamburg deutschland – echopark, mission
produzentengalerie, hamburg deutschland – osygus



nicole wermers
palisades

eine flucht von befremdlichen weißen räumen. schräge rampen führen zu immer neuen absätzen, auf denen sich leuchtende halbkugeln befinden. die kamera bewegt sich langsam und stetig vorwärts. aus dem off hört man die geräusche von schritten. ihr nachhall klingt so, als steige jemand treppen hinauf. auch die nächste einstellung von "palisades" präsentiert ein irritierendes bild: in einem weiten, von säulen unterteilten raum sind, so scheint es, lampen in den boden eingelassen, zwischen denen flache konische objekte aus spiegelscheiben installiert sind. spätestens jetzt ahnt man, daß die raumansichten auf dem kopf stehen. die weißen flächen voller leuchten und spiegel sind also offenbar nicht die fußböden eines futuristischen disco-interieurs oder weltraumparks, sondern schlicht decken gewöhnlicher gebäude. durch den einfachen kunstgriff der

nicole wermers
palisades

a series of strange white rooms. inclined ramps lead to new landing on which illuminated spheres lie. the camera slowly and surely moves forward. one hears the sound of footsteps off camera. their echo sounds as though someone were climbing stairs. the next shot in „palisades“ also presents an irritating image: in a wide space divided by columns, it seems as though lamps were built into the floor. flat, conical objects made of mirrored discs are installed between them. by now at the very latest, one surmises that the views of the space are upside-down. the white surfaces full of lights and mirrors are then, obviously, not the floor of a futuristic disco interior or a space park, but simply the ceilings of normal buildings. the simple trick of turning the camera around transforms these interiors into abstract architectures. one experiences them as if in a dream, as a

kameradrehung verwandeln sich diese innenräume in abstrakte architekturen. man erlebt sie wie im traum als labyrinth aus menschenleeren unwirklichen räumen.

in den folgenden einstellungen des videos taucht man weiter ein in eine welt aus bizarren räumlichen konstellationen. hallen, korridore, treppenaufgänge, spiegelnde wandflächen aus falschem marmor und endlos viele lichter: spots, leuchten, strahlen, lampen auf schienen oder gerüsten. diese erhalten, aus der veränderten perspektive betrachtet, eine geradezu skulpturale wirkung. eine serielle gitterstruktur aus zahllosen pyramidenförmigen lichtaufhängungen etwa ähnelt einer raumgreifenden minimal-art-installation in einem klinisch weißen ausstellungsraum. es scheint, als schwebe man schwerelos durch virtuelle räume, da die kamera ohne bodenkontakt über die aufbauten und vertiefungen, die als hindernisse im

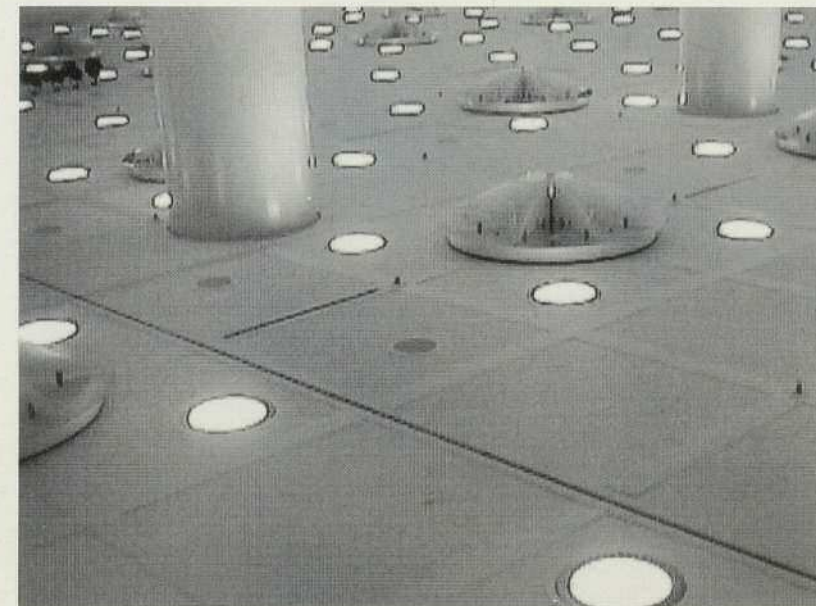
labyrinth of uninhabited, unreal spaces.

in the video's following shots, the viewer is further submerged into a world of bizarre spatial constellations. halls, corridors, stairways, mirroring walls of fake marble – and an endless amount of lights: spotlights, lamps, beams, lamps on rails or scaffolding. viewed from this altered perspective, they take on an almost sculptural effect. a serial grid structure of infinite pyramid-shaped mounts, for instance, resembles a minimal art installation standing in relation to a clinically white exhibition space. it seems as if one were floating weightlessly through virtual spaces because the camera does not meet the floor, but rather glides above the architectural constructions and recesses that come up as obstacles. in „palisades“, nicole wermers develops an area of visual fascination that would remain invisible under normal circumstances. the technology that manages the lighting programs in large

weg auftauchen, hinweg gleitet.

nicole wermers erschließt in "palisades" einen bereich der visuellen faszination, der unter normalen umständen unsichtbar bliebe. die beleuchtungs-technik, mittels derer großhotels, einkaufs-, messe- oder veranstaltungs-zentren ihre lichtregie umsetzen, wird selbst zum gegenstand ästhetischer erfahrung. all die lampen und industrie-leuchten, die einzig zu dem zweck hergestellt werden, billige veredelungs-effekte zu erzielen, erscheinen in einem neuen licht. "palisades" entwirft die halluzinative vorstellung von einer architektur aus zweckfreien objekten und oberflächen, in der gerade die billigsten aller visuellen effekte, losgelöst von jeder funktionalität, eine vollkommen eigene magie entfalten.

hotels, shopping centers, conference halls or event centers is itself the object of aesthetic experience. all of the lamps and industrial lighting, which were made for the sole purpose of generating inexpensive ennobling effects, appear in a new light. „palisades“ creates the hallucinatory image of an architecture made of purposeless objects and surfaces, in which the most inexpensive of all visual effects, liberated from any kind of functionality, unfolds into a completely unique magic.



sunah choi
flowersandleaves
1999
6:15 min loop
super8 auf mini dv
colour / stereo

sunah choi

1968, pusan korea
lives **lebt** in frankfurt deutschland
since **seit** 1994

education **ausbildung**

1995-2001 staatliche hochschule für bildende künste, frankfurt a.m. deutschland

2000 the slade school of fine art, london great britain

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)
(solo exhibitions **einzelausstellungen**)

1999 rraum, meike behm, frankfurt a.m. deutschland – flowersandleaves

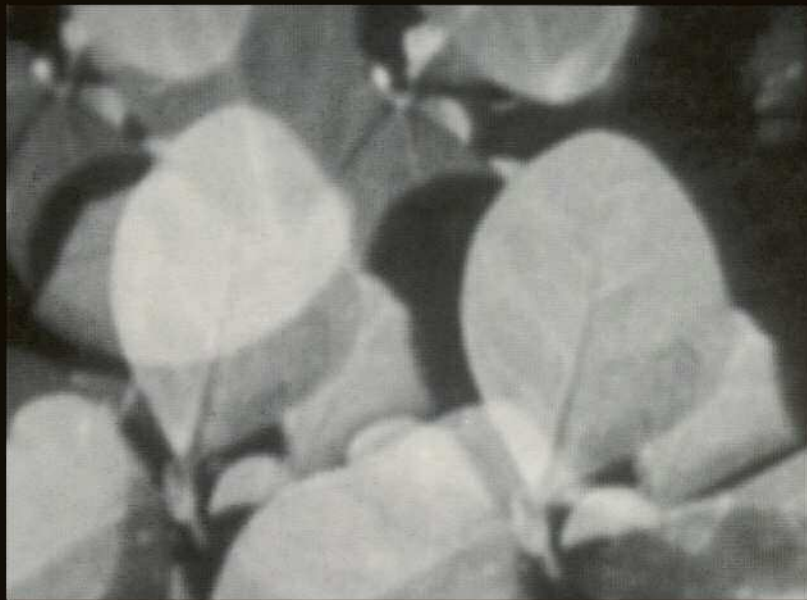
(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

2001 metropolitan art museum, pusan korea – new perspective, new vision 2000

2000 galerie ak, frankfurt a.m. / robotron-bürozentrum, dresden deutschland – dynamo-eintracht
frankfurter kunstverein, frankfurt a.m. deutschland – eine munition unter anderen (kat.)
werkleitz biennale 4, tornitz deutschland – real work
young international art, frankfurt a.m. deutschland / glasgow great britain – frankfurter schule 2000

1999 seoul arts center, seoul korea – women's art festival '99. patjis on parade
kunstmuseum, wolfsburg deutschland – german open
schirm kunsthalle, frankfurt a.m. deutschland – screend (videoprogramm im hessischen fernsehen, im rahmen der ausstellung >0-1/ and back again)
galerie voges + deisen, frankfurt a.m. deutschland – videoprogramm
institut für neue medien, frankfurt a.m. deutschland – videofestival

1998 portikus, frankfurt a.m. deutschland – stuttgart. 17.7.1956 – salem (wis.) / usa, 3.3.1977



sunah choi flowersandleaves 1999

close-ups of flowers with red, white, violet, pink, blue and yellow petals, of leaves, buds and panicles in all shapes and sizes are quickly edited one after the other. each shot is only a few seconds long and resembles a still. if the images, which stick in one's memory after a visit to a botanical garden, could be replayed as a time-lapse, the result would probably look similar to sunah choi's video "flowersandleaves": a series of stills in which details from nature are captured and moments of visual concentration are produced. all of the images are equal. no one flower is more beautiful than the other. the nature shots are not exaggeratedly picturesque, but indiscriminately beautiful. this impression of unity is produced by a serial rhythm of images sunah choi creates through a technique: she filmed "flowersandleaves" on

sunah choi flowersandleaves 1999

nahaufnahmen von blumen mit roten, weißen, lila, rosa, blauen und gelben blüten, von blättern, knospen und rispen, in allen großen und formen, sind in schneller folge hintereinander geschnitten. jede aufnahme ist nur wenige sekunden lang und gleicht einem standbild. könnte man die bilder, die sich beim besuch eines botanischen gartens dem gedächtnis einprägen, im zeitraffer abspulen – das ergebnis sähe vermutlich ähnlich aus wie sunah chois arbeit "flowersandleaves": eine serie von einzelbildern, in denen details in der natur fixiert und augenblicke visueller konzentration hergestellt werden. alle ansichten sind gleichwertig, keine blüte ist schöner als eine andere. sunah chois naturaufnahmen sind nicht übertrieben pittoresk, sondern unterschiedslos schön. diese einheitlichkeit entsteht durch einen seriellen bilderrhythmus, der das

super-8 then copied the material to video afterwards. she set the camera for still images while filming. in this mode, the camera takes only 3 pictures per second. she started and stopped the camera so that each shot consists of 8, 16, 24, 32, 40 ... images. this numeral code then regulates the rhythm of the changing images. on one hand it is rigidly defined, on the other its spectrum of variation and the randomness of its placement make it open for the element of chance. by employing this code, sunah choi emphasized the fact that video images are not direct images from nature, but products of a technical process for creating images. she then links this concept of the technicality of the film image, however, to an idea of "magical" chance: what if the structure of the petals and leaves is determined by the same rules of chance as the rhythm of the video images? beyond that, sunah choi consciously leaves the amount of reality in the video

dieselben gesetze des zufalls bestimmt wird wie der takt der videobilder? darüber hinaus läßt sunah choi den realitätsgehalt der einzelnen bilder bewußt in der schwebe: was sieht man eigentlich, wenn man die blüten und blätter in ihrem video anschaut? handelt es sich um detailgenaue naturstudien? oder um ornamente, die einem selbstbezüglichen zahlencode gemäß angeordnet sind? sieht man bilder von blumen oder rhythmisierte visuelle informationen? bilden die aufnahmen also die natur oder die maschinelle logik einer kamerafunktion ab? in sunah chois video vermischt sich die organische formensprache der blüten und blätter mit dem synthetischen ordnungsmuster der bilder, so daß eine klare unterscheidung unmöglich wird. auch in diesem sinne sind die bilder des videos unterschiedslos – unterschiedslos schön.

images up in the air: what does one actually see when looking at the petals and leaves in her video? are they about exactly detailed nature studies? or ornaments categorized according to a self-referential numeral code? does one see images of flowers or visual information put to a rhythm? do the recordings then show nature or the mechanical logic of a camera function? in sunah choi's video, the petals' and leaves' organic language combine with the images' synthetic pattern of order, making a clear differentiation impossible. in this sense, too, the video's images are equal – equally beautiful.

kenny macleod
blue video
2000
0:39 min
dv
colour / mono

kenny macleod

1967, aberdeen great britain
lives lebt in amsterdam the netherlands

education ausbildung

- 2000-present bis jetzt rijksakademie van beeldende kunsten, amsterdam the netherlands
- 1996-1999 goldsmiths' college, university of london great britain (ba in fine arts)
- 1995-1996 city literary institute, middlesex university, london great britain
- 1985-1990 university of edinburgh great britain (ma in general arts)

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

- 1998 hamad butt fine art award
goldsmiths' college, london great britain

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

- 2000 kojimachi gallery, tokyo japan – break in theatre
galeria thomas cohn, são paulo brasil – zigzag – conexão londres
holland animation festival 2000, utrecht the netherlands
viper 20, international festival for film, video and new media, basel schweiz
arts council touring exhibition edinburgh / southampton / cardiff / birmingham great britain – british art show 5
british council international touring exhibition croatia / czech republic / finland / argentina – black box recorder
- 1999 liverpool biennial of contemporary art, south london gallery, london great britain – new contemporaries 99
beaconsfield, london great britain – syzygy o(rphan)d(rift>) event

kenny macleod
blue video

from off-camera a commentator's voice quickly calls the names of different shades of blue: "blue breeze, clear water blue, seascape, blue lullaby, sky blue, blue chalk, blue note, parlor blue, blue horizon, pastel blue, kingfisher, ice blue ... riverside blue, lagoon, baby blue, open skies ... misty blue, italian tile, peacock blue, autumn dusk, sapphire, china blue, forget-me-not, blue-green, true blue, indigo, royal blue, midnight." the video simultaneously shows monochrome blue images. the shades of color change to the rhythm of the list. at the beginning there are tones of light blue, then darker shades follow. kenny macleod took the color samples from a catalogue for industrial colors and supplemented them with his own names. the rapid listing of the blue tones causes a fascinating effect: the meaning of the words become independent. although it is only about

simply specifying colors, much more resonates with the sound of the names: the most varied nuances in the atmosphere of melancholy, which the color blue symbolizes, are awakened. despite its dry conceptionalism, "blue video" thus opens a broad associative space and creates a dense emotional atmosphere.

in "blue video" kenny macleod plays with the shifts in meaning produced by overlapping the simple meanings of words of color names with associative connotations. although terms like 'blue horizon', 'forget-me-not' or 'midnight blue' have an objective, descriptive function, they also evoke romantic thoughts of yearning, distance, desire, loneliness etc., which are not easily grasped. the interpretation of kenny macleod's video as a whole is left open: due to its rigid, conceptual construction, blue video could be seen as a linguistic experiment that proves the uncontrollable richness of language's

kenny macleod
blue video

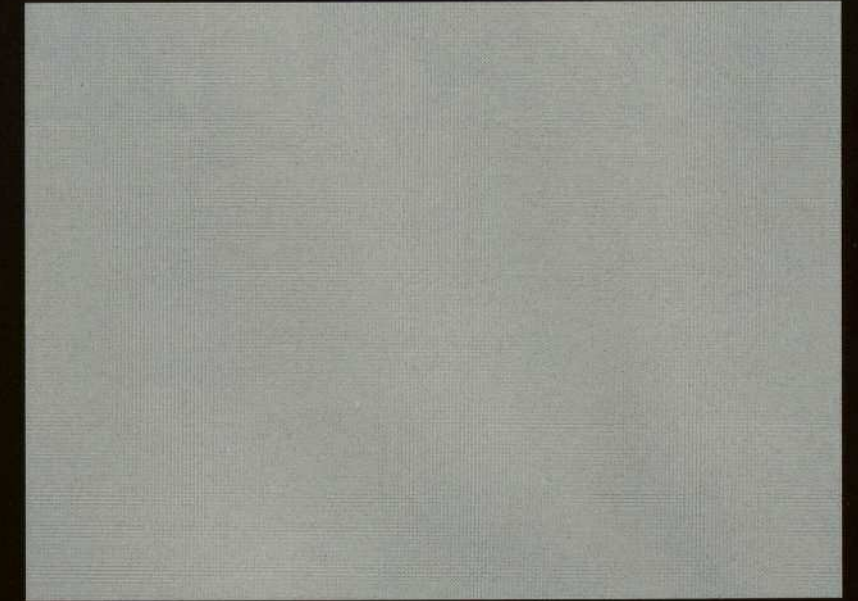
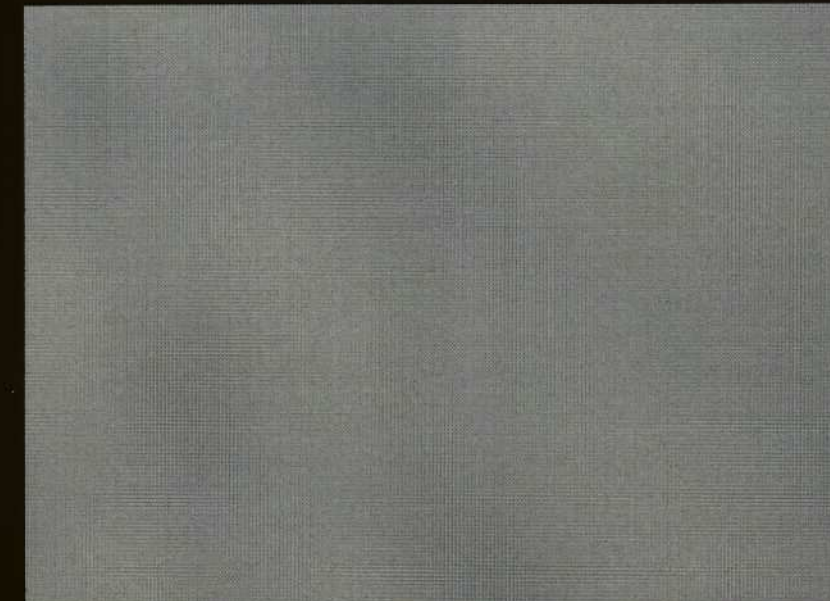
aus dem off nennt eine kommentarstimme in schneller abfolge die namen verschiedener blautöne: "blue breeze, clear water blue, seascape, blue lullaby, sky blue, blue chalk, blue note, parlor blue, blue horizon, pastel blue, kingfisher, ice blue ... riverside blue, lagoon, baby blue, open skies ... misty blue, italian tile, peacock blue, autumn dusk, sapphire, china blue, forget-me-not, blue-green, true blue, indigo, royal blue, midnight." das video zeigt währenddessen monochrom blaue bilder. im rhythmus der aufzählung verändert sich ihr farbtön. zu beginn sind helle blautöne zu sehen, dann folgen dunklere schattierungen. kenny macleod entnahm die farbnamen aus einem katalog für industriefarben und ergänzte eigene benennungen. durch die rasche aufzählung der blautöne stellt sich ein faszinierender effekt ein: die bedeutung der worte verselbständigt sich. obwohl

es sich nur um einfache farb-bezeichnungen handelt, schwingt im klang der namen wesentlich mehr mit: verschiedenste stimmungsnancen der melancholie, für die die farbe blau sinnbildlich steht, werden wachgerufen. trotz seiner nüchternen konzeptualität eröffnet "blue video" somit einen weiten assoziativen raum und baut eine dichte emotionale stimmung auf.

kenny macleod spielt in "blue video" mit den bedeutungsverschiebungen, die sich aus der überlagerung der einfachen wortbedeutung der farbnamen durch assoziative nebenbedeutungen ergeben. obwohl begriffe wie 'blue horizon', 'forget-me-not' oder 'midnight blue' also einerseits eine sachlich beschreibende funktion besitzen, evozieren sie andererseits ausgesprochen ungreifbare romantische vorstellungen von fernweh, weite, sehnsucht, einsamkeit, etc. wie kenny macleods videoparbeit insgesamt zu deuten ist, bleibt offen: aufgrund seines strengen konzeptuellen

aufbaus könnte man "blue video" durchaus als ein linguistisches experiment verstehen, das den unkontrollierbaren bedeutungsreichtum der sprache unter beweis stellt. dennoch ist das video nicht im eigentlichen sinne wissenschaftlich, da es zugleich auch auf einer rein ästhetischen ebene wahrgenommen werden kann. das faszinierende an kenny macleods videoparbeit ist also, daß sie die analytische auseinandersetzung mit der wahrnehmung von worten und farben zum gegenstand einer ästhetischen erfahrung macht – und umgekehrt – diese ästhetische erfahrung in den zusammenhang einer konzeptuellen analyse stellt. in diesem sinne verdeutlicht "blue video", daß sich die prinzipien des analytischen und des assoziativen nicht gegenseitig ausschließen, sondern sich im rahmen einer poetischen konzeptkunst wechselseitig durchdringen können.

meaning. yet the video is not scientific in the strict sense because it can be perceived on a purely aesthetic level at the same time. the fascinating thing about kenny macleod's video is, therefore, that the analytical investigation of the perception of words and colors turns into the object of an aesthetic experience – and the reverse – this aesthetic experience is put in the context of conceptual analysis. in this sense, "blue video" elucidates that the principles of the analytical and the associative can co-exist, and that they can permeate each other in the context of a poetic conceptual art.



nathalie melikian

action

1999

8:00 min

digi beta

colour / stereo

Explosions And More Explosions.

nathalie melikian

1966, vancouver canada
lives **lebt** in vancouver canada

education **ausbildung**

1995 university of british columbia, vancouver canada (ba in fine arts)

1998 goldsmiths' college, london great britain (ma in fine arts)

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)
(solo exhibitions **einzelausstellungen**)

2001 kunst museum, malmö sweden

1999 frankfurter kunstverein, frankfurt a. m. deutschland – kino der dekonstruktion
attitudes: Béme semaine de video et cinéma, maison saint gervais, genf schweiz – cinéma et godard
iaspis, stockholm sweden – melodrama
objectif, antwerp belgium – horror

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

2001 tate gallery, liverpool great britain – melodrama

2000 frankfurter kunstverein, frankfurt a.m. deutschland – eine munition unter anderen
bureau friedrich, berlin deutschland – split-ends
il international biennial of giumry, giumry armenia
moving pictures by artists, malmö sweden – shoot

1999 kunsthalle, tirol österreich – o hitchcock

nathalie melikian
action

one is watching a genre film at the cinema: perhaps an action, horror, adventure film or a romance. a very normal situation. but how does one perceive what is on screen? why does one accept the plot although it is all predictable and every twist in the plot reflects the usual clichés? we know all of hollywood's tricks. shouldn't we be bored the whole time? why do films with structures and effects that are obvious from the very beginning fascinate us anyway? nathalie melikian pursues these questions in her videos. she investigates the structures that determine our perception of genre films. in the past, she produced works on war and horror films. on view at the videonale is her video "action" – on the topic of the conventions of the action film. nathalie melikian uses the video medium to study how cinema works. the basis

of her analytical methodology is the separation of audio from the visual level of perception. she creates the illusionary space of the cinematic film with sound alone – a dense collage of noise and music fragments taken from various action films. explosions, squeeling brakes, the sound of a crash, the cry of police sirens, dramatically climaxing music, rain on asphalt, mg fire, starting airplanes ... yet as far as the images go, action shows a dry alphabetic list of terms on a white background which name characteristic camera shots as well as stereotypical content, figures, locations and patented action film plots: "airport. angle shot. arc shot. bad ass villain. big breasted blonde woman. blood. blood bath. blurring. body count. bomb ticking. brawl scene. bridge music. bridging shot. build up. bump in/bump out. car chase against traffic. car collision. chaos. circular pan." etc. each term flashes on screen for a short moment and is soon replaced by another.

nathalie melikian's video thereby simultaneously addresses two different levels of perception: the atmospheric collage of noises delivers material to feed the imagination. yet the objective explanations on the visual level demand an analytically distanced approach. the precise overlapping of both levels of perception results in a paradoxical effect: on one hand, one seizes the opportunity to illustrate the images and scenes of a possible action film with the text and sound. the video's cinematic narrative denied to the viewer is reconstructed in one's own imagination. on the other hand, one is also deconstructing the imagined narrative at the same time because the text is a constant reminder that it is about a series of placeholders and props.

nathalie melikian's video gives the viewers a flexible position: they can identify themselves with the associative fragments offered to them in "action" and project themselves into an imaginary

video vorenthält. zum anderen dekonstruiert man diese vorstellungen aber im selben zuge wieder, da einem die texteinblendungen ständig vor augen führen, daß man es nur mit einer aneinanderreihung von platzhaltern und versatzstücken zu tun hat.

nathalie melikians video räumt den betrachter/innen eine bewegliche position ein: sie können sich mit den assoziativen fragmenten, die "action" ihnen anbietet, identifizieren und sich in eine imaginäre filmhandlung hinein fantasieren – oder sie können das video distanziert als analyse des actionfilm-genres betrachten. auf diese weise führt nathalie melikian die mehrdimensionalität der wahrnehmung eines genrefilms vor. es spricht einiges für die annahme, daß eben diese mehrdimensionalität (in weniger zugespitzter form) auch im normalfall die wahrnehmung von genrefilmen kennzeichnet. ohne den faden zu verlieren, wechseln die betrachter/innen

bath. blurring. body count. bomb ticking. brawl scene. bridge music. bridging shot. build up. bump in/bump out. car chase against traffic. car collision. chaos.circular pan." etc. jeder der begriffe wird kurz eingeblendet, um wenig später durch einen nachfolgenden ersetzt zu werden.

nathalie melikians video spricht also zwei verschiedene wahrnehmungsebenen zugleich an: die atmosphärische geräuschcollage auf der tonspur liefert stoff für die einbildungskraft. die sachlichen erläuterungen auf der visuellen ebene dagegen fordern eine analytisch distanzierte betrachtungsweise ein. durch die gezielte überlagerung beider wahrnehmungsebenen ergibt sich ein paradoxer effekt: zum einen nimmt man die texteinblendungen und die geräuschkulisse zum anlaß, sich bilder und szenen eines möglichen actionfilms auszumalen. man rekonstruiert in der eigenen vorstellung die filmische erzählung, die einem das

plot – or they can take a more distanced position and see the video as an analysis of the action film genre. this way, nathalie melikian presents how the perception of the genre film is multi-dimensional. there is much to be said for the assumption that just this multi-dimensional aspect (normally in a less pointed form) also characterizes the perception of the common genre film. without losing sight of the subject, the viewers obviously alternate between two perspectives of a stereotypical action film, horror film or romance: the pleasurable identification with the cinematic illusion and the knowing distancing in relation to the conventionality of their mechanisms. the cultural scholar henry jenkins refers to this perceptual habit of changing perspective as "double viewing"¹. he assumes that the perception of extremely conventional films, television shows, series, etc. is always paradox inasmuch as the viewers are conscious of the way they are structured, though

eines stereotypen action-, horror-, liebesfilms etc. offensichtlich ständig zwischen zwei perspektiven: der genußvollen identifikation mit der filmischen illusion und der wissenden distanznahme in bezug auf die konventionalität ihrer mechanismen. der kulturwissenschaftler henry jenkins bezeichnet diese wahrnehmungsgewohnheit des perspektivwechsel als "double viewing"¹. er geht davon aus, daß die wahrnehmung von stark konventionalisierten filmen, sendungen, serien etc. stets paradox ist, insofern sich die zuschauer/innen der konstruiertheit der filmischen erzählung bewußt sind, sie nichtsdestotrotz aber eins zu eins konsumieren.

in diesem sinne gibt "action" also eine antwort auf die frage, warum wir an genrefilmen gefallen finden, deren aufbau und entwicklung bis ins letzte detail voraussehbar sind. gerade diese filme ermöglichen uns den spielerischen wechsel zwischen identifikation und

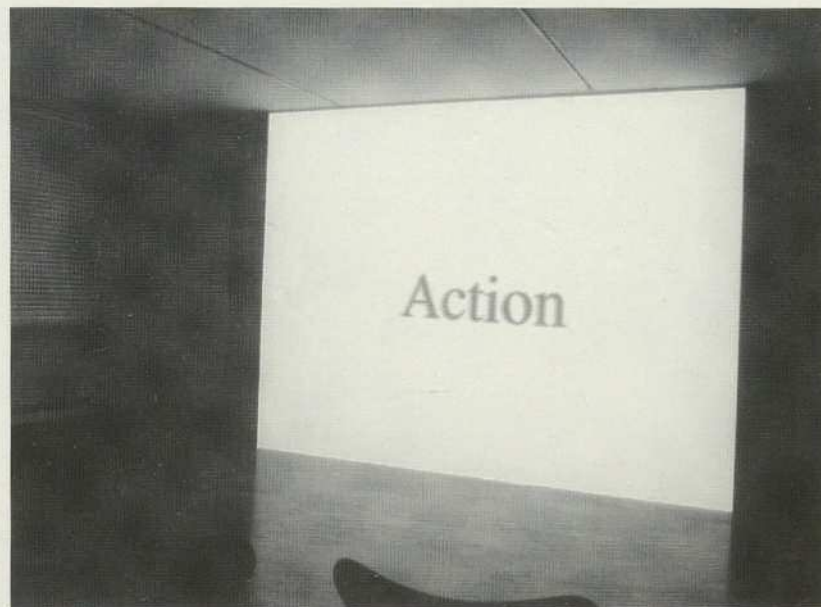
they consume the films on a one-to-one basis in spite of their knowledge.

in this sense, "action" then provides an answer to the question of why we like genre films even though their construction and development is predictable down to the last detail. exactly these films make it possible for us to playfully alternate between identification and distance – "double viewing", whose function and fascination is displayed in "action" by nathalie melikian.

¹ henry jenkins: textual poachers. new york 1992. p.66.

distanznahme – das "double viewing", dessen funktion und faszination nathalie melikian in "action" veranschaulicht.

¹ henry jenkins: textual poachers. new york 1992. s.66.



nathalie melikian
action

man schaut im kino einen genrefilm an: einen action-, horror-, liebes- oder abenteuerfilm vielleicht. eine ganz normale situation. aber wie nimmt man das wahr, was man auf der leinwand sieht? warum läßt man sich auf die filmhandlung ein, obwohl alles an ihr voraussehbar ist und jede wendung der geschichte gängigen klischees entspricht? wir wissen alles über hollywoods trickkiste. müßte man sich nicht ständig langweilen? warum faszinieren filme, deren aufbau und effekte von anfang an durchschaubar sind, trotzdem? solchen fragen geht nathalie melikian in ihren videoarbeiten nach. sie erforscht die strukturen, die unsere wahrnehmung von genrefilmen bestimmen. in der vergangenheit produzierte sie bereits arbeiten über den kriegs- und horrorfilm. auf der videonale ist nun das video "action" zu sehen, das die konventionen des

actionfilms thematisiert. nathalie melikian nutzt das medium video, um zu untersuchen, wie kino funktioniert. der grundzug ihrer analytischen methode ist die trennung der auditiven von der visuellen wahrnehmungsebene. nur auf der tonspur erzeugt sie den illusionsraum des kinofilms durch eine dichte collage aus geräuschen und musikfragmenten, die sie verschiedenen actionfilmen entnimmt: explosionen, bremsenquietschen, der knall einer karambolage, das heulen von polizeisirenen, dramatisch anschwellende musik, regen auf asphalt, mg-feuer und startende flugzeuge etc. auf der bildebene zeigt "action" dagegen auf neutral weißem grund eine nüchtern alphabetische auflistung von begriffen, die sowohl charakteristische kameraeinstellungen als auch stereotype inhalte, figuren, schauplätze und handlungsmuster des actionfilms benennen: "airport. angle shot. arc shot. bad ass villain. big breasted blonde woman. blood. blood

alexander györfi
temporary items
1999
7:10 min
computer
colour / stereo



alexander györfi

1968, sindelfingen deutschland
lives **lebt** in stuttgart deutschland

education **ausbildung**

1991-1998 akademie der bildenden künste stuttgart deutschland (bei dieter groß, sotirios michou, henk visch)

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

1999 daad-reisestipendium für new york usa

1998/1999 atelierstipendium der akademie der bildenden künste, stuttgart deutschland

1994 akademiepreis, stuttgart deutschland

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 galerie gio marconi, milan italy – german art
ch-biel-bienne, biel österreich – transfert
galerie meyer kainer, wien österreich – pimui-country, internetscreaning
kunstverein wolfsburg deutschland – pimui- soundtracks
sub11, münchen deutschland – pimui remix system
galerie wehr, stuttgart deutschland – 1/5 des eisberges ist sichtbar
kunstmuseum, wolfsburg deutschland (1999-2000) – german open

1999 kunstverein, wolfsburg deutschland – www.pimui.de

1998 kunstverein, ludwigsburg deutschland – pimui-mobil-studio

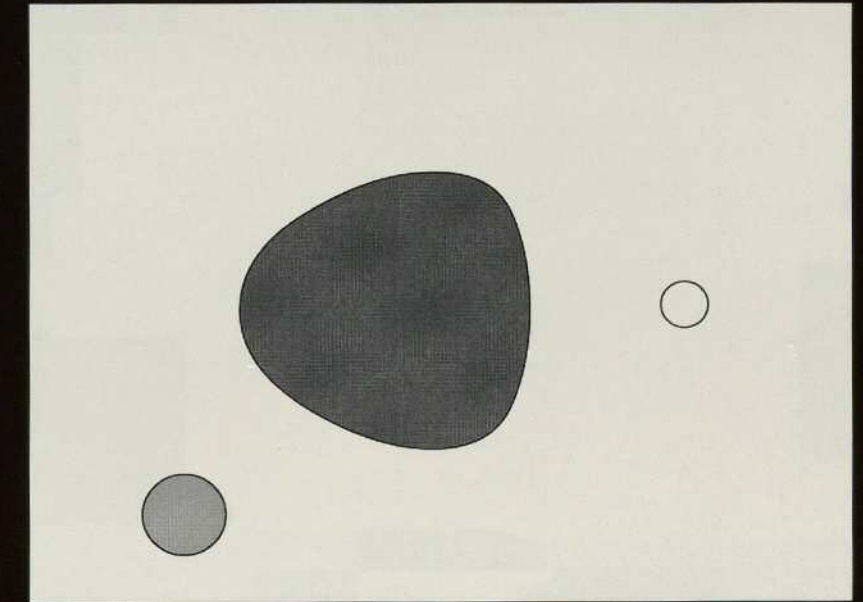
alexander györfi
temporary items

music videos can be watched around the clock on several channels today. techniques for processing digital images constantly create new visual worlds in the videos. the main problem of the medium, however, has not changed since the beginning of the 80's when the first music videos were shown in germany once a week on formel 1 or peter illmann treff. the central question still concerns how a reasonable connection between images and music can be produced? does one rely on visual effects? or on a story that illustrates the songs? much of what is on mtv or viva may seem incredibly clever at first sight. yet the question is often repeated: how does a music video really work?

alexander györfi asks exactly this fundamental question with his music videos by going on a quest for the

lowest common denominator of image and music. the music in his videos is about minimalist electro-compositions. on the level of images, each electronic tone is assigned a simple visual element: the first of the six sound-image sequences of "temporary items – rebreath.fl\atmen2.pch" – begins, for instance, with sampled breathing sounds. a black circle on a white background contracts and expands to the rhythm of inhaling and exhaling. the 'breathing' circle draws a second, smaller circle back and forth with it. a synthesizer beep kicks in and the small circle begins to blink in green to the rhythm. along with a continual bass drum, another circle appears in the lower left corner of the image. it blinks red to the bass' 4/4 beat. a click is added and the 'breathing' circle blinks in blue to the rhythm. the rhythmic elements go out one after the other and their graphic symbols also disappear along with them. alexander györfi approaches the question

of how music videos function by appearing to start from scratch. he reduces the music and the images to the point of being elementary and begins, step by step, to explain the construction of a music video to himself and the viewers from the beginning. each sound is consistent with a graphic form and each beat is consistent with a colorful blinking. this way, györfi develops a language of images from analytical elementary particles; a language of images that seems completely autonomous, yet reminiscent of the rudimentary block graphics of electronic atari games from the early 80's, in which the combined effect of synthetic images and synthetic sounds opened up an independent universe (from tetris and pong to asteroids, space invaders or pacman). in reference to the relationship between music and images in music videos, alexander györfi finds a possible, simple solution: he underscores the fascination – and the humor – of the completely one to one equation.



alexander györfi
temporary items

man kann heute rund um die uhr auf mehreren kanälen musikclips sehen. digitale bildbearbeitungstechniken erschließen in den clips ständig neue visuelle welten. das grundproblem des mediums ist jedoch dasselbe wie zu beginn der 80er jahre, als einmal wöchentlich die ersten musikvideos bei formel 1 oder peter illmann treff liefen. die zentrale frage lautet weiterhin: wie kann man eine einleuchtende zuordnung von bildern und musik herstellen? setzt man auf visuelle effekte? oder auf eine story, die den inhalt des songs illustriert? vieles von dem, was mtv oder viva senden, mag auf den ersten blick ungeheuer ausgefeilt wirken. dennoch stellt sich immer wieder die frage neu: wie funktioniert eigentlich ein musikvideo?

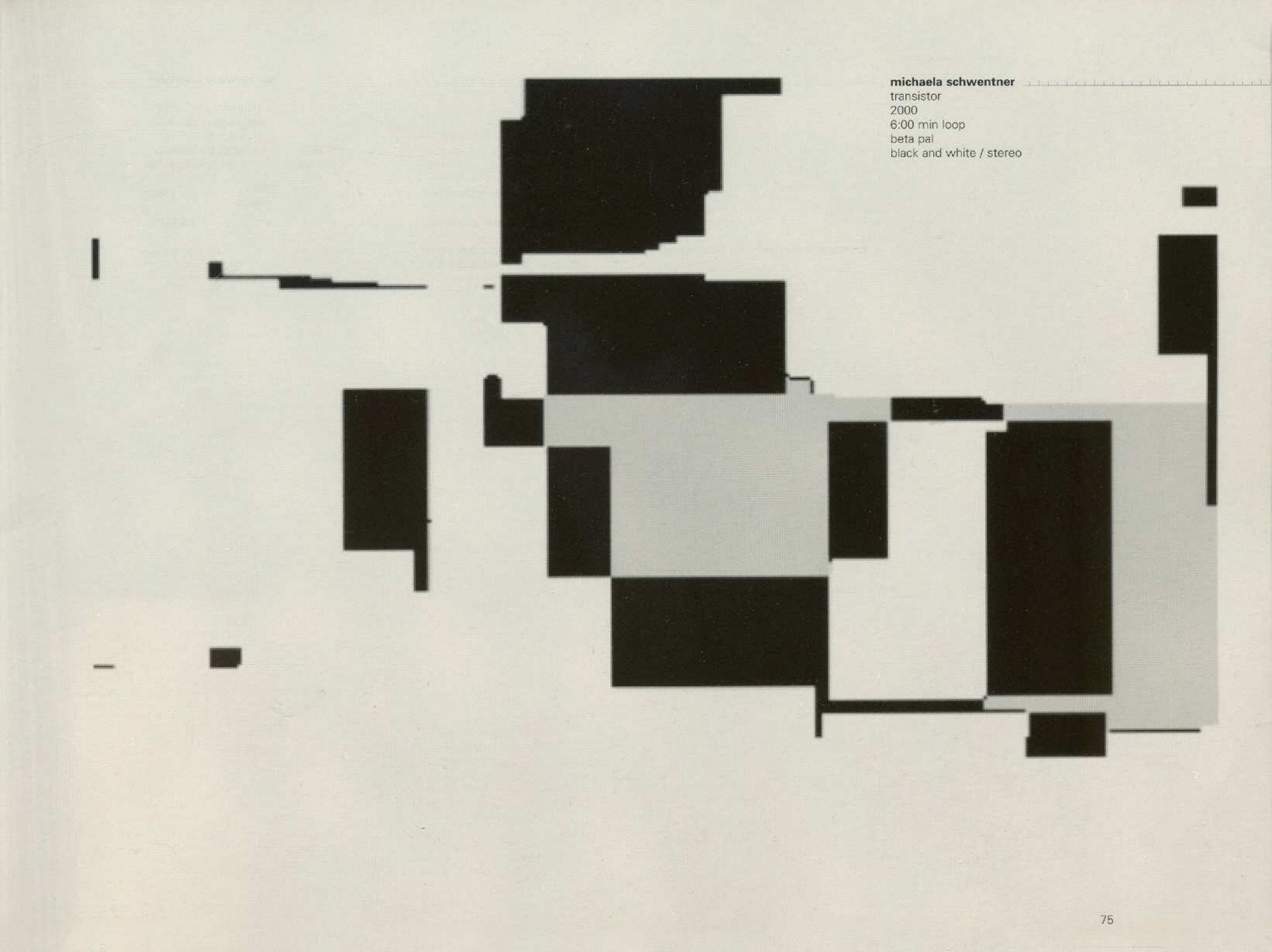
alexander györfi wirft in seinen clips genau diese grundsatzfrage auf – indem

er auf die suche geht nach dem kleinsten gemeinsamen nenner von bild und musik. bei der musik seiner videos handelt es sich um minimalistische elektro-kompositionen. auf der bildebene wird jedem elektronischen ton ein einfaches visuelles element zugewiesen: die erste der sechs bild-ton-sequenzen von "temporary items – rebreath.fl\atmen2.pch" beginnt zum beispiel mit gesampleten atemgeräuschen. im rhythmus des ein- und ausatmens zieht sich eine schwarze kreislinie auf weißem grund zusammen und dehnt sich wieder aus. der ,atmende' kreis zieht einen zweiten kleineren kreis mit sich vor und zurück. ein synthesizer-fiepton setzt ein, und der kleine kreis beginnt im rhythmus, grün zu blinken. mit dem einsatz einer durchlaufenden bassdrum erscheint unten links im bild ein weiterer kreis, der im 4/4 takt der bassdrum rot blinkt. ein klick kommt hinzu und der ,atmende' kreis blinkt blau im takt. die rhythmischen elemente setzen nacheinander wieder aus, und

mit ihnen verschwinden der reihe nach auch ihre graphischen symbole.

alexander györfi nähert sich der frage nach der funktionsweise des musik-clips, indem er scheinbar bei null anfängt. er reduziert musik und bilder auf das elementare und beginnt von diesem ausgangspunkt aus, sich selbst und den betrachter/innen schritt für schritt den aufbau des musikclips zu erklären. jedem ton entspricht eine graphische form und jedem beat ein farbiges blinken. auf diese weise entwickelt györfi eine bildsprache aus analytischen elementarteilchen. eine bildsprache, die einerseits vollkommen autonom zu sein scheint, andererseits aber an die rudimentäre blockgraphik elektronischer atarikonsolen-spiele aus den frühen 80er jahren erinnert, in denen zum ersten mal synthetische bilder in zusammenwirkung mit synthetischen sounds eigene universen eröffneten (von tetris und tele-tennis bis hin zu asteroids, space invaders oder pac man).

in bezug auf das verhältnis von musik und bild im videoclip findet alexander györfi also zu einer denkbar einfachen lösung: er verdeutlicht die faszination – und den humor – der völligen eins zu eins entsprechung.



michaela schwentner
transistor
2000
6:00 min loop
beta pal
black and white / stereo

michaela schwentner

1970, linz österreich
lives **lebt** in wien österreich

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2001 transmediale.01, berlin deutschland

2000-2001 kunsthalle, wien österreich – transistor

since **seit** 1998 wohnungsausstellungen, z.b. projekt „jadengasse“ und verschiedene club-events
club jade@rhiz, wien österreich

michaela schwentner
transistor

the first images in michaela schwentner's video "transistor" show a neutral white plane. only two or three black lines can be seen. they seem like the chance scratches on worn celluloid. one hears the first drum samples – single snare and bass drum beats. step by step a rhythmic structure of percussion and tonal sound elements is constructed. step by step single lines also begin to join together into abstract patterns on the image level. complex matrixes configure to the rhythm of the beat. structures made of lines, quadratic forms, as well as black and gray planes momentarily appear and are immediately replaced by new ones. for a fragment of a second, black images interrupt the visual flow. they mostly accentuate the rhythm of the snaredrum's beat. from time to time, the frequency of the alternation between white and black images changes so greatly, however,

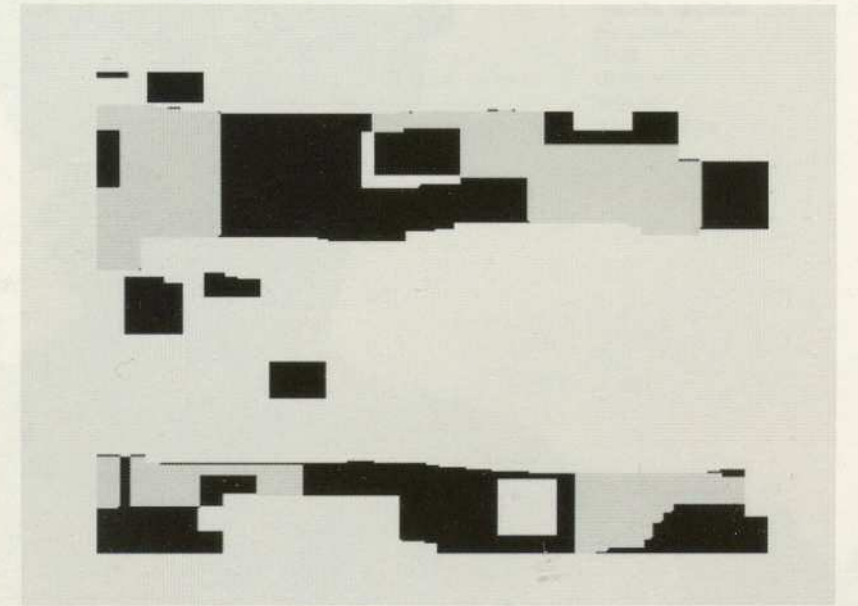
that a hallucinatory flickering – like a stroboscope – is produced. an overtone-rich noise, which turns into feedback, can be heard during these seconds. a few moments later the process of creating images and sound is reversed. the structures dissolve. the rhythm decomposes into singular sounds and samples. only a few scattered lines remain on the white screen.

on its audio and video levels, "transistor" shows the dynamic construction of a system and its entropic decomposition. during the course of the video an audiovisual matrix is assembled from the most differing image elements and sounds. the order this synthetic process produces, however, is never finally stabilized. the matrix always remains fragmentary to a certain degree and incomprehensible. its generation is obviously the result of an intervention of ordering and also the product of pure decomposition. the music to "transistor" originates from the viennese electro-

formation radian. their electronic sound textures communicate the fascination of the synthetic and the technoid. in her video, michaela schwentner finds images for exactly this moment of fascination. she employs a language of images in her works that has an approach which is related to the aesthetic of constructivism. at the beginning of the twentieth century, artists such as el lissitzky or lászló moholy-nagy lent their excitement for the technoid expression by designing playful compositions of rigidly geometric forms. michaela schwentner takes up various elements from this constructivist aesthetic and integrates it into her language of video images.

motivated by their belief in technological progress, the constructivists created a futurist design for the machine age. the technoid aesthetic of the video images by michaela schwentner and the music by radian, however, no longer refer to the industrial world of machines and

factories, but to the post-industrial universe of computer technology. schwentner and radian test a new aesthetic that is in accordance with the dynamics of the cybernetic. they experiment with an interchange of zero and one, fragment and system, chaos and structure. in the context of these experiments, the modernist's futurist language of form is given a new function. there may not be much left of their utopian belief in progress. still, the producers of contemporary techno/ electro subculture rediscovered a fascination (and to some degree also the promise) inherent to the modernist aesthetic of the synthetic and inorganic. in this sense, the theorist kodwo eshun argues for a new futurism of 'cybersonic futurhythmachines' in his book "more brilliant than the sun". perhaps one does michaela schwentner justice by comprehending her music video as a "cybersonic video-rhythm-machine."



michaela schwentner
transistor

die ersten bilder von michaela schwentners video "transistor" zeigen eine neutrale weiße fläche. nur zwei oder drei kleine schwarze striche sind zu sehen. sie wirken wie die zufälligen kratzspuren auf abgenutztem celluloid. man hört erste schlagzeugsamples, einzelne snare- und bassdrumschläge. schritt für schritt baut sich der sound mit einem rhythmischen gefüge aus perkussiven und tonalen klangelementen auf. schritt für schritt beginnen sich auch auf der bildebene die vereinzelter striche zu abstrakten mustern zusammenzufügen. im rhythmus des beats konfigurieren sich komplexe matrixen. strukturen aus linien, quadratischen formen, schwarzen und grauen flächen scheinen kurz auf, um sofort wieder durch neue ersetzt zu werden. für sekundenbruchteile unterbrechen schwarzbilder den visuellen fluß. meist akzentuieren sie den

rhythmus der snaredrum-schläge. in abständen erhöht sich die frequenz der wechsel zwischen weiß- und schwarz-bildern jedoch so stark, daß ein halluzinatives flimmern wie durch ein stroboskop entsteht. in diesen sekunden ist ein obertonreiches rauschen zu hören, das in rückkopplungen übergeht. einige augenblicke später kehrt sich der prozeß der bild- und klangerzeugung um. die strukturen lösen sich auf. der rhythmus zerfällt wieder in einzelne sounds und samples. auf der weißen bildschirmfläche bleiben nur einige versprengte striche zurück.

sowohl auf der auditiven als auch auf der visuellen ebene zeigt "transistor" den dynamischen aufbau eines systems und dessen entropischen zerfall. aus verschiedensten bildelementen und sounds setzt sich im verlauf des videos eine audiovisuelle matrix zusammen. die ordnung, die dieser synthese-prozeß herstellt, stabilisiert sich jedoch nie endgültig. die matrix bleibt immer bis zu

einem gewissen grad fragmentarisch und unüberschaubar. ihr zustandekommen ist offensichtlich zugleich das ergebnis eines ordnenden zugriffs und das produkt puren zufalls. die musik zu "transistor" stammt von der wiener elektro-formation radian. ihre elektronischen soundtextures vermitteln die faszination des synthetischen und technoiden. michaela schwentner findet in ihrem video bilder für eben dieses faszinationsmoment. sie verwendet dabei eine bildsprache, die vom ansatz her der ästhetik des konstruktivismus verwandt ist. anfang des 20. jahrhunderts verliehen künstler wie el lissitzky oder lászló moholy-nagy ihrer begeisterung für das technoiden ausdruck, indem sie spielerische kompositionen aus streng geometrischen formen entwarfen. michaela schwentner greift verschiedene elemente dieser konstruktivistischen ästhetik auf und integriert sie in ihre videobildsprache.

motiviert durch ihren glauben an den technologischen fortschritt entwarfen die konstruktivisten ein futuristisches design für das maschinenzeitalter. die technoiden ästhetik der videobilder von michaela schwentner und der musik von radian bezieht sich jedoch nicht länger auf die industrielle welt der maschinen und fabriken, sondern auf das postindustrielle universum der computertechnologie. schwentner und radian erproben eine neue ästhetik, die der dynamik des kybernetischen entspricht, sie experimentieren mit dem wechelspiel von null und eins, fragment und system, chaos und struktur. im rahmen dieser experimente erhält die futuristische formensprache der modernisten eine neue funktion. von ihrem utopischen fortschrittsglauben mag nicht allzu viel geblieben sein. trotzdem aber entdecken die produzent/innen der zeitgenössischen techno/elektro-subkultur die faszination (und bis zu einem gewissen grad auch das versprechen) wieder, die der

modernistischen ästhetik des synthetischen und anorganischen innewohnt. in diesem sinne plädiert auch der theoretiker kodwo eshun in seinem buch "more brilliant than the sun" für einen neuen futurismus der 'cybersonic futurhythmachines'. vielleicht wird man michaela schwentner also am ehesten gerecht, wenn man ihren musikclip als "cybersonic videorhythmachine" begreift.

monika oechsler
the chase
2000
10:00 min
beta sp
colour / mono



monika oechsler

(k.a.), geb. in münchen
lives **lebt** in london great britain

education **ausbildung**

- 1987-1990 goldsmiths' college, london great britain (ba in fine arts)
1994-1996 goldsmiths' college, london great britain (ma in fine arts)

scholarships/grants **stipendien/auszeichnungen**

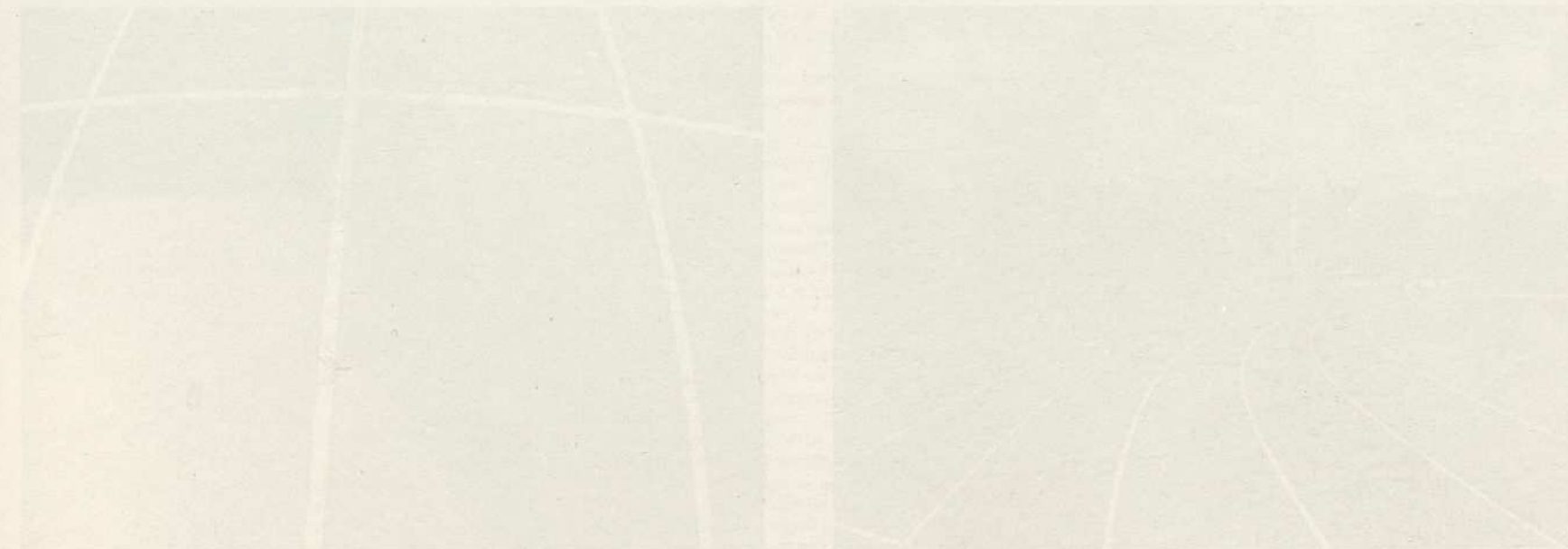
- 2000 video positive 2000, liverpool great britain
1998 film and video umbrella, london great britain – select
1994 new technology award – arts council of great britain
beyond borders – context gallery, londonderry, northern ireland
1993 film and video award – arts council of great britain
1992 abstract still life portrait – kettle's yard gallery, cambridge great britain

selected exhibitions since 1998 **ausstellungen seit 1998 (auswahl)** (solo exhibitions **einzelausstellungen**)

- 1998 conductors hallway, london great britain

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

- 2000 royal armouries museum, leeds great britain – warning shots!
bury st. edmunds art gallery, bury st. edmunds great britain – docudrama
teatro valle, rome italy – camera con vista
tate gallery, liverpool great britain – the other side of zero, video positive 2000
levi's store regent street, london great britain – blue screen at levi's
1999 royal national theatre, london great britain – fourth wall
museum für zeitgenössische kunst, zkm, karlsruhe deutschland – video cult/ures
art media centre - tv gallery, moscow russia – this other world of ours
museo d'arte nuovo, sardinia italy – man
the paper factory, london great britain – manufacturers
perugi artecontemporanea, podova italy – m'sieur tarzan
1998 arnolfini, bristol / camden arts centre, london great britain – select
norwich gallery, norwich great britain – east international 98
ikon gallery, birmingham great britain – sorted
morrison judd gallery, london great britain – cluster bomb





monika oechsler
the chase

"the chase" shows a race between a woman and a man on a 400-meter track in a sports arena. they are wearing simple, black uniforms. both have a sporty and thin physique, and they seem almost androgynous. the woman is slightly ahead at the beginning of the race, but her pursuer is immediately at her heels. she hurriedly looks about in agitation. he closes in and tries to pass her. he even pulls at her hair and her uniform for a moment in order to keep her from going farther. yet she unflinchingly runs on. her strained breathing and racing heartbeat can be heard. the man repeatedly attempts to overtake her, tries to make eye contact and gives her a combative smile. their hectic running movements echo the dynamic camera work. the female runner seems to be just as much on the pressure of the camera as of her pursuer: extreme close-ups and over-the-shoulder shots

monika oechsler
the chase

"the chase" zeigt den wettkampf zwischen einer frau und einem mann auf der 400 meter bahn eines sportplatzes. sie tragen schlichte, schwarze trikots. von ihrem körperbau her wirken beide sportlich schlank und geradezu androgyn. die frau beginnt ihren lauf mit einem leichten vorsprung, doch der verfolger ist ihr unmittelbar auf den fersen. gehetzt blickt sie sich um. er bedrängt sie und versucht, sie zu überholen. kurz zerrt er sogar an ihren haaren und ihrem trikot, um sie am fortkommen zu hindern. doch sie läuft unbeirrt weiter. man hört ihr angestregtes atmen und ihren beschleunigten herzsschlag. immer wieder setzt der mann zu einem neuen überholversuch an, sucht blickkontakt und lacht sie kämpferisch an. den hektischen laufbewegungen der beiden entspricht die dynamische kameraführung. die läuferin scheint von der kamera genauso bedrängt zu werden,

wie von ihrem verfolger: extreme nahaufnahmen und over-the-shoulder-shots aus der perspektive des herannahenden verfolgers erzeugen ein gefühl beengender körperlicher nähe.

monika oechsler gelingt es in "the chase", mit einfachen mitteln ein gefühl der psychischen belastung von bedrohlicher intensität zu erzeugen. die körperliche und nervliche anspannung der läuferin kann man unmittelbar nachempfinden. wie die situation des wettkampfs zu deuten ist, bleibt jedoch völlig offen. sie erinnert an den archetypischen alptrraum, einem verfolger nicht enttrinnen zu können, weil man trotz größter anstrengung nicht von der stelle kommt. sie lässt sich auch als wettkampf von zwei menschen begreifen, die ein paar sind, deren konkurrenz aber durch die intimität ihrer beziehung nur um so aggressiver ist. eine tiefergehende psychologische ausdeutung der scene verweigert das video jedoch bewußt, insofern es keine

from the perspective of the nearing pursuer create a feeling of oppressive physical closeness.

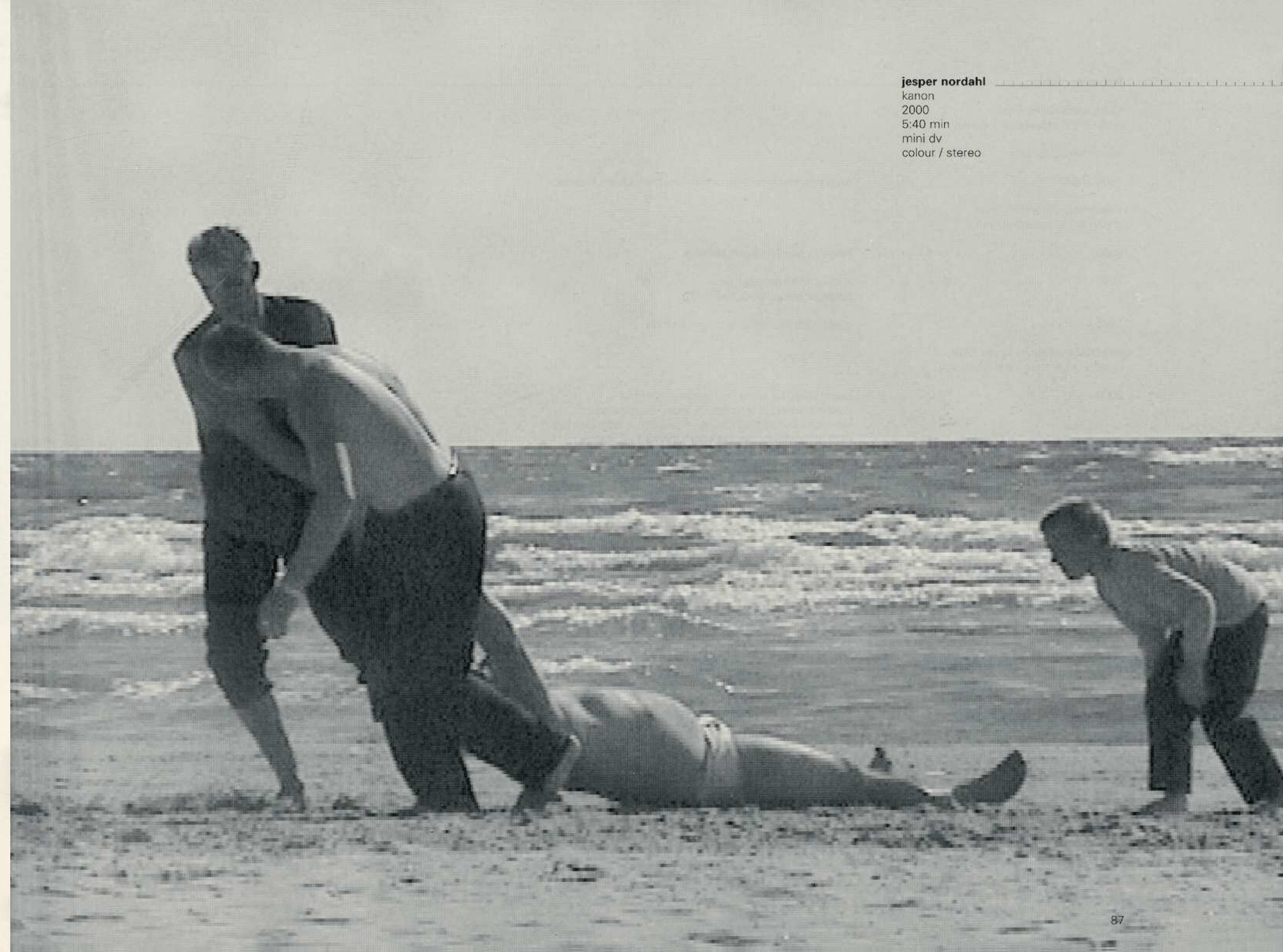
with "the chase", monika oechsler succeeds in creating a feeling of a threateningly intense psychological strain with simple means. the physical and nerve-racking tension of the female runner can be directly empathized. the interpretation of the racing situation, however, is left completely open. it is reminiscent of the archetypal nightmare of not being able to escape a pursuer because of not being able to move from the spot despite great effort. it can also be understood as a race between two people who are a couple; whose rivalry is that much more aggressive because of the intimacy of their relationship. the video consciously refuses to offer a deeper psychological analysis of the scene inasmuch as it does not offer any background information on the runners' personalities.

hintergrundinformationen über die personen der wettkämpfer gibt.

monika oechsler isoliert in "the chase" ein gefühl des psychischen drucks und bringt es in reinform zur darstellung. ihre bildsprache ist dabei weder expressiv, noch in irgend einer form symbolträchtig überhöht, sondern ausgesprochen sachlich. der wettkampf, könnte so, wie monika oechsler ihn zeigt, auf jedem gewöhnlichen sportplatz stattgefunden haben. die darstellung des geschehens ist nicht übertrieben dramatisiert. die spannung zwischen den figuren steigert sich nicht zu einem höhepunkt. sie bleibt unverändert bestehen. ein erlösender moment der katharsis bleibt aus. die bilder von "the chase" wirken also gerade deshalb so bedrohlich, weil sie die psychische belastung durch zwischenmenschliche konkurrenz als dauerzustand darstellen. die verfolgung geht immer weiter und weiter.

in "the chase", monika oechsler isolates a feeling of psychological pressure and portrays it in its purest form. her language of images is neither expressionist nor exaggerated with symbols in any way. instead, it is extremely matter-of-fact. the race could have taken place at any sports arena, as monika oechsler shows it. the presentation of the event is not overly dramatic. the tension between the figures does not climax. it remains unchangingly persistent. a liberating moment of catharsis does not occur. the images in the chase then seem so threatening because the psychological strain is portrayed as the permanent condition of inter-human rivalry. "the chase" continues on and on.

jesper nordahl
kanon
2000
5:40 min
mini dv
colour / stereo



jesper nordahl

1969, stockholm sweden
lives **lebt** in stockholm sweden

education **ausbildung**

1995-2000 royal university college of fine arts, stockholm sweden

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

2000 helge ax:son johnsons stiftelse

1999 anders sandrews stiftelse
helge ax:son johnsons stiftelse

1996 gustaf och ida unmans donationsfond

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 karosta, liepaja latvia – subjektivs-objektivs
galerie brühlsche terrasse, dresden deutschland
liljevalchs konsthall, stockholm sweden – videoblocket
nam nam beauty, copenhagen denmark – time being
fylkingen, stockholm sweden – bananer bunnies och bingo
galleri mejan, stockholm sweden – initiationsritual

1999 modern museum, stockholm sweden – blick; neu nordic film and video
wanås summerexhibition, wanås sweden – wanås 1999
stockholm art fair, stockholm sweden – nordic video

1998 film and video festival, kulturhuset, stockholm sweden – highlights
internetprojektet: www.survival-art.org – survival-art



jesper nordahl
kanon (2000)

ein kleiner pulk betrunkenen männer vergnügt sich am strand. mit freiem oberkörper torkeln sie umher. die meisten haben kurze oder abrasierte haare. der bulligste von ihnen liegt im sand. er hat einen mächtigen bierbauch und trägt nichts außer einer nassen unterhose. zwei andere packen ihn an den armen und ziehen ihn wie einen gestrandeten wal hinter sich her. er rappelt sich auf, stützt sich auf die schultern eines anderen und hebt eine leere wodkaflasche auf, um sie in die luft zu werfen. als ob es ein spiel wäre, nimmt der bullige dann den mann, der ihn stützte, in den schwitzkasten. sie stoßen sich hin und her. der bullige breitet seine arme aus und ahmt den flügelschlag einer möwe nach. dabei bewegt er sich, tänzelnd wie eine ballerina, auf einen anderen mann zu, und rammt ihn mit seinem bauch. schließlich verlassen die männer einer

jesper nordahl
kanon (2000)

a small group of drunken men enjoy themselves at the beach. bare-chested, they stagger along. most of them have short hair or shaved heads. the most beefy of them all lies on the sand. he has a mighty beer belly and is wearing nothing more than wet underwear. two others grab his arms and pull him like a stranded whale behind them. he pulls himself together, leans on someone else's shoulders and picks up an empty vodka bottle in order to throw it in the air. as if it were a game, the beefy guy puts the man supporting him into a headlock. they shove each other back and forth. the beef guy spreads his arms and mimics the bent wing of a seagull. during this act he dances like a ballerina toward another man and butts him with his stomach. in the end, the men leave the beach one after the other. a younger man took the beefy guy's shoes. they wrestle for the shoes

nach dem anderen den strand. ein jüngerer mann hat dem bulligen die schuhe weggenommen. sie ringen um die schuhe und gehen beide zu boden. beim aufstehen springt der jüngere dem bulligen auf den rücken. der trägt ihn einige meter huckepack, bevor beide erneut zu boden gehen. das spiel wiederholt sich. schließlich kriecht der bullige auf allen vieren vorwärts. der andere sitzt rittlings auf seinem rücken und läßt sich tragen. das video endet, als die männer zwischen den dünen verschwinden.

jesper nordahl wurde zum zufälligen zeugen dieser bizarren scene. aus einer versteckten position heraus filmte er die männer, ohne daß sie ihn bemerkten. die aufnahmen bleiben unkommentiert. sie sind das sachliche dokument einer alltagsbeobachtung. das bedürfnis, das gefilmte aufzubereiten besteht nicht. das verhalten der männer stellt von sich aus bereits eine hinreichende inszenierung dar. darin liegt das

and both fall to the ground. when they start to get up the younger one jumps on the beefy guy's back. he carries him a few meters by pick-a-back before they both go to the ground again. the game is repeated. finally, the beefy guy crawls forward on all fours. the other strides his back and lets himself be carried. the video ends when the men disappear between the dunes.

jesper nordahl was a chance witness to this bizarre scene. he filmed the men from a hidden spot without being noticed. the recordings remain uncommented. they are a matter-of-fact documentation of an everyday occurrence. there is no need to process the filmed material. the men's behavior, itself, is already sufficient staging. this is the paradox nordahl's video shows to the best advantage. on one hand the men's behavior seems to be absolutely spontaneous. they do not know they are being filmed. they are completely drunk and totally uninhibited. altogether,

paradoxe, das nordahls video zur geltung bringt. einerseits erscheint das verhalten der männer vollkommen spontan. sie wissen nicht, daß sie gefilmt werden. sie sind sturzbetrunken und völlig ungehemmt. all das spricht dafür, die geschehnisse, die sich vor der kamera abspielen, als gänzlich uninszeniert wahrzunehmen. andererseits fällt jedoch gleichzeitig auf, daß das verhalten der männer klaren regeln folgt. unter alkoholeinfluß treten die verhaltensmuster, die die rollen- und machverteilung der männer untereinander bestimmen, um so deutlicher zutage. in dieser hinsicht ist ihr verhalten völlig durchinszeniert. ihre körpersprache wirkt geradezu theatralisch. der hierarchischen position eines mannes in der gruppe entspricht eine bestimmte choreographie an gesten. bezeichnend ist, daß der gruppenanführer ein mann ist, der wirkungsvoll seine barocke leibesfülle in scene setzt. ob er stolz seinen mächtigen bauch zur schau stellt, im sturz andere

it proves that the happenings in front of the camera can be perceived as completely unstaged. on the other hand, it is also noticeable that the men's behavior follows clear rules. under the influence of alcohol the men's behavioral patterns as well as the distribution of their roles and power, is brought to light that much more clearly. from this point of view their behavior has been staged from beginning to end. their body language seems almost theatrical. the hierarchical position of one man in the group corresponds with a certain choreography of gestures. it is significant that the group leader is a man who plays the baroque fullness of his physique to the gallery. whether he proudly displays his mighty belly, pulls down to the ground or is dragged through the sand, his weight is always the center of gravity for this group of men. jesper nordahl's video clearly displays that the use of corporeality between men is by no means the expression of

supposed naturalness. the video illustrates that seemingly spontaneous body language is also part of the role a man is assigned within the hierarchy of a group. nordahl shows that male bonding is not much more than (homo)social pieces of theater.



vibeke tandberg
taxi driver too
2000
7:30 min loop
16 mm / dvd
colour / stereo

vibeke tandberg

1967, oslo norway
lives **lebt** in oslo norway

education **ausbildung**

1999-2000 delfina studio trust, london great britain
1998-1999 international studio program, new york usa
1997-1998 künstlerhaus bethanien, berlin deutschland
199519-97 department of film and photography, university of gothenburg, gothenburg sweden (ma)
1991-1994 college of fine arts, bergen norway (ba)
1986-1987 teaterverkstedet, oslo norway

selected exhibitions since 1998

ausstellungen seit 1998 (auswahl)

(solo exhibitions **einzelausstellungen**)

2001 hasselblad center, gothenburg sweden
..... nikolaj contemporary art center, copenhagen denmark
..... galerie krobath & wimmer, wien österreich
2000 gio marconi gallery, milan italy
..... yvon lambert gallery, paris france
..... kunstmuseum, thun schweiz
..... tomio koyama gallery, tokyo japan
1999 andrea rosen gallery, new york usa
..... martin klosterfelde gallerie, berlin deutschland
..... nicolai wallner gallery, copenhagen denmark
1998 tomio koyama gallery, tokyo japan
..... yvon lambert gallery, paris france
..... kunsthaus bethanien, berlin deutschland
..... martin klosterfelde gallerie, berlin deutschland
..... c/o-alte gerhardsen gallery, oslo norway

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

2001 kunstmuseum, lillehammer norway
2000 shedhalle, zürich schweiz – automobility
..... kunstmuseum, bonn deutschland – mechanismus und ausdruck
..... astrup fearnley museum of modern art, oslo norway – museum
..... kunstsammlung nordrhein-westfalen, düsseldorf deutschland – ich ist etwas anderes. kunst am ende des 20. jahrhunderts
..... moderna museet, stockholm sweden / charlottenborg, copenhagen denmark – organising freedom
1999 rubin / greenberg fine art, new york usa – another girl, another planet
..... museet for samtidskunst, oslo norway – social engagement, politics and the everyday in art
..... badischer kunstverein, karlsruhe deutschland – welcome to the art world
..... montevideo, amsterdam the netherlands – nordic light
..... nicolai wallner, copenhagen denmark – groupshow
1998 berlin biennale, berlin deutschland – berlin/berlin
..... andrea rosen gallery, new york usa – summer show
..... shed im eisenwerk, frauenfeld / zürich schweiz – not strictly private

vibeke tandberg taxi driver too

travis bickle, the protagonist in martin scorsese's "taxi driver", has a problem: he has too much time on his hands because he cannot sleep. he drives a taxi to pass the time at night. during the first few minutes of the film he is seen in a yellow cab driving through new york at night – through a city that, just like him, never sleeps. the emptiness of the sleepless nights endlessly flows on. the city lights gliding by the taxi blur into a current of visual events (the word fascination quickly flashes by as a neon sign). yet this moment of unfilled time does fulfil an essential function in the film. it opens a space where the plot unfolds: bickle (robert de niro) goes from being a distanced observer of the new york nightlife to an involved player. he buys weapons in order to clean up the red-light district, takes a child prostitute off the street and kills her pimp, john and brothel owner. once the

plot is wrapped up, bickle glides back into the night in his taxi. the film ends where it began, cruising through new york. empty time is the plot's point of exit and ending during the night drive. in vibeke tandberg's video adaptation of the film "taxi driver too", alternatively, empty time is never filled with meaning. she films a taxi drive through new york that neither serves to set up or end a plot. the atmosphere of the night, flowing traffic, city lights, fleeting scenes on the curb and constant movement of driving on and on – these are the moments her video concentrates on. the mood music from "taxi driver" is put to the video, heightening the flowing moment of the drive's distanced feeling. dialogue is missing entirely. the camera perspective changes regularly: the view from the taxi windows into the street shows passing cars, other taxis, pedestrians, neon lights, police patrols. the reflections from the street lamps, stoplights and headlights wander across the windshield

as luminous points. as a counter shot, the video's taxi driver is female – vibeke tandberg herself is driving the car. she has no passengers. she always drives alone. idly lying back, she holds the steering wheel with her right hand and lets her left arm dangle across the front seat. once and a while she smiles in greeting at a colleague driving by. sometimes she stops for a cigarette break. she leans on the taxi and smokes, shivers in the cold and starts driving again. in "taxi driver too", tandberg isolates the film motif of the taxi driver who glides in his car through the night and perceives the life and lights of the city in the distance as a current of visual events. the filmic myth of a city that never sleeps and a place where sameness is eternally repeated are playfully brought into the present – or the myth of the lonesome individual observing what's happening from a distance. by tandberg writes herself into this film myth by assuming the roll of

robert de niro alias travis bickle. she transforms herself into a fictional figure and enjoys the world of experience that makes playing the foreign roll possible. beyond that, vibeke tandberg dissolves the narrative structure of the original film, intentionally changing the role of the taxi driver. scorsese develops the abysmal character travis bickle during the film's plot: he is a city neurotic driven by his emotions into becoming an angel of revenge. tandberg dismantles this existential male psychogram by dispensing with plot and character development in her video. her taxi driver is a role with no psychological depth. she is nothing more than a quiet observer enjoying herself. while the visual pleasure experience of the night drive during the film's opening and closing scenes is given only secondary meaning, vibeke tandberg moves it to the center of attention in her video. she thereby shifts the view from psychological depth to the fascinating gloss of the surface of the city at night.



vibeke tandberg taxi driver too

travis bickle, der protagonist in martin scorseses "taxi driver", hat ein problem: er hat zuviel zeit, denn er kann nicht schlafen. um sich nachts die zeit zu vertreiben, fährt er taxi. in den ersten minuten des films sieht man ihn im yellow cab durch das nächtliche new york fahren. durch eine stadt, die genauso wie er selbst nie schläft. die leere zeit der schlaflosen nächte fließt endlos dahin. die lichter der stadt, an denen das taxi vorbeigleitet, verschwimmen zu einem strom visueller ereignisse (kurz blitzt das wort fascination als neonschriftzug in einer der leuchtreklamen auf). dieser augenblick der unbesetzten zeit erfüllt eine wesentliche funktion im film. er öffnet den raum, in dem sich die handlung entfaltet: bickle (robert de niro) wird vom distanzierten beobachter des nachtlebens zum involvierten akteur. er kauft waffen, um im rotlicht-

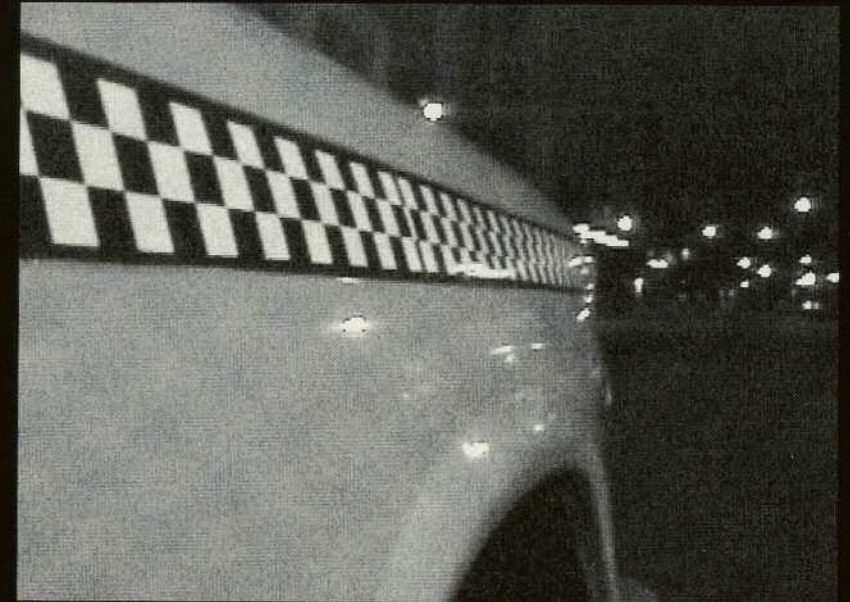
milieu aufzuräumen, holt ein mädchen vom kinderstrich und tötet ihren zuhälter. freier und bordellbesitzer. nach abschluss der handlung gleitet bickle im taxi zurück in die nacht. der film endet, wie er begann, mit einer fahrt durch new york. die leere zeit der nachtfahrt ist der ausgangs- und endpunkt der handlung.

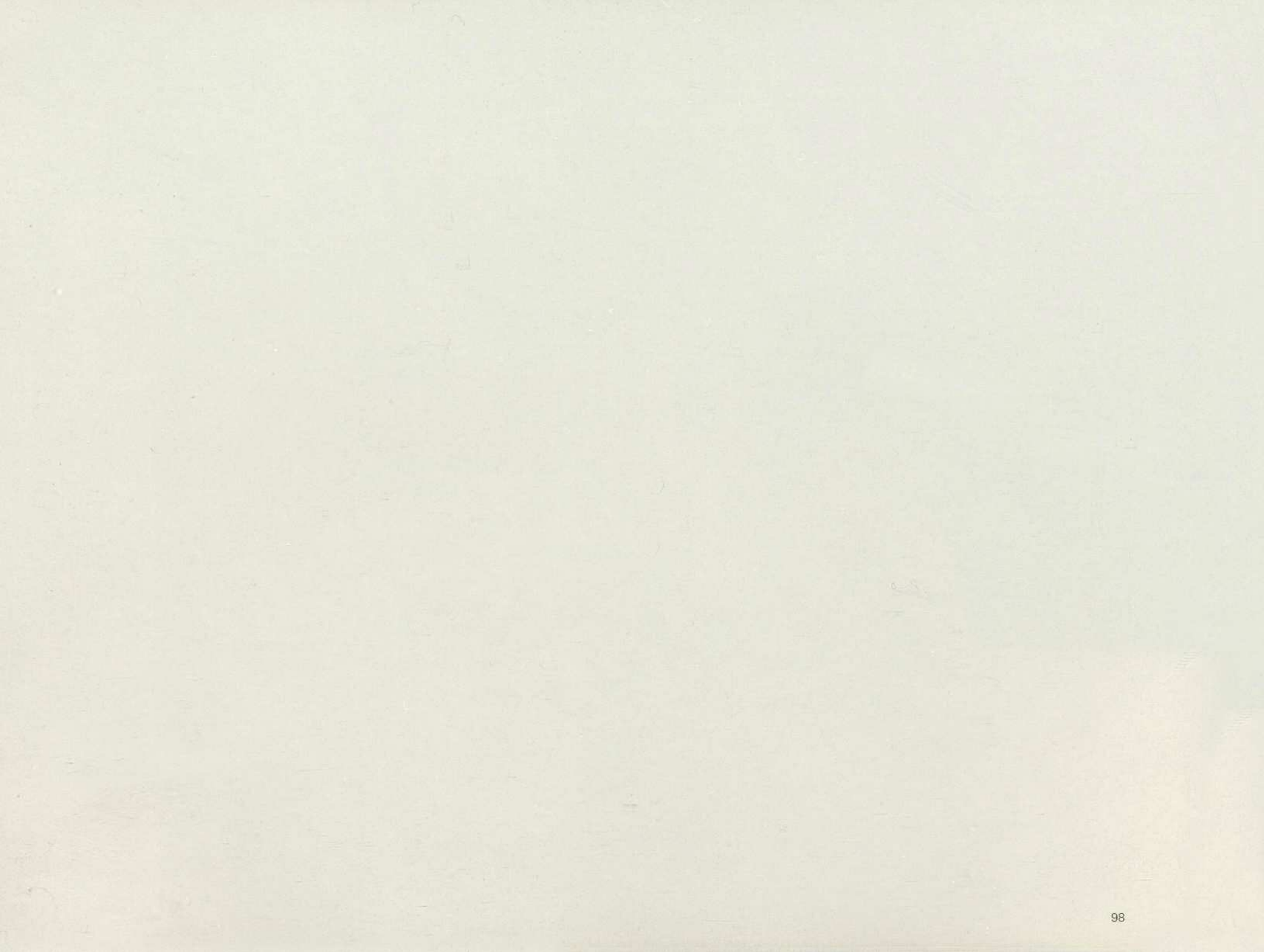
in vibeke tandbergs adaption des films "taxi driver too" dagegen wird die leere zeit der nachtfahrt an keiner stelle des videos mit sinngabe gefüllt. sie filmt eine taxifahrt durch new york, die weder zur vorbereitung noch zum ausklang einer handlung dient. die nachstimmung, der fließende verkehr, die lichter der stadt, flüchtige szenen am straßenrand und die stete bewegung des immer weiter und weiterfahrens – auf diese momente konzentriert sich ihre videoarbeit. die mood music aus "taxi driver" ist dem video unterlegt und verstärkt das entrückte gefühl der ruhig fließenden fahrtbewegung. dialoge fehlen gänzlich.

regelmäßig wechselt die kamera-perspektive: der blick aus den taxifenstern auf die straße zeigt vorbeifahrende autos, andere taxis, passanten, neonreklamen, eine polizei-kontrolle. als lichtpunkte wandern die reflektoren der straßenlaternen, ampeln und autoscheinwerfer über die windschutzscheibe. im gegenschuß sieht man die fahrerin des taxis – vibeke tandberg selbst steuert den wagen. fahrgäste hat sie keine. sie fährt stets allein. lässig zurückgelehnt hält sie mit der rechten hand das steuer und läßt den linken arm über den beifahrersitz baumeln. hin und wieder grüßt sie lächelnd einen vorbeifahrenden kollegen. manchmal hält sie an und macht zigarettenpause. sie raucht ans taxi gelehnt, fröstelt vor kälte und nimmt die fahrt wieder auf. in "taxi driver too" isoliert tandberg das filmmotiv des taxifahrers, der in seinem wagen durch die nacht gleitet und das leben und die lichter der stadt aus der distanz als strom visueller ereignisse

wahrnimmt. spielerisch vergegenwärtigt sie den filmischen mythos von der stadt, die nie schläft und ein ort der ewigen wiederholung des immergleichen ist – oder den mythos des einsamen individuum, das das geschehen aus der distanz beobachtet. indem tandberg die rolle von robert de niro alias travis bickle annimmt, schreibt sie sich selbst in diese filmmythen ein. sie verwandelt sich in eine fiktionale gestalt und genießt die erlebniswelt, die ihr das durchspielen der fremden rolle eröffnet. darüber hinaus löst vibeke tandberg die erzählstruktur des originalfilms auf und verändert so gezielt die figur des taxi drivers. scorsese entwickelt im verlauf seiner filmhandlung den abgründigen charakter des travis bickle: er ist ein stadtneurotiker, der, von seinen gefühlen getrieben, zum racheengel wird. dieses existentielle männer-psychogram demontiert tandberg, indem sie in ihrem video auf die handlungs- und charakterentwicklung verzichtet. ihr taxi driver ist eine figur

ohne jede psychologische tiefe. er ist nichts weiter als ein stiller, genießender beobachter. während dem visuellen genüßerlebnis der nachtfahrt im vor- und nachspann des spielfilms nur eine untergeordnete bedeutung zukommt, rückt vibeke tandberg es ins zentrum des interesses. auf diese weise verschiebt sie den blick von der psychologischen tiefe hin zum faszinierenden oberflächenglanz der stadt bei nacht.





fanni niemi-junkola
giants
1998
1:30 min loop
beta, 16 mm film
colour / stereo

fanni niemi-junkola

1962, tampere finland
lives **lebt** in helsinki finland

education **ausbildung**

1984-1988 turku school of art, turku finland

1992-1995 glasgow school of art, glasgow great britain

1998-1999 künstlerhaus bethanien – residency grant, nkkk-nordic art and design committee, berlin deutschland

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)
(solo exhibitions **einzelausstellungen**)

2000 kari tenetti gallery, helsinki finland – ingrid/irmgard

1999 david pestorius galerie, berlin deutschland – double movement
künstlerhaus bethanien, berlin deutschland

1998 contemporary art centre, vilnius lithuania / moderna museet projekt, stockholm sweden – pauliina karppinen
nifca, helsinki finland – fight-untitled
collective gallery, edinburgh great britain – untitled
catalyst arts, belfast great britain (with roderick buchanan) – play and record

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

2001 barbara gross gallerie, münchen deutschland – <hers> a selection

2000 steirischer herbst im landesmuseum joanneum, graz österreich – <hers> video as a female terrain
moderna museet, stockholm sweden – organising freedom
kunsthalle, wien österreich – norden
video positive, liverpool great britain – the other side of zero
moving pictures by artists, malmö sweden – shoot
charlottenborg udstillingsbygning, copenhagen denmark – organising freedom

1999 the melbourne international biennial, melbourne australia – signs of life
podewil, berlin deutschland – come in and find out, vol. 1
david pestorius galerie, berlin deutschland – projections
metrônom, barcelona spain – a touch of... evil
fundacio rafael tours d'art contemporani, barcelona spain

1998 manifesta 2, european biennial for contemporary art, luxembourg luxembourg
kiasma museum of contemporary art, helsinki finland – this side of the ocean
momentum, nordic biennial of contemporary art, moss norway
casco, utrecht the netherlands – documents 2
centre for contemporary photography, melbourne australia – habitat

fanni niemi-junkola
giants

two women fight on the beach. they wrestle, pull at each other's clothes and hair, and try to put the other in a headlock. their faces are contorted. sweat covers their brows. strained breathing noises and loud puffing can be heard. a moving camera from a slightly low perspective records their wrestling match. from this perspective the battling women's bodies take on almost monumental size. actually, they are just two normal people wrestling. still, their battle acquires the aura of the heroic through its dramatic film portrayal. with the setting of the endless sea and the gray, overcast sky behind them, their fight seems like a contest between archaic giants. in her video "giants", fanni niemi-junkola takes up a well-known art historical motif: the physical contest between heroes. the wrestling match between athletic men has been a popular subject

since the renaissance. whether it be hercules wrestling with the giant antaneus (on a mantegna student etching, approx. 1490), naked bodies knot into a tangled snarl of tense muscles in a battle with the centaurs (like in michelangelo's relief of 1492) or in the battle of the gods of the sea (in an etching by mantegna, approx. 1485) the sea itself seems to produce the eternal conflict between human beings: in these motifs, the contest of men is constantly raised to the point of being cult. the modern age also cultivates this cult. max beckmann's painting "rivals" (1908), for instance, shows two men fighting out a wrestling match, bare-chested at the seaside and with a gray, overcast sky in the background. secondary literature traces beckmann's choice of a motif back to the readings of schopenhauer, nietzsche and darwin and interprets the image as the symbolic representation of an existential fight for survival – amongst men, of course. female figures seldom play an active

role in these battle scenarios – unless they are the cause of the conflict or the prize to be won. occasionally a sabiner is robbed or a helena is fought for. a wrestling match between women could only be found in this tradition with difficulty. usually, the heroic contest motif simply serves to glorify social competition between men as a "battle of the elements" or as the expression of supposedly eternal laws of raw nature. in the media images of the present, the physical battle between women is also hardly (if ever) portrayed as heroic. the most prominent example is probably that of mud wrestling: here, women are indeed shown in the ring, but their battle is staged as a mud fight for self-degradation in order to satisfy the male audience's voyeurism. fanni niemi-junkola takes up these conventions of the image and aims at subverting them. in "giants", she uses all the tricks of film staging to depict the women's battle as a dramatic event according to classical models. by putting

the sea in the background she creates the atmosphere of wild, untamed nature. she plays with the aura of the heroic, yet her portrayal remains free of ideologies. the battle of her "giants" has no clear motive, its finale is not mythological preordained, and it also symbolizes no certain idea of morality. surprisingly, fanni niemi-junkola succeeds in creating a portrayal of female corporeality beyond all common stereotypes by appropriating and re-interpreting a conventional motif.



fanni niemi-junkola
giants

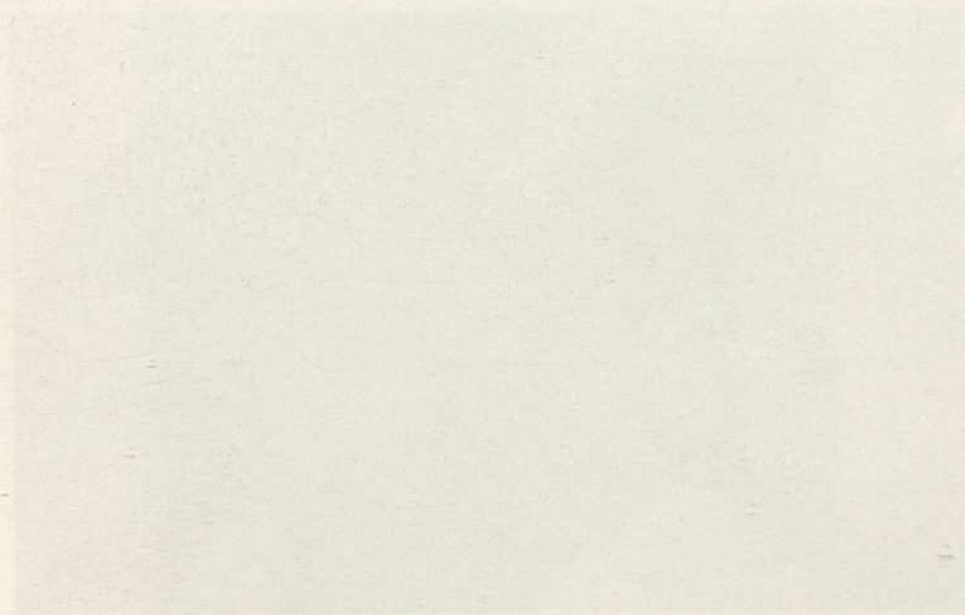
zwei frauen kämpfen am strand. sie ringen miteinander, zerrn an den kleidungsstücken und haaren der gegnerin und versuchen, sich gegenseitig in haltegriffen matt zu setzen. ihre gesichter sind verzerrt. der schweiß steht ihnen auf der stirn. gepreßte atemgeräusche und lautes keuchen sind zu hören. ihr ringkampf wird von einer bewegten kamera in leichter untersicht aufgenommen. aus dieser perspektive scheinen die körper der kämpfenden frauen eine geradezu monumentale gröÙe anzunehmen. eigentlich ringen hier nur zwei gewöhnliche menschen miteinander. dennoch bekommt ihr kampf durch seine dramatisch filmische darstellung die aura des heroischen. vor der kulisse des endlosen meeres und des grau verhangenen himmels wirkt ihr kampf wie ein wettstreit archaischer gigantinnen. in ihrem video "giants" greift fanni

niemi-junkola ein aus der kunstgeschichte bekanntes motiv auf: den körperlichen wettstreit der heroen. von der renaissance an ist der ringkampf zwischen athletischen männern ein beliebtes thema. ob es hercules ist, der mit dem riesen antaneus ringt (auf dem stich eines mantegna-schülers um 1490 etwa), sich nackte leiber im kampf mit den zentauren zu einem unentwirrbaren knäuel aus angespannter muskulatur verknoten (wie in michelangelos relief von 1492), oder im streit der seegötter (in einem stich von mantegna um 1485) das meer selbst den ewigen konflikt zwischen den menschen hervorzubringen scheint: stets wird in diesen bildmotiven der wettstreit unter männern zum kult erhoben. auch die moderne pflegt diesen kult. max beckmanns bild "rivalen" (1908) zum beispiel zeigt zwei männer, die mit freiem oberkörper am meer vor einem grau verhangenen himmel einen ringkampf austragen. die literatur führt beckmanns motivwahl auf die lektüre von schopenhauer, nietzsche

und darwin zurück und deutet das bild als versinnbildlichung eines existentiellen überlebenskampfs – unter männern, versteht sich. weibliche figuren spielen in diesen kampfszenarien selten eine aktive rolle – es sei denn als anlaß oder preis des streits. zuweilen wird eine sabinerin geraubt oder um eine helena gekämpft. einen ringkampf rein unter frauen wird man in dieser tradition nur mit mühe finden. meist dient das motiv des heroischen wettstreits schlicht dazu, die gesellschaftliche konkurrenz zwischen männern als 'kampf der elemente' oder ausdruck der vermeintlich ehernen gesetze einer rauen natur zu verherrlichen. auch in den bildmedien der gegenwart wird die körperliche auseinandersetzung zwischen frauen (wenn überhaupt) kaum als heldenhaft dargestellt. das hervorstechendste beispiel in dieser hinsicht ist vermutlich das schlamm-catchen: hier werden zwar frauen im ring gezeigt, deren kampf jedoch als schlamm-schlacht der

selbsterniedrigung inszeniert wird, um den voyeurismus des männlichen publikums zu befriedigen. fanni niemi-junkola greift diese bildkonventionen auf und unterläuft sie gezielt. in "giants" zieht sie alle register der filmischen inszenierung, um den kampf der frauen, den klassischen vorlagen entsprechend, als dramatisches ereignis darzustellen. indem sie das meer als hintergrund benutzt, erzeugt sie die atmosphäre von einer wilden, ungezähmten natur. sie spielt mit der aura des heroischen, aber ihre darstellung bleibt frei von ideologie. der kampf ihrer 'giganten' hat keine klare motivation, sein ausgang ist nicht mythologisch vorbestimmt, auch versinnbildlicht er keine feststehende moralvorstellung. überraschenderweise gelingt es fanni niemi-junkola also durch die aneignung und umdeutung eines konventionellen bildmotivs eine darstellung weiblicher körperlichkeit zu schaffen, die jenseits aller gängigen stereotypen liegt.





horten©
die bürger von calais (die neptunbruder)
2000
3:60 loop
digital 8
colour / stereo

horten©

mobile artistic project in düsseldorf
since 1998, founded by
alexandra hopf / bernd ruczicka
mobiles, künstlerisches projekt
in düsseldorf seit 1998, gegründet von
alexandra hopf / bernd ruczicka

1973, both **beide** in deutschland
both live **beide leben** in düsseldorf
deutschland

education **ausbildung** studium an der kunstakademie düsseldorf, düsseldorf deutschland

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

2000 reise stipendium der hessischen kulturstiftung für los angeles usa

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2001 galerie v. lintel & nusser / praterinsel, münchen deutschland – illogical hell1/2
walcheturm, zürich schweiz – bauanleitung
planet 22, genf schweiz (mit armin hartenstein)

2000 galerien: martin bochynek, basel schweiz / michael cosar, düsseldorf deutschland – out-serie
standkonzeption galerie martin bochynek, basel schweiz – liste 2000 (mit andreas kressig)
galerie konrad fischer, düsseldorf deutschland – aroma
kunstverein, bonn deutschland – infection manifesto (zu gast mit romeo grünfelder)
kunstverein, düsseldorf deutschland – it is the beginning of beautiful friendship
neuer aachener kunstverein, aachen deutschland (jahresgaben)
schnitt-raum, köln deutschland – paradiese

1998-1999 ausstellungen in diversen räumen der düsseldorfer galerien, düsseldorf deutschland

horten©
the burghers of calais
(brothers of neptune)

in an urban environment, its appearance characterized by post-ww2 architecture, a group of six men stand in front of a deserted gas station. the men pose motionlessly in extremely stylized positions: they recreate rodin's sculpture "the burghers of calais" as a tableau vivant. the camera repeatedly circles the group in slow motion. it is a camera shot in the aesthetic style of a normal film monograph on rodin's work. the men, posing here as the heroic 'burghers of calais', however, do not fit this image. they are people often seen standing outside of bars. judging from their appearance they are alcoholics, unemployed or homeless. a female voice recites a poem by rainer maria rilke accompanied by melancholy music. rilke describes childhood memories of feelings of hope and trust, and laments the pain of losing them. the circling

movement of the camera and the dynamic of the increasing and decreasing swell of the music underscores the distanced feeling of revolving time referred to in rilke's text.

in 'the burghers of calais' rodin erected a monument to the civic values of individual responsibility and determination. his sculpture was commissioned by the city of calais in 1884. it is a reminder of an event captured in froissart's "chronique de france": during the hundred years war, calais was besieged by english troops. in this hopeless situation, the six wealthiest patricians in the city declared themselves ready to sacrifice their lives in order to protect the city. the english king had offered to spare the population on the condition that, "six of the most distinguished citizens leave calais, bareheaded and barefoot, with a hangman's rope around their necks, and carrying the keys to the town and the castle." once eustache de st. pierre,

jean d'aire, jacques, pierre de wissant, jean de fiennes and andrieux d'andres had tipped the scales with their lives (but were not executed, on decree of the english queen), they went down in the history of the bourgeoisie as heroes.

rodin's monument is usually interpreted as a playdoyer for the "civic ideal or the role model of the citizen" and as an expression of the tragic heroism of 'great individuals' who put their freedom to the test by their decision to accept death. (rilke's renowned interpretation of the sculpture can be understood in the sense of this existential explanation.) horton© aims at subverting this prescribed interpretation. they assume the symbolism and history of "the burghers of calais" and give it new meaning: they show people in the poses of civic heroes who the bourgeois public discriminates against because they are perceived as unrepresentable (and often enough 'removed' from public space in paddy wagons). on one

hand, horton© dismantles the idea of the civic monument. on the other, they emphasize the individual dignity of people – especially with the connection to rilke's text – whose problems are repressed by an achievement-oriented society because it cannot bear the thought that failure is possible.

the "burghers of calais" were never erected on the spot rodin had intended. they are a placeless artwork. in this sense, they were taken as a mould standing at hand and employed in the description and re-evaluation of a social reality that would otherwise remain excluded from the fora of cultural representation.



horten©
die bürger von calais (neptunbrüder)

in einer städtischen umgebung, deren erscheinungsbild durch triste nachkriegs-architektur bestimmt wird, steht eine gruppe von sechs männern vor einer stillgelegten tankstelle, die männer posieren regungslos in stark stilisierten haltungen: sie stellen rodins skulptur "die bürger von calais" als tableau vivant nach. in zeitupe umkreist die kamera die gruppe wieder und wieder. eine kamerafahrt, deren ästhetik dem stil gängiger filmmonographien über rodins werk entspricht. die männer jedoch, die hier als heroische 'bürger von calais' posieren, passen nicht in dieses bild. es sind menschen, die man oft vor trinkhallen antrifft. ihrem aussehen nach zu urteilen, handelt es sich um alkoholiker, arbeits- oder obdachlose. begleitet von melancholischer musik trägt eine weibliche stimme aus dem off einen text von rainer maria rilke vor. rilke

beschreibt kindheitserinnerungen an gefühle von hoffnung und unvertrauen und beklagt den schmerz über ihren verlust. die zirkuläre bewegung der kamera und die an- und abschwellende dynamik der musik unterstreichen das entrückte gefühl in sich kreisender zeit, von dem rilkes text handelt.

mit den 'bürgern von calais' setzte rodin ursprünglich den bürgerlichen werten der individuellen verantwortung und entschlossenheit ein denkmal. seine skulptur wurde 1884 von der stadt calais in auftrag gegeben. sie erinnert an ein ereignis, das in froissarts "chronique de france" festgehalten ist: während des 100-jährigen krieges wurde calais 1347 von englischen truppen belagert. in dieser aussichtslosen lage erklärten sich die sechs reichsten patrizier der stadt dazu bereit, ihr leben zu opfern, um die stadt zu schützen. der englische könig hatte angeboten, die bevölkerung unter der bedingung zu schonen, daß "sich aufmachen von

calais sechs der vornehmsten bürger, barhäuptig und nackten fußes, nur mit einem hemd angetan, den henkerstrick um den hals und die schlüssel von stadt und kastell in den händen." nachdem eustache de st. pierre, jean d'aire, jacques, pierre de wissant, jean de fiennes und andrieux d'andres ihr leben auf diese weise in die waagschale geworfen hatten (aber auf bitten der englischen königin nicht hingerichtet wurden), gingen sie als helden in die geschichte des bürgertums ein.

rodins monument wird in der regel als plädoyer für den "polisgedanken oder das vorbild des citoyens" und als ausdruck der tragischen heroik 'großer individuen' gedeutet, die durch den entscheidung, ihren tod anzunehmen, ihre freiheit unter beweis stellen. (im sinne dieser existenzphilosophischen deutung läßt sich auch rilkes bekannte interpretation der skulptur verstehen.) horton© unterwandern nun gezielt diese bedeutungsvorgaben. sie eignen

sich die symbolik und geschichte der "bürger von calais" an und geben ihr einen neuen sinn: sie zeigen menschen in den poses bürgerlicher helden, die von der bürgerlichen öffentlichkeit als nicht gesellschaftsfähig diskriminiert (und oft genug mit polizeigewalt aus dem öffentlichen raum 'entfernt') werden. zum einen demonstrieren horton© so die idee des bürgerlichen monuments. zum anderen betonen sie – gerade auch durch die verbindung mit rilkes text – die individuelle würde von menschen, deren probleme die leistungsgesellschaft verdrängt, da sie die vorstellung nicht erträgt, daß scheitern möglich ist.

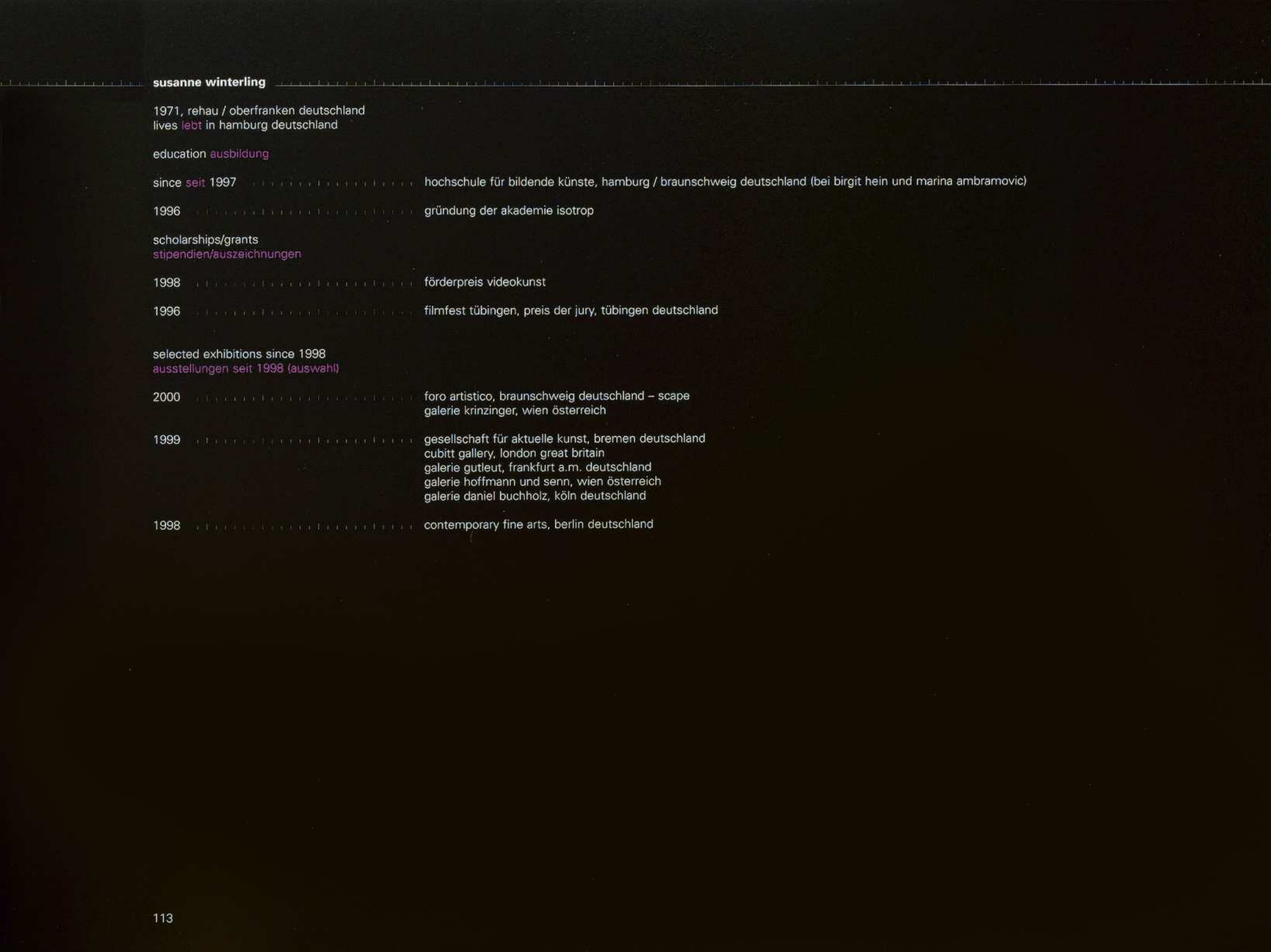
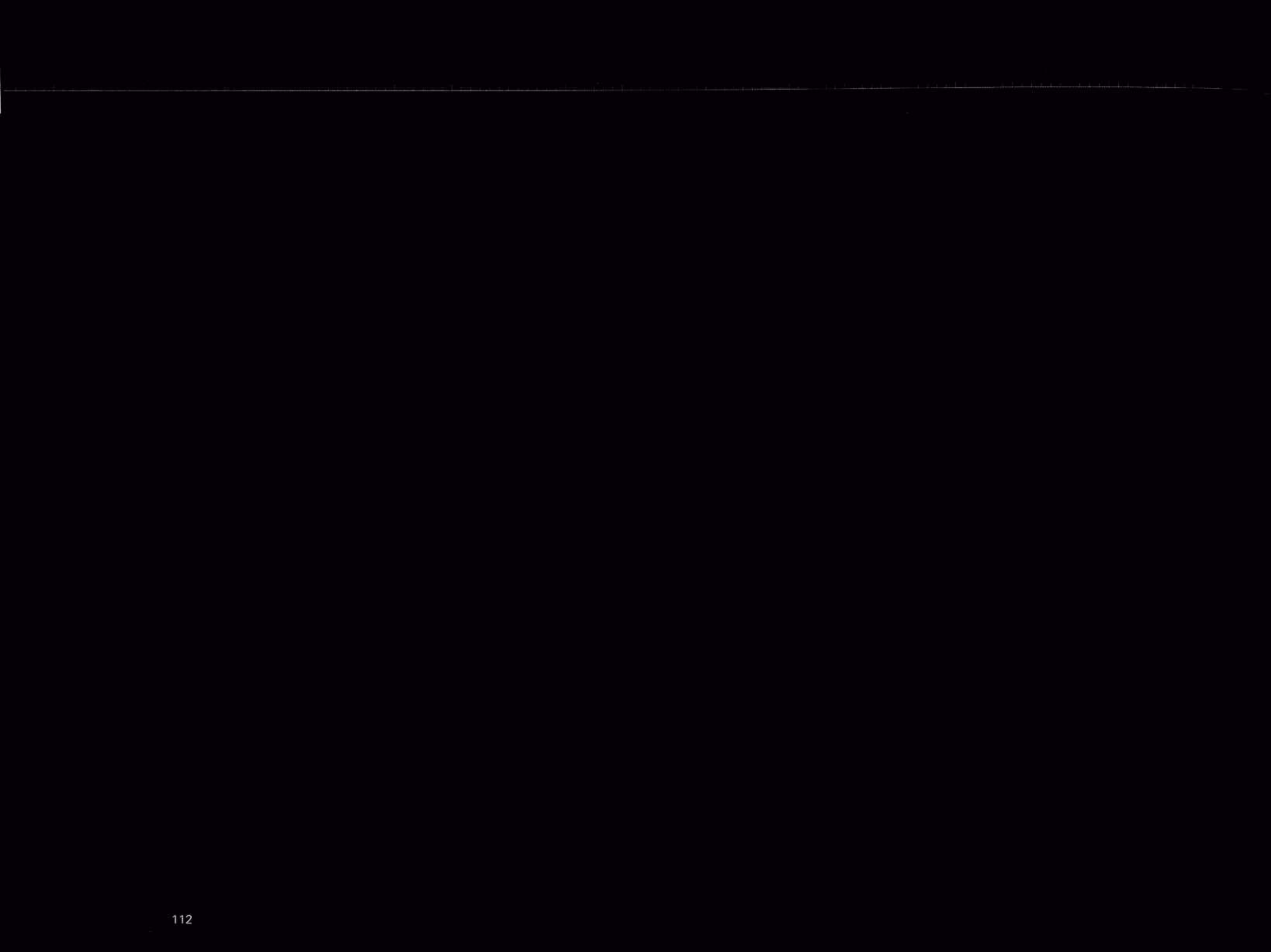
die "bürger von calais" wurden nie an dem von rodin vorgesehenen platz aufgestellt. sie sind ein ortloses kunstwerk. in diesem sinne werden sie von horton© als frei verfügbare paßform aufgenommen und zur beschreibung und umwertung einer sozialen realität eingesetzt, die gewöhnlich von den

foren kultureller repräsentation ausgeschlossen bleibt.





susanne winterling
looking for the nice ones
2000
2:00 min loop
beta
colour / stereo



susanne winterling

1971, rehau / oberfranken deutschland
lives **lebt** in hamburg deutschland

education **ausbildung**

since **seit** 1997 hochschule für bildende künste, hamburg / braunschweig deutschland (bei birgit hein und marina ambramovic)

1996 gründung der akademie isotrop

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

1998 förderpreis videokunst

1996 filmfest tübingen, preis der jury, tübingen deutschland

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 foro artistico, braunschweig deutschland – scape
galerie krinzinger, wien österreich

1999 gesellschaft für aktuelle kunst, bremen deutschland
cubitt gallery, london great britain
galerie gutleut, frankfurt a.m. deutschland
galerie hoffmann und senn, wien österreich
galerie daniel buchholz, köln deutschland

1998 contemporary fine arts, berlin deutschland

susanne winterling
looking for the nice ones

susanne winterling's video "looking for the nice ones" captures a short scene: several young girls in blue-gray uniforms covered with braiding and medals stand in a room. they are carrying music books and brass instruments. it can be assumed that they are part of a fire brigade orchestra. their parents surround them and repeatedly block the view of the group for short periods of time. then the camera is pointed at one of the girls. blond hair tied back into a ponytail peeks from beneath the forage cap on her head. she looks into the gathering while lost in thought, presses her lips together and smiles in embarrassment. for one moment she gazes after a passing figure, then she moves through the crowd with a searching look. the girl in front of her is two heads shorter. she wears her blond hair long. for one short moment she looks in the direction of the camera and screws her mouth

into a pout.
in real time, this scene lasted only a few seconds. yet susanne winterling shows them in slow motion so that one short moment seems to be stretched into infinity. every movement, no matter how incidental, and every nuance of the play of the girls' features can be observed in detail. as if in a daydream, everything takes place very slowly. some sequences in the events are looped; they repeat in slightly changing intervals. sometimes the colors start to blur when the image goes out of focus. although it is an everyday scene, this alienation makes it seem removed and dreamy in a way that is almost like a fairy tale. by changing perception, susanne winterling increases the fascinating power of the images and transforms this fleeting occurrence into a visual event.
the short scene is also entirely theatrical. the girl's performance begins the moment the camera is directed at them. even if the actual concert has not

yet begun, they are already showing themselves to the public. how conscious they are of the camera is irrelevant. the girls already know that the gazes of the musicians, parents and friends standing around are resting on them. they present themselves to these gazes and answer them at the same time with their own curious gazes. this game of gazing is the spectacle susanne winterling opens up to observation with the slow motion. traits of social role-playing are unmistakable here: in a kind of initiation ritual the girls step onto the social stage and stand in the public spotlight for the first time. their uniforms seem like costumes in this setting; their silver buttons, braids and medals acting as eye-catchers. "looking for the nice ones" therefore describes the interplay of looking and being looked at as a form of social interaction and simultaneously makes experiencing this state an intense visual event.



susanne winterling
looking for the nice ones

susanne winterling's video "looking for the nice ones" hält eine kurze scene fest: in einem raum stehen mehrere junge mädchen in blaugrauen, mit borten und abzeichen verzierten uniformen. sie tragen notenhefte und blasinstrumente bei sich. vermutlich gehören sie zu einem feuerwehrorchester. sie werden umringt von ihren eltern, die immer wieder die sicht auf die gruppe kurz verdecken. dann richtet sich der blick der kamera auf eines der mädchen. unter dem schiffchen auf seinem kopf schauen die zum zopf gebundenen blonden haare heraus. selbstversunken schaut es in die runde, preßt seine lippen zusammen und lächelt verlegen. einen augenblick lang schaut es einer vorbeigehenden gestalt nach, dann bewegt es sich mit einem suchenden blick durch die menge. vor ihm steht ein zwei köpfe kleineres mädchen. es trägt sein langes, blondes haar offen. für

einen kurzen moment blickt es in richtung der kamera und verzieht schmolend den mund.
in der realität hat diese scene nur wenige sekunden gedauert. susanne winterling zeigt sie jedoch in zeitlupe, so daß der kurze augenblick unendlich gedehnt erscheint. jede noch so beiläufige bewegung und jede nuance im mienenspiel der mädchen ist genau zu beobachten. wie in einem tagtraum spielt sich alles ganz langsam ab. manche sequenzen des geschehens sind geloopt, sie wiederholen sich mit leichten abstandsverschiebungen. manchmal verschwimmen kurz die farben durch eine unschärfe des bildes. obwohl die scene alltäglich ist, wirkt sie durch diese verfremdungen entrückt und auf eine fast märchenhafte weise verträumt. durch die veränderung der wahrnehmung steigert susanne winterling die faszinationskraft der bilder und verwandelt die flüchtige begebenheit in ein visuelles ereignis.
die kurze scene ist zudem von grund

auf theatralisch. der moment, in dem sich die kamera auf die mädchen richtet, leitet ihren auftritt ein. auch wenn das eigentliche konzert noch nicht begonnen hat, zeigen sie sich bereits dem publikum. inwiefern sie sich der kamera bewußt sind, hat dabei keine bedeutung. sie wissen ohnehin, daß die blicke der umstehenden musikerinnen, eltern und freunde auf ihnen ruhen. sie präsentieren sich diesen blicken und beantworten sie zugleich mit eigenen, neugierigen blicken. dieses spiel der blicke ist das spektakel, das susanne winterling durch die zeitlupe der beobachtung zugänglich macht. unverkennbar sind dabei die züge eines sozialen rollenspiels: in einer art initiationsritual betreten die mädchen die gesellschaftliche bühne und stehen zum ersten mal im lichte der öffentlichkeit. ihre uniformen wirken dabei wie kostüme, deren silberknöpfe, borten und abzeichen als blickfang dienen. "looking for the nice ones" beschreibt also das wechelspiel des schauens und angeschaut werdens als

form sozialer interaktion und macht es zugleich als intensives visuelles erlebnis erfahrbar.



ruth kaaserer
balance
2000
28:00 min
beta sp / mini dv
colour / stereo



ruth kaaserer
balance

“balance” is a videotape on the subject of how girls are positioned in public space. magda karwat, andrea ozabalova and ewa rogal, who are emigrants living in austria, speak about their future, meaning their position in a male oriented world; on rape, which has become socially normal, on talkshows dominated by male interests, on the particular presentation of women in film, tv and advertising as well as the compulsion to emulate such ideals. they put up their – surprisingly classical and naive – desires and dreams of love, friendship, and faithfulness against this discriminating world. in conversation, they state their hopes and desires which, above all, concentrate on the end of all war and everyday discrimination. more honesty, more independence, which they mainly speak of in reference to their work and homes, and, not least, the equality of women in society: these are the desires

of all three girls. the video recordings were made exclusively in public spaces in vienna, whereas the areas on the outskirts of the modern city, which convey the typical image of social satellite towns, act as backgrounds in some cases. the large high-rises, speckled with public sport and leisure areas, stand for a population whose socially lower standard should not burden the metropolis’ inner city. the girls are characterized by a self-confident way of dealing with these types of spaces, which they use for their social needs. the professional composition of the images and the camera work sometimes strongly aestheticize the images of the city, which are additionally charged with the symbolic content in the girls’ conversations. one example is when magda, next to the circular, metal, futuristic light-shafts reflecting the sun says to andrea, “... because then you think that everything there is all perfect.” the key scene of the “balance” video

also generates its power from the metaphor of the language of images. it shows ewa hovering on a balance beam at a playground. the commentary on this is more than clear in its simple symbolic character: “i used to fall down all the time but now i can walk.” the recording is the visual expression of the social balancing act the girls execute between their own desires and dreams, on one hand, and the male oriented environment on the other. in clips edited inbetween where the behavior of the men, emphasizing coolness, is blatantly copied by young girls and women – here mainly from hip hop – the video shows that striving for stability between the female ego and the male environment can still be a difficult balance to keep. ruth kaaserer selected a procedure for “balance” that is characterized by the space given to the girls. it is free space or perhaps space kept free, which can be entirely taken in and fulfilled by each of the personalities. this free zone beyond the economy of time and place

has always been socially (meaning masculine) occupied. and ruth kaaserer filled it with topics of conversation she worked on together with girlfriends of her own age. in realizing the video with magda, andrea and ewa it was important “... that the girls could decide for themselves how much they want to reveal in the conversations ... yet i did sometimes intervene and pursue questions...” **1.** a further characteristic of the videotape is the mixing of the documentary film style and that of the feature film in which sequences are repeatedly re-filmed according to the director’s intention so that the best of the collected material can be taken and re-combined. selecting the location took place after consulting with the girls, who were also given the possibility “to present themselves with their friends as they would like to see themselves in each situation” **2.** the style of the prop that characterizes ruth kaaserer’s work is also congruent to switching between

the hip hop songs performed by the singer boo thug and the dancers ghetto black & ghetto white. the clips being brought into the video like this not only accompany the milieu representing the girls’ environment in terms of content. they also clearly present their relationship to music video. the videotape, which has taken from various genres, makes it possible to give an importance (back) to the everyday conversations with magda, andrea and ewa that has not found a suitable forum in the television productions, special reports, and the often generalizing youth of today shows. “balance” refuses the quasi-investigative and pseudo-authentic documentary style of those television shows, which tick off mainly three areas: no future, drugs and violence. the quality of resistance in “balance” is based, instead, on the collaborative relationship between the director and the performers. similar to nasrin tabatabai (see p. 147)

or anke haarmann’s projects, the aspect of the documentation being established on cooperation, in which the medium is either entirely or partly put in the service of the self-representation of those presented, is especially interesting. this process pursues no strategy of authentication; it refers much more to every statement on identity being only possible in the context of the status of the medium in which it is conveyed.

1 “ruth kaaserer in conversation with moira zoiti” “hers” (cat.), verlag springer, vienna and new york, 2000

2 ibid

ruth kaaserer
balance

“balance” ist eine videoarbeit, die die positionierung von mädchen im öffentlichen raum thematisiert. die in österreich lebenden emigrantinnen magda karwat, andrea ozabalova und ewa rogal, sprechen über ihre zukunft, d. h. über ihre position in einer männlich konnotierten welt. über die gesellschaftlich normal gewordene vergewaltigung, über die talkshows, in denen das männliche interesse dominiert, über die besondere darstellung von frauen in film, tv und werbung sowie den zwängen, solchen idealen nacheifern zu müssen. gegen diese diskriminierende welt stellen sie ihre – überraschend klassischen und naiven – wünsche und träume von der liebe, der freundschaft, der treue. in ihren gesprächen äußern sie hoffnungen und wünsche, die sich vor allem auf die beendigung aller kriege und der alltäglichen diskriminierung

konzentrieren. mehr ehrlichkeit; mehr selbständigkeit, die sich hauptsächlich über das haus und die arbeit äußert, und nicht zuletzt die gleichstellung der frau in der gesellschaft – dies sind die wünsche der drei mädchen. die videoaufnahmen sind ausschließlich an öffentlichen orten wiens gemacht worden, wobei als hintergründe überwiegend moderne randbezirke fungieren, die das typische bild sozialer trabantenstädte vermitteln. die großen wohnblocks, versetzt mit öffentlichen sport- und freizeitanlagen, stehen für eine bevölkerung, deren sozial niedriger standard die zentren der großstädte nicht belasten soll. die mädchen zeichnet ein selbstbewußter umgang mit dieser art von räumen aus, die sie für ihre sozialen bedürfnisse nutzen. durch die professionelle bildgestaltung und kameraführung erlangen die stadt-bilder eine zum teil starke ästhetisierung, die in den gesprächen der mädchen zusätzlich mit symbolischen gehalten aufgeladen wird; zum beispiel wenn

magda angesichts der kreisrunden, metalleingefäßen, futuristischen licht-schächte, auf denen sich die sonne spiegelt, zu andrea sagt: “... because then you think that everything there is all perfect” auch die schlüsselszene des “balance“-videos schöpft ihre kraft aus der metaphorik der bildersprache. sie zeigt ewa über einen schwebebalken auf einem kinderspielplatz balancierend. der kommentar hierzu ist in seinem einfachen symbolcharakter überdeutlich: “früher bin ich immer runtergefallen, aber jetzt kann ich gehen.” die aufnahme ist bildlicher ausdruck für den gesellschaftlichen balanceakt, den die mädchen zwischen ihren eigenen wünschen und träumen einerseits und der männlich konnotierten umwelt andererseits vollziehen. daß der versuch einer stabilität zwischen dem weiblichen ich und der männlichen umwelt immer nur ein schwer zu haltender gleichgewichtsakt sein kann, zeigt das video in den zwischengeschnittenen sequenzen, in denen das coolness

betonende verhalten der männer von jungen mädchen und frauen plakativ übernommen wird: hier vor allem aus dem hiphop. ruth kaaserer hat für “balance” eine arbeitweise gewählt, die sich durch den raum charakterisiert, der den mädchen eingestanden wird. es ist ein freier bzw. freigehaltener raum, der es ermöglicht, ihn in gänze einzunehmen und mit der jeweiligen persönlichkei auszufüllen. diese freizone jenseits der ökonomie der zeit und des ortes, die schon immer gesellschaftlich (d. h. maskulin) eingenommen ist, hat ruth kaaserer mit gesprächsthemen gefüllt, die sie gemeinsam mit gleichaltrigen freundinnen erarbeitet hat. in der umsetzung mit magda, andrea und ewa war es ihr wichtig, “... daß die mädchen selber bestimmen konnten, wie viel sie in den gesprächen von sich hergeben wollten. ...es ist aber auch schon vorgekommen, daß ich eingegriffen und nachgefragt habe ...” **1** ein weiteres merkmäl der videoarbeit ist

die vermischung der stilmittel eines dokumentarfilms mit denen eines spielfilms, bei dem die sequenzen je nach absicht des regisseurs mehrfach nachgedreht werden, um schließlich aus dem angesammelten material das beste herausgreifen und neu kombinieren zu können. die auswahl der drehorte fand in absprache mit den mädchen statt, denen auch die möglichkeit gegeben wurde, “sich im gespräch mit den freundinnen so darzustellen, wie sie sich in der jeweiligen situation gerne gesehen haben” **2.** dem stil des versatzstücks, der die arbeit von ruth kaaserer auszeichnet, entspricht auch die zwischenschaltung der hiphop-lieder, die von der sängerin boo thug und den tänzerinnen ghetto black & ghetto white vorgetragen werden. die auf diese weise eingebrachten sequenzen untermalen nicht nur inhaltlich das milieu, das die umwelt der mädchen darstellt. sie stellen auch deutlich ihre beziehung zum musikvideo aus.

die an verschiedenen genres geschulte videoarbeit macht es durch ihre offene struktur möglich, den alltäglichen gesprächen von magda, andrea und ewa eine bedeutung (wieder-) zu geben, die in den fernsehproduktionen, den reportagen über die häufig verallgemeinernd gefaßte jugend von heute kein geeignetes forum gefunden hätten. “balance” lehnt den vermeintlich investigativen und authentischen dokumentarstil jener rundfunkbeiträge ab, die an der darstellung der heutigen jugend vor allem drei felder abarbeiten: keine zukunft, drogen und gewalt. die widerständige qualität von “balance” basiert dagegen auf dem kollaborativen verhältnis zwischen der regisseurin und den darstellerinnen. ähnlich wie bei nasrin tabatabai (s. auch s. 147) oder den projekten von anke haarmann, interessiert hier insbesondere der aspekt der auf zusammenarbeit angelegten dokumentation, in der das medium – ganz oder teilweise – in den

dienst der selbstrepräsentation der dargestellten gesetzt wird. dieser prozeß verfolgt keine authentifizierungsstrategien, er verweist vielmehr darauf, daß jedwede aussagen über identität nur in zusammenhang mit ihrem medialen vermittlungstatus möglich sind.

1 “ruth kaaserer im gespräch mit moira zoiti” in: ausstellungskatalog “hers”, verlag springer, wien und new york, 2000)

2 ibid



kristin lucas
involuntary reception
2000
17:00 min
mini dv / beta sp
colour / stereo

kristin lucas

1968, davenport usa
lives **lebt** in new york usa

education **ausbildung**

1995 the cooper union for the advancement of science and art, new york usa (ba in fine arts)

scholarships/grants **stipendien/auszeichnungen**

1997 young creator prize, 7. international video biennial, saint-gervais, genf schweiz

1998 rema hort mann foundation grant
new york foundation for the arts, video fellowship
best of shown, thaw festival, iowa city usa

1999 andrea frank foundation grant

selected exhibitions since 1998 **ausstellungen seit 1998 (auswahl)** (solo exhibitions **einzelausstellungen**)

2000 ica, philadelphia usa / o. k center for contemporary art, linz österreich – temporary housing for the despondent virtual citizen
electronic arts intermix, new york usa – involuntary reception

1999 postmasters gallery, new york usa – r.a.s.h.
kunsthaut, glarus schweiz – screening room

1998 dia center for the arts, new york usa – between a rock and a hard drive
windows, brussels belgium

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

2000 kunsthalle exnergasse, wien österreich – residue
sara meltzer gallery, new york usa – game on!
wexner center for the arts, columbus usa – the church of what's happening now
mamco, genf schweiz
williamson gallery, pasadena, california usa – image source
p.s.1 contemporary art museum, long island city usa – greater new york
commandn, tokyo japan – akihabara tv
swiss institute, new york usa – tenacity cultural practices in the age of information and biotechnology
shedhalle, zürich schweiz – lowtech (vinyl video project)

1999 new museum, new york – videodrome
summerstage pavillon, wien österreich – hotel utopia
the contemporary arts museum, houston usa – eye spy
ex teresa arte actual, mexico city mexico – performing video
o.k. center for contemporary art, linz österreich - toys n'noise

1998 international symposium of electronic art, liverpool great britain – isea98revolution
governor's conference on art and technology, palisades usa – circuits
images festival, toronto, ontario canada
impakt festival, utrecht the netherlands
viper international film, video and multimedia festival, luzern schweiz
kunstakademie, kiel deutschland – subjectiv/objectiv
hochschule für bildende kunst, braunschweig deutschland – expanded media
dia center for the arts, new york usa – mediated presence: 3 decades of artists videos from electronic arts intermix
brooklyn museum of art, brooklyn usa – working in brooklyn

kristin lucas
involuntary reception
how do i block things out?

a young woman whose body is laden with an abnormally high amount of electromagnetic activity is at the center of the video and played by the artist. in the style of a television testimonial, she tells of her (fictional) private life and of the opportunities or limitations that result from her body's special features. her features make her a victim and a superstar at the same time. her physical mutation exiles her from participating in popular electronic culture. like a receiver, she is condemned to be exposed to and to receive all kinds of signals and information. every chance at selecting or even retreat from these signals is barred to her. her pauses consist of ear-numbing noise that makes the signals and information unheard and indecipherable. to attain this, she either surrounds herself with numerous operating electronic devices or plunges

into the crowd. kristin lucas creates a paranoid double in this self-fictionalization, who is not able to regulate or tune out the flow of information. the ambivalent construction status of this character is reflected in the video's double-channel form, which is a positivist doubling and destructive schism of the image. the video's "how do i block things out?" is raised to being an essential question. the paranoid state of being the equivalent to a receiver which is open to all signals, non-stop, means meeting the need to be at the height of what is current: owning the resources of information means having unlimited power. the comparison to the videotape "waste" by roland rust and johannes schweiger (see p. 129) emphasizes the different questions of the same social criticism. with the question, "how to leave without a trace?" asked in the "waste" video, the problem of the flow of information and possibilities for

controlling it were addressed. it is about protecting information's anonymity against potential recyclers and leave it unchecked. with kristin lucas, the concern is to protect people against information; taking her own privacy out of the flow of stimulants and inputs. in both cases it is about the regulation and control of information that take place between the poles of public and private. with kristin lucas, it is one's body that has become the foreign instrumentarium and a site for information politics. technophobia long ago became a strategy in the fictive or scientific and half-scientific scenarios of the future with a special aesthetic quality lying in the ambivalent relationship to its object. while it serves a solution and an orientation aid in the increasingly incomprehensible high-tech everyday, on one hand, by demonizing and rejecting its instruments, on the other hand, it makes its fetishization possible. in the video the viewer sees the portrait

of the artist who reports on her life as a receiver, framed by the computer cockpit that – like the space-ship shots from "star wars" – opens up a view to a virtual outer-space in the background. the protagonist who exhibits all the symptomatic signs of late-stage high-tech paranoia to the viewer, does nothing other than continue to groom her phobias in this self-created isolation that constitute her home, but simultaneously make her the star in her own little (outerspace) universe.



kristin lucas
involuntary reception
how do i block things out?

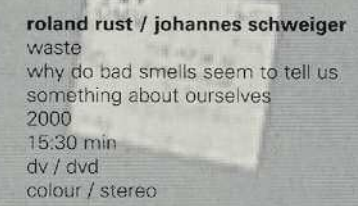
im mittelpunkt des videos steht eine junge frau, deren körper von einem ungewöhnlich hohen anteil elektromagnetischer aktivität besetzt ist. die künstlerin kristin lucas stellt diesen charakter selbst dar. im stil eines fernsehbekenntnisses erzählt sie aus ihrem (fiktiven) persönlichen leben und von den möglichkeiten bzw. einschränkungen, die aus der besonderen beschaffenheit ihres körpers resultieren. ihre eigenschaften machen aus ihr gleichzeitig ein opfer und einen superstar. durch ihre physische mutation ist sie von der teilnahme an der populären elektronischen kultur ausgeschlossen. wie ein elektronischer empfänger ist sie dazu verurteilt, jeder art von signalen und informationen ausgesetzt und empfangsbereit zu sein. jedwede selektions- oder gar rückzugsmöglichkeiten bleiben ihr verschlossen.

ihre pausen bestehen aus ohrenbetäubendem lärm, der die signale und informationen für sie unhörbar und unverständlich macht. dafür umgibt sie sich entweder mit zahlreichen eingeschalteten elektrischen geräten oder sie stürzt sich in menschenmassen. kristin lucas erschafft in dieser selbstfiktionalisierung ein paranoides double, dem es nicht möglich ist, informationsflüsse zu regulieren oder auszublenden. der ambivalente konstruktionsstatus dieses charakters spiegelt sich in der zweikanalform des videos wider, die zugleich eine positivistische doppelung und zerstörerische spaltung des bildes ist. das "how do i block things out?" des videos wird zu einer essentiellen fragestellung erhoben. der paranoide zustand, einem empfänger zu gleichen, der nonstop allen signalen ausgesetzt ist, bedeutet dem zwang zu genügen, auf der höhe der aktualität zu stehen. denn im besitz der informationsressourcen zu sein, bedeutet

uneingeschränkte macht zu haben. der vergleich mit der videoarbeit "waste" von roland rust und johannes schweiger (siehe s. 129) verdeutlicht die unterschiedlichen problemfelder ein und derselben gesellschaftskritik. mit der frage "how to leave without a trace?", die im "waste"-video gestellt wird, spricht man das problem des informationsflusses und der möglichkeiten der steuerung an. hier geht es darum, die information in ihrer anonymität vor potentiellen wieder-verwertern zu schützen und unsondiert zu belassen. bei kristin lucas gilt es hingegen, den menschen vor der information zu schützen, seine privatheit aus dem strom der reize und inputs herauszunehmen. in beiden fllen geht es um die regulierung und kontrolle von informationen, die sich zwischen den polen von privat und öffentlich abspielen. bei kristin lucas ist der eigene körper zum fremden instrumentarium und austragungsort von informationspolitik

geworden. die technikphobie ist in fiktionalen oder wissenschaftlichen und halb-wissenschaftlichen zukunftsszenarien längst zu einer strategie geworden, deren besondere ästhetische qualität im ambivalenten verhältnis gegenüber ihrem gegenstand liegt. während sie auf der einen seite als ausweg und orientierungshilfe im zunehmend unübersichtlichen high-tech-alltag dient, indem sie seine instrumentarien dämonisiert und ablehnt, ermöglicht sie auf der anderen seite ihre fetischisierung. im video sieht der zuschauer das porträt der künstlerin, die von ihrem leben als empfngerin berichtet, von einem computercockpit umrandet, das – hnlich der raumschiffeinstellungen aus dem "krieg der sterne" – im hintergrund einen blick auf ein virtuelles weltall eröffnet. die protagonistin, die dem betrchter alle symptomatischen anzeichen einer ausgeprägt krankhaften high-tech-paranoia vorföhrt, vermag gleichzeitig nichts anderes, als in dieser

selbsterschaffenen isolation ihre phobien, die ihr einziges zuhause bilden, weiterhin zu züchten, die sie im gegenzug zum star in ihrem kleinen (weltraum-) universum machen.



roland rust

1974, schladwing österreich
lives **lebt** in wien österreich

education **ausbildung**

1993-1997 akademie der bildenden künste, wien österreich

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 kunsthalle, wien österreich – lebt und arbeitet in wien
frankfurter kunstverein, frankfurt a.m. deutschland – eine munition unter anderen
arthouse, dublin ireland – do you really want it that much? – more!
picker gallery, london great britain – [working title]
milch gallery, london great britain – what does it mean when a whole culture dreams the same dream?
austrian cultural institute, london great britain – pantone process cyan

1999 progetto oreste, biennale d’apertuto di venezia, venice italy – pantone process cyan
galerie für zeitgenössische kunst, leipzig deutschland – film-reflexionen in der kunst
kunstverein, hamburg deutschland – ethans rauschen

1998 kunstverein, hamburg deutschland – fast forward-archives / fast forward-body check / fast forward-trade marks
sofia municipal gallery, sofia bulgaria – sincerely yours
secession, wien österreich – junge scene 1998
w139, amsterdam the netherlands – niet de kunst vlaai
art on television, amsterdam the netherlands – almanac
cubitt gallery, london great britan – do you really want it that much?...more!

johannes schweiger

1973, schladwing österreich
lives **lebt** in wien österreich

education **ausbildung**

1992-1997 akademie der bildenden künste, wien österreich (bei arnulf rainer, peter kogler)

1996 central saint martins college of art and design, london great britain

1998-1999 cité internationale des arts, paris france (stipendium des bundeskanzleramts, österreich)

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

2000 kunstpreis der marktgemeinde stainach, stainach österreich

1998-1999 stipendium des bundeskanzleramts, österreich

1997 preis der europäischen kommission

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 kunsthalle, wien österreich – lebt und arbeitet in wien
frankfurter kunstverein, frankfurt a.m. deutschland – eine munition unter anderen
austrian cultural institute, london great britain – pantone process cyan
institute for contemporary design, san francisco usa – fast forward
volksbühne, berlin deutschland – austrian psycho nights

1999 biennale d’apertuto, venice italy – pantone process cyan at progetto oreste
museum, bochum deutschland – funktion system mensch
kunstverein, salzburg österreich – living conditions / expended design

1998 sofia municipal gallery, sofia bulgaria – sincerely yours
secession, wien österreich – case study. in hoc signo (gruppenausstellung) / junge scene 1998 (einzelausstellung)
austrian cultural institute, new york usa – fear inflator
art on television, amsterdam the netherlands – almanac

roland rust / johannes schweiger
waste
why do bad smells seem to tell us
something about ourselves

"how to leave without a trace?"
the work "waste – why do bad smells
seem to tell us something about
ourselves" can be characterized as a
kind of science-fiction film in an
infotainment format.
there are images of a garbage dump.
more precisely, images of the waste
station from department 48 of the city
administration in wien donaustadt.
similar to a slide show, views of the
waste station are presented as either
soft dissolves or in successive hard
cuts. different types of garbage, held up
as exemplary leftovers of society,
become aesthetic arrangements.
vehicles, machines and people carry out
their standardized work routines, those
prescribed by others. the images are
sometimes accompanied by relaxing
electronic music that has a symbiotic

relationship to the image, leading to an
aesthetization of the processing plant. a
certain clarity is simulated that inflates
the specifics of this station to the
dimensions of a universal system.
the narrative voice explains the complex
relationships which make garbage one
of the most important resources of
information. theories and speculation on
the function of garbage as a one
hundred percent degradable biochip
turn the waste station into a site for
demographic evaluation.
in this scenario, the sentence "how to
leave without a trace?" flashed across
the screen for a few seconds and
becomes an essential question about
the possibility of private life and intimacy.
if garbage is understood as a medium
for information then recycling means an
increase of information. garbage
becomes material for questioning and
observing. in its applied technique –
comparable with a three-step system –
the video reveals the relationship
between garbage and recycling, on one

hand, and information or surveillance vs.
private life on the other.
this is where the video, operating like a
pop-science educational film, takes on a
paranoid tone and leaves the area of
infotainment in favor of speculative
science-fiction established at the
video's beginning. the narrative's hint
that a computer monitor is also a sender
and that the information on the screen
can also be analysed even before saving
a document via a suitable receiver
becomes a readable warning just as the
waste station workers on tape can
suddenly mutate into workers for an
espionage agency at work analysing
information.
research in the internet points toward a
plethora of equal or similar types of
speculations that feed on perspectives
which are partly scientifically founded
and partly fictional, thus mutating into a
sick, overblown view of assumed reality.
"the more we find out, the more we
feel that things are connected" **1**
inevitably leads to at "one moment it

helps to use logical thinking, the next
intuition, historical analyses, science or
fiction." **2**
there is a relationship between "waste"
and dystopic science fiction as it is used
in films like "the matrix", "gattaca" or
"blade runner". in "waste" rust and
schweiger paired the format of an
educational or informational film with
this genre's standards for content. in
this special form of the science fiction
genre the paranoid state of society is
expressed by a "meta-elite" which,
although it remains invisible, controls
that much more of human goings-on in
its assumed existence. the prerequisite
is: the way the employed mechanisms
of control function must remain
congruent with real experience. this
way, dystopic science fiction is to the
everyday-as myth is to natural
phenomena by recoupling non-individual
phenomena (social processes) with
characters and attempts to supply them
with a culture generating patterns of
explanations. although "waste" raises

the decisive question of who will use
garbage in the future as a source of
information, the answer to the question
is (yet) irrelevant considering its model-
like character. the comparison of the
waste station's layout and the blueprint
of a harddrive cited by the artist leads to
speculation of self-regulatory and
depersonalized information processes.
this particular regulatory moment, which
would base its power in the
administration of the flow of information
would no longer be bound to individuals,
but would present an independent
mechanism that is internalized in all
areas of society. "waste" lifts the
diagram of a waste station to a social
meta-level turning micro-analysis into a
symbol for macro-processes.

1 (volker eichelmann, roland rust,
johannes schweiger: "what does it
mean when a whole culture dreams the
same dreams", 2000)

2 ibid

roland rust / johannes schweiger
waste
why do bad smells seem to tell us
something about ourselves

"how to leave without a trace?"
man kann die arbeit "waste – why do
bad smells seem to tell us something
about ourselves" als eine art
science-fiction-film im infotainment-
format bezeichnen.
es sind bilder einer müllkippe zu sehen.
oder genauer: es sind bilder der
abfallaufbereitungsanlage der magistrats-
abteilung 48 in wien donaustadt. mit
einer diashow vergleichbar werden
ansichten der anlage entweder in
weichen überblendungen oder harter
schnitttechnik hintereinander präsentiert.
müllsorten, die als exemplarische
gesellschaftsreste vorgeführt werden,
geraten zu ästhetischen arrangements.
fahrzeuge, maschinen und menschen
verrichten ihre fremdgesteuerten,
vorgeschriebenen arbeitsabläufe. die
bilder untermalt teilweise eine

entspannende elektronische musik, die
durch ihre symbiotische verbindung
zum bild zu einer ästhetisierung der
aufbereitungsanlage führt. es wird eine
klarheit simuliert, die das spezifische
der anlage in die dimension eines
allgemeingültigen systems überhöht.
die aus dem off ertönende stimme
erklärt die komplexen zusammenhänge,
die müll als eine der wichtigsten
ressourcen für informationen bezeichnet.
theorien und spekulativen über die
funktion von müll, als einem hundert-
prozentig abbaubaren biochip, lassen
die abfallaufbereitungsanlage zu einem
ort der demographischen auswertung
werden.
der kurz eingeblendete satz "how to
leave without a trace?" wird in diesem
szenario zu einer essentiellen frage
nach den möglichkeiten von privatsphäre
und intimität. wenn müll als informations-
träger verstanden wird, dann bedeutet
recycling einen hinzugewinn von
informationen. müll wird somit zu einer
materie der befragung und beobachtung.

in der angewendeten technik – mit
einem dreischritt vergleichbar – enthüllt
die videoarbeit den zusammenhang von
müll und recycling auf der einen und
den informations- oder überwachungs-
kampf versus privatsphäre auf der
anderen seite.
das video, das mit der form des
populärwissenschaftlichen lehrfilms
operiert, bekommt auf diese weise
einen paranoiden grundtenor und verläßt
den infotainmentbereich zugunsten
einer von anbeginn angelegten
spekulativen science-fiction. der hinweis
des erzähltextes, daß ein computer-
monitor auch sender ist und die
informationen auf dem bildschirm mittels
eines geeigneten empfängers bereits
vor dem abspeichern ausgewertet
werden können, wird als warnung lesbar,
gleicherweise wie die gefilmten
mitarbeiter der aufbereitungsanlage
plötzlich zu mitarbeitern eines
geheimdienstes bei der informations-
aufbereitung mutieren können.
die recherche im internet verweist auf

eine fülle von gleichen oder ähnlich
gearteten spekulativen, die sich aus
teils wissenschaftlich fundierten, teils
fiktionalen perspektiven speisen und so
zu einer krankhaft übersteigerten sicht
auf die angenommene realität mutieren.
das "the more we find out", **1** führt
zwangsläufig zum "at one moment it
helps to use logical thinking, the next
intuition, historical analyses, science or
fiction." **2**
es besteht eine verwandtschaft
zwischen "waste" und dem
dystopischen science-fiction, wie ihn
filme wie "matrix", "gattaca" oder
"blade runner" verwenden. in "waste"
haben rust und schweiger das format
des lehr- bzw. informationsfilms mit den
inhaltlichen standards dieses genres
gepaart. in dieser besonderen form eines
science-fiction-genres wird der paranoide
zustand der gesellschaft durch eine
"meta-elite" ausgedrückt, die obwohl
sie bildlich unsichtbar bleibt, um so
stärker aber in ihrer nur angenommenen
existenz das gesamte menschliche

geschehen kontrolliert. die
voraussetzung ist: die funktionsweisen
der eingesetzten kontrollmechanismen
müssen mit realen erfahrungen
kongruent bleiben. insofern verhält sich
der dystopische science-fiction zum
alltag ein wenig wie der mythos zum
naturphänomen, indem er über-
persönliche phänomene (gesellschaftliche
prozesse) an charaktere rückbindet und
ihnen somit ein kulturbildendes
erklärungsmodell zuzuführen sucht.
obwohl sich auch bei "waste" die
entscheidende frage stellt, wer in
zukunft müll als informationsressource
nutzen wird, ist die beantwortung der
frage angesichts der modellhaftigkeit
(noch) irrelevant. der von den künstler
angeführte vergleich zwischen dem
grundriß der müllaufbereitungsanlage
und dem schema einer harddisk führt zu
spekulationen über selbstregulative und
entpersonalisierte informationsprozesse.
diese besondere kontrollinstanz, die ihre
macht auf der verwaltung von
informationeneinflüssen gründen würde,

wäre nicht mehr an personen gebunden,
sondern stellte einen in allen bereichen
der gesellschaft internalisierten und
selbsttragenden mechanismus dar.
"waste" hebt das schema einer
aufbereitungsanlage auf eine
gesellschaftliche metaebene, womit die
mikroanalyse zum sinnbild für makro-
prozesse wird.

1 the more we feel that things are
connected (volker eichelmann, roland
rust, johannes schweiger: "what does it
mean when a whole culture dreams the
same dreams", 2000)

2 ibid





lisa prior
 shorting camper
 2000
 4:30 min
 beta sp
 colour / stereo

lisa prior

1966, houston usa
lives **lebt** in london great britain

education **ausbildung**

- 1991 university of colorado, boulder usa (ba in fine arts)
- 1997 goldsmiths' college, london great britain (ma in fine arts)
- 2000 associate research, goldsmiths' college, london great britain

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

- 1990 nordlinger scholarship, university of colorado, boulder usa
- 1990-1991 visiting artist program, university of colorado, boulder usa
- 1991 undergraduate research program, university of colorado, boulder usa
- 1995 janus capital corporation, individual travel grant
- 1996 edge gallery – first place in juried invitational show
- 1997 habitat – project support for goldsmiths' ma show
- 2000 bloomberg financial services – project support for mix with me

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

- 2001 the mandeville hotel, london great britain – insider trading (group exhibition; organisation lisa prior)
- 2000 the trade apartment, london great britain – cover versions
stepney city, london great britain – assembly
goldsmiths' college, london great britain – associate research show
the trade apartment, london great britain – the ascent of man (with david burrows, bob and roberta smith)
mercado fuencarril, madrid spain – croma
kunstforeningen, bergen norway – offshore (with tomoko takahashi, jeremy deller)
konstakuten, stockholm sweden – mix with me
- 1999 p-house, tokyo japan – networking
- 1998 duncan cargill gallery, london great britain – minus (with sarah staton, pascal hervey)
sali gia, london great britain – the bible of networking
cubitt gallery, london great britain – infected culture (with marc brandenburg)

lisa prior

shorting camper

"man sollte wissen, was "shorting" ist, wenn man am aktienmarkt spekulieren möchte, da sich spekulationen am markt nicht immer nur auf das steigen von kursen beziehen müssen. wenn die erworbenen aktien steigen, verdient man geld. aber man kann auch auf das fallen von kursen setzen. mit anderen worten, man kann gegen den kursgewinn der aktie wetten. man kann wetten, daß die aktie zu einem bestimmten zeitpunkt gefallen sein wird. hierfür legt man einen bestimmten kurs fest, zu dem man die aktien zum vereinbarten zeitpunkt an einen anderen marktteilnehmer, z.b. einen broker, wieder verkauft. ist der kurs in der zwischenzeit gefallen, hat man gewinn gemacht, da der festgelegte kurs über dem eigentlichen aktienwert liegt. und umgekehrt kann man dabei natürlich verlieren, wenn der aktienkurs in der zwischenzeit gestiegen ist". (aus shorting camper)

lisa prior

shorting camper

"shorting is something that's very important if you're looking to play the market because playing the market doesn't only mean playing on the upside. when stocks go up, obviously, if you're bought those stocks you're going to make money, but you can also play the market on the downside. in other words, you can bet against the stock going up. you can bet the stock is going to go down at any particular time, and what that means is that you actually buy that stock or, let's say, make a bet that that stock is going to go down by having your broker borrow some stocks that he then holds against the stocks – against the price of the stocks – whether it's going to go up or down. and you can win on this if the stock does fall, but you can lose on it if it actually rises and it goes against your bet." (from shorting camper)

"shorting camper" spielt auf eine zeitgenössische tendenz globaler wirtschaftsspekulation an, in der das wetten zu einer legitimen und geradezu wirtschaftlich erwünschten praxis geworden ist. anhand der geschäftsstrategie des "selling short" überträgt lisa prior dieses modell aus dem bereich der wirtschaftsspekulation spielerisch auf das niveau der sog. kleinen leute. dabei tritt sie in der rolle der tv-moderatorin einer typischen verbrauchertipssendung auf. schritt für schritt führt prior dem verbraucher die praktische aneignung einer globalen wirtschaftsstrategie im privaten alltag vor. folgende fragestellung dient dabei als beispiel: "wie soll sich ein armer künstler ohne geld ein paar camper-schuhe zu beginn der saison leisten können?" dies beginnt mit einer kleinen einföhrung in die gesetze des "selling short" im stil einer cnbc-wirtschaftssendung, die von lisas fiktiver korrespondentin kate gegeben wird. im

"shorting camper" plays on a contemporary trend of speculating on the global market, where betting has become a legitimate and almost economically desired practice. according to the business strategy of "selling short" lisa prior fully translates this model from the field of economic speculation to the niveau of the so-called 'little man'. to do this, she assumes the role of a television host on a typical consumer advocate show. step by step, prior demonstrates the practical acquisition of a global economic strategy in private, everyday life for the buyer. the following question serves as an example: "how should a poor artist afford a pair of camper shoes at the beginning of the season?" this begins with a short introduction to the laws of "selling short" in the style of a cnbc business information show, given by lisa's fictive correspondent kate. during the rest of the show, buying camper shoes with a credit card in the harvey nichols department store is

weiteren verlauf der sendung wird der ankauf von camper-schuhen per kreditkarte im kaufhaus harvey nichols gezeigt sowie, einige monate später, der ankauf eines neuen paares im camper-schuhgeschäft selbst – hier nun zum halben preis im schlußverkauf. die mittels kredit gekauften und daher nie bar bezahlten schuhe werden von lisa behalten und weitergetragen. hingegen werden die von ihr im sonderangebot gekauften schuhe bei harvey nichols zurückgegeben. auf diese weise erhält die künstlerin/moderatorin den vollen preis des harvey-nichols-kassenbons erstattet. mit der transaktion hat sie 40 britische pfund (ca. dm 120) gespart, weil sie gegen das geschäftshaus harvey nichols gewettet hat, daß der preis des produktes fallen wird. das format, mit dem "shorting camper" agiert, ist dem fernsehgenre der verbrauchertips- und gewußt-wie-sendungen entliehen. lisa prior bedient sich souverän der schnitt- und einstellungstechnischen standards

shown as well as buying a new pair – in the camper shoe store itself – a few months later and at half price during the 'season's end' sale. lisa keeps and continues to wear the shoes she bought on credit and obviously never paid with real cash. the sale shoes, though, are returned to harvey nichols. this way, the artist/tv host gets back the full price on the harvey nichols receipt. she saved 40 british pound (approx. dm 120) with this transaction because she bet against the business harvey nichols that the price of the product would fall. the format for "shorting camper" is taken from the television genre of consumer advocate and how-to shows. lisa prior skillfully acquires the editing and framing standards of such shows and convincingly performs the role of television host, which also puts her in different clothing when she steps in front of the camera. the constantly changing wardrobe creates leaps in time and place with no concrete background – leading to a fictionalization

solcher sendungen und stellt absolut überzeugend die rolle der moderatorin dar, welche sie in immer neuer garderobe auftreten läßt. die ständig wechselnden kleider erzeugen zeit-sprünge und ortswechsel, die keinen konkreten hintergrund mehr haben – sie führen zu einer fiktionalisierung der (fernseh-) welt. vergleichbar mit der streuung und minimierung von informationen in frauenzeitschriften wird auch in der videoarbeit der medial zu transportierenden information immer wieder ein stück unterhaltungswert hinzugefügt. da aber paradoxerweise gerade die unterhaltung zum träger des informationflusses erhoben wird, legitimiert man den genuß an der inszenierung als eine nützliche freizeitbeschäftigung. um ihr zielpublikum zu erreichen, müssen die verbraucher-sendungen ein hohes maß an alltäglichkeit und zufälligkeit vermitteln. die atmosphäre hat "natürlich" zu sein, so, als ob man gerade mit dem nachbarn über den gartenzaun hinweg plaudern

of the (television) world. similar to the spread and minimization of information in women's magazines, the information to be transported via media in this videotape is regularly supplied with a bit of entertainment. but since the entertainment is raised to the carrier of the flow of information, paradoxically, the pleasure of the production is legitimized as a useful leisure activity. in order to reach their public the consumer advocate shows must convey an everyday and coincidental. the atmosphere should be "natural", as if two neighbors were chatting at the fence. it is no coincidence that lisa prior stops in front of the london stock exchange when she comes to the subject of stocks while on a walk through the city. at the center of "shorting camper" is the playful appropriation and exaggeration of staging techniques for the media. the example of camper shoes does not dispense with the subversive, self-mocking view of an

würde. es ist kein zufall, daß lisa prior beim flanieren just in jenem moment vor dem eingang des londoner "the stock exchange" stehen bleibt, wenn sie auf das thema der börse zu sprechen kommt. im mittelpunkt von "shorting camper" steht die spielerische appropriation und überzeichnung medialer inszenierungsweisen. das beispiel der camper-schuhe entbehrt nicht des subversiven, selbstironischen blicks einer künstlerin, die in ihrer ökonomiekritik den kunstbetrieb nicht aus den augen verliert. ein ironisch-böses augenzwinkern ergibt sich aus der tatsache, daß camper-schuhe eine zeitlang ein begehrtes und unumgängliches pflichtbekleidungsstück eines jeden beflissenen kunst-konsumenten waren. mit der analyse einer gesellschaft, die durch die ökonomisierung überformt ist, erschöpft sich die thematik der videoarbeit von lisa prior nicht. die konsequenz der gesellschaftsanalyse führt die künstlerin auf eine zweite stufe der

artist who does not lose sight of the art market in her economic critique. an ironic and slightly mean wink of the eye results from the fact that camper shoes were a desired and unavoidable part of the obligatory wardrobe for every zealous art consumer. with the analysis of a society formed by increasing economization, the topic of lisa prior's videotape is not exhausted. the consequence of the analysis of society leads the artist to a second level of economic relationships in which the global finance transfer is revealed as shrewd horse-trading.



ökonomischen zusammenhänge, in der sich globale finanztransfers als gewitzter kuhhandel entpuppen.

jun yang
coming home – daily structures of life
2000
16:00 min
beta
colour / mono

U
E
Y
III
CHINESE
KITCHEN

jun yang

1975, qingpian china
lives **lebt** in wien österreich since **seit** 1979

education **ausbildung**

1994-1996 gerrit rietveld akademie, amsterdam the netherlands

1995-1996 beijing language and culture school, peking china

1996-2000 akademie der bildenden künste, wien österreich (bei m. pistoletto)

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

1999-2000 schindler stipendium in los angeles / museum für angewandte kunst, wien österreich

2000 professor-hilde-goldschmidt-preis

selected exhibitions since 1998

ausstellungen seit 1998 (auswahl)

(solo exhibitions **einzelausstellungen**)

2000 kunstverein, wolfsburg deutschland
sammlung essl, klosterneuburg deutschland
gallery g. p. & n. vallois, paris france

1999 raum aktueller kunst, m. janda, wien österreich

1998 raum für kunst, a. lederer, graz österreich – neueröffnung

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

2000 centre national de la photographie, paris france
villa arson, nice france
tokyo operty city gallery, tokyo japan
kunstverein, salzburg österreich / museum voor moderne kunst, arnhem the netherlands – import/export
kunstverein, hamburg deutschland – screenclimbing
bienale di torino, turin italy
mak-center for art and architecture, los angeles usa – if i was in la
frankfurter kunstverein, frankfurt a.m. deutschland – man muß ganz schön viel lernen, um hier zu funktionieren

1999 3. fototriennale, graz österreich – publicdomain
kunstverein, wolfsburg deutschland – studiocity
skuc gallery, ljubljana slovenia – it's compfy
le printemps de cahors, cahors france
kunstverein, salzburg österreich – me and your id
studiocity, wien österreich

1998 gallery nova, zagreb croatia – salon mladih (raum für kunst / graz at gallery nova)
secession, wien österreich – junge szene
mezzanin, wien österreich – 2 plateaux II
semperdepot, wien österreich – diversities, spices & academies
raum aktueller kunst, m. janda, wien österreich – nach vier kommt fünf
vitrine der generali foundation, wien österreich – parkplatz-gruppe



jun yang
coming home. daily structures of life

in verschiedenen arbeiten von jun yang hat bisher text ein zentrales element gebildet. der text erscheint als erzählung und aus der persönlichen perspektive yangs. er begleitet videobilder oder ist eigenständig und über kopfhörer zugänglich, manchmal einfach gedruckt. die mittels des textes geschilderten erfahrungen und beobachtungen wirken immer privat und könnten trotzdem auch von anderen gemacht und berichtet worden sein. die anekdoten aus der biographie yangs erscheinen so häufig repräsentativ für kollektives. insofern wirken sie wie eine mischung aus einem kulturalanalytischen essay und einer persönlichen erzählung: es ist immer unklar, ob der persönliche ausgangspunkt bereits zugunsten einer verallgemeinerung verlassen worden ist oder ob das persönliche mit dem kollektiven so sehr verschmilzt, daß dieser eindruck entsteht.

jun yang
coming home. daily structures of life

until now, text has been a central element in jun yang's various works. the text appears as a narration and from yang's personal perspective. it accompanies video images or stands alone and is available on headphones or sometimes simply printed. the experiences and observations described with his text always seem private, yet could also have been made and reported by others. the anecdotes from yang's biography often then appear as representative of what is collective. therefore, they seem like a mixture of a cultural-analytical essays and a personal narrative: it always remains unclear if the personal point of departure was already abandoned in favor of generalization or if the personal melts iwith the collective so much so that this impression is made. "coming home" begins with a telephone conversation between jun yang and his

"coming home" beginnt damit, daß man ein telefongespräch zwischen jun yang und seiner mutter hört. das gespräch ist in chinesischer sprache. der bildschirm ist schwarz bis auf eine weiße schrift, die das gespräch für den betrachter übersetzt. die mutter fragt, wann der sohn einmal wieder nach hause kommen wird. das "nach hause" relativiert sich in dem moment, wo der sohn die mutter fragt, was der vater früher in china eigentlich genau gearbeitet hat. die bedeutung von "zu hause" stellt sich in zusammenhang mit der erfahrung von migration neu. jun yang erzählt die geschichte, wie er im chinarestaurant seiner eltern in wien aufgewachsen ist. das chinarestaurant ist den bedingungen der migration unterworfen, die zur voraussetzung für die eigenen lebensabläufe werden: "... nur wenige derer, die in chinarestaurants arbeiten sind gelernte köche; aber nachdem sie china verlassen haben ... konnten sie nur köche werden." die bedingungen des restaurants verändern

mother. the conversation is in chinese. the screen is black except for the white letters that translate the conversation for the viewer. the mother asks when the son is going to visit home again. "going home" is qualified the moment when the son asks his mother how exactly his father had made a living in china. the meaning of "at home" is put in a new context when it is put together with the experience of migration. jun yang tells the story of how he grew up with his parents in a chinese restaurant in vienna. the chinese restaurant is subjected to the conditions of migration, which become the prerequisites of personal history, "hardly anyone working in a chinese restaurant is a trained cook. but once s/he left china... s/he could only become a cook." the conditions of the restaurant also change the relationship to dining, itself. in this situation, "dining was ... never private, always public" and the employees became "the extended family." in "coming home", eating, itself,

auch das verhältnis zum essen selbst. in dieser situation war "essen ... nie privat, war immer öffentlich" und die angestellten wurden "zur erweiterten familie". in "coming home" wird "essen" selbst zum ritual, das als vermittlungsinstante und schnittstelle zwischen privater und öffentlicher erfahrung wirkt. durch die erzählung wird klar, daß das chinarestaurant nicht einfach ein arbeitsplatz ist wie jeder andere, sondern ein ort, an dem man lebt. das chinarestaurant wird zur projekionsfläche für die auseinandersetzung mit der eigenen identität. die frage nach dem verhältnis zum essen gerät in "coming home" zur suche nach der bedeutung von alltäglichen begrifflichkeiten wie "gewohnheit", "ritual" und "routine". während dieser text von jun yang selbst gesprochen wird, bleibt der bildschirm meistens schwarz. aus diesem schwarz leuchten vereinzelt filmschnipsel auf: szenen und leuchtreklamen aus filmen, in denen chinarestaurants oder

becomes a ritual that acts as the authority of communication and the interface between private and public experience. through the narration, it becomes clear that the chinese restaurant is not just a place of work like any other, but a place where one lives. the chinese restaurant becomes a projection surface for the investigation of one's personal identity. the question of the relationship to eating in "coming home" turns into the quest for meaning in everyday terms such as "habit", "ritual" and "routine". while the text is usually spoken by jun yang, the screen usually remains black. single bits of film light up from the black: scenes and neon signs from films with chinese restaurants or chinatowns: "big trouble in little china"(1986), "eat drink man woman"(1994), "existence"(1999), "rush hour"(1998), "lethal weapon 4"(1998), "micky blue eyes"(1999), "my own private idaho"(1991), "waiting guffman"(1999) and "year of the dragon"(1985).

verschiedene chinatowns zu sehen sind wie "big trouble in little china"(1986), "eat drink man woman"(1994), "existenz"(1999), "rushhour"(1998), "lethal weapon 4"(1998), "micky blue eyes"(1999), "my own private idaho"(1991), "waiting guffman"(1999) und "year of the dragon"(1985). auf diese weise wird die arbeit gleichzeitig zu einer dokumentation über chinarestaurants in filmen. durch das herauslösen aus ihrem ursprünglichen kontext und in der reihung werden die darstellungen als ein eigenes genre lesbar, als eine bestimmte art von setting in spiel filmen, in dem bestimmte muster immer wiederkehren. stereotypen der konstruktion des "chinesischen" und des exotischen werden sichtbar, weil china bereits in den restaurants nur noch als collage aus vorstellungen, wünschen und erinnerungen repräsentiert ist. an einer stelle in "coming home" erzählt yang sogar, daß die "chinesen in china-restaurants chinesischer als die echten

this way, the work becomes a documentation of chinese restaurants in cinema at the same time. through this removal from the original context and by their being listed, the depictions become readable as an independent genre, as a certain type of setting in feature films, in which certain patterns constantly reappear. stereotypes of the construction of the "chinese" and the exotic are made visible because in the restaurants. china is represented as nothing more than a collage of ideals, desires and memories. at one point in "coming home", yang even tells that, "the chinese in the chinese restaurants are more chinese than the real chinese." when jun yang narrates from his personal perspective in the string of text, the film sequences accompany and enrich his concrete experiences from the perspective of images that are employed by the media. the common interface between both is in the portrayal of chinese restaurants being places where the personal biographies of

chinesen" sind. wenn jun yang im textstrang der arbeit aus seiner persönlichen perspektive heraus erzählt, dann begleiten und ergänzen die filmsequenzen seine konkreten erfahrungen von der perspektive medial inszenierter bilder aus. der gemeinsame schnittpunkt zwischen beiden liegt in der darstellung, daß chinarestaurants orte sind, an denen die persönlichen biographien derer, die sie betreiben, mit der ebene der ästhetischen inszenierung und konstruktion untrennbar verwoben sind. den umgang mit der found-footage könnte man solchermaßen charakterisieren, daß durch ihn der persönliche ausgangspunkt der erzählung zugunsten einer verallgemeinerung verlassen wird, bzw. das persönliche – wie eingangs beschrieben – eine kollektivere dimension erfährt. es geht jun yang aber sicher nicht darum, seinen erzählungen den eindruck von allgemeingültigkeit zu geben, sondern darum, die auseinandersetzung mit der

those who run them is inseparably woven with the level of aesthetic setting and construction. his use of the found footage could be characterized in that the personal point of departure in the narrative is left in favor of generalization. in other words, the personal – as described above – experiences a collective dimension. but for jun yang it is surely not about giving his stories the impression of generalization. instead, it is much more about conducting an analysis of personal identity as one that has already been communicated through the conditions of everyday structures.

eigenen identität, als eine bereits durch die bedingungen alltäglicher strukturen vermittelte, zu führen



nasrin tabatabai
old house
1999
16:00 min
mini dv
colour / stereo

nasrin tabatabai

1960, tehran iran
lives **lebt** in rotterdam the netherlands

education **ausbildung**

2000 jan van eyck academie, post graduate center for fine arts, maastricht the netherlands
willem de koning academy of fine arts, rotterdam the netherlands

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 manifesta 3, ljubljana slovenia
witte de with, centre for contemporary art, rotterdam the netherlands – stranger & paradise, three mans show
witte de with, centre for contemporary art, rotterdam the netherlands – scripted spaces
de apple, amsterdam the netherlands – unlimited # nl-3

1999 henry moore foundation, leeds great britain – a christmas pudding for henry
witte de with, centre for contemporary art, rotterdam the netherlands – stimuli
marres, centrum beeldende kunst, maastricht the netherlands (in relation to the film festival rotterdam) – untitled day
art in the public space, hoek van holland (stichting promotie hoek van holland netherlands)

1998 exchange exhibition london great britain / rotterdam the netherlands – powder room
centrum beeldende kunst, rotterdam the netherlands – delocatie
sbk-stiching beeldende kunst, amsterdam the netherlands
centrum beeldende kunst, rotterdam the netherlands – lopende zaken

nasrin tabatabai
old house

“old house” is a travelogue nasrin tabatabai recorded from the window of a moving car for the duration of almost the entire work. the car is driving right through the center of rotterdam. there are houses, streets, bridges – nothing seems at all specific. the camera’s movements and the images it captures are steered by the car. turkish music can be heard. considering the particular quality of its sound, it seems to be coming directly from the car. air freshener trees and prayer beads dangle from the rear view mirror. from time to time a male voice – soon recognizable as the driver’s voice – points out certain features of the architecture passing by. we learn there are four turkish banks in rotterdam’s city center, and he can name them. the voice repeats the demand to film everything. a historical building is on the street they travel. the demand to film

the building follows his characterization as the “old house”. the title of the video seems to come from this scene. the driver is haci cyhan, a turkish storeowner living near nasrin tabatabai’s apartment or studio in rotterdam. the video “old house” is a result of his request for it to be made. haci cyhan wanted a video for his relatives in turkey – a video in which they could see rotterdam through his eyes. he directs it as if he were giving a guided tour: he decided which route to take and what nasrin tabatabai should record. his specific perception of the city space becomes the video’s screenplay and the soundtrack is also his choice. it is a cd he selected and played during the entire drive. the topography of rotterdam created in this procedure is a product of haci cyhan’s individual perspective. the specific viewer for whom the video is being produced – whom he also addresses during the drive, also influences his perception.

during the drive, his cell phone rings. someone from cyhan’s business is calling. he is obviously needed for a moment in the store. it is as though the city is being staged by haci cyhan during the entire drive: he determines the route that now leads past the turkish consulate on the way to his store in order to drink a cup of tea. close-ups of the inside of the store are made – of the goods on the shelves, cans, pots, vegetables. afterwards, the route goes over the new erasmus bridge and to a turkish bakery. there are close-ups of the baking process, preparing the dough and the finished baked goods on the shelves. the video ends with the comment, “now we will eat with joy. now stop.”

“old house” is the product of collaboration between nasrin tabatabai and haci cyhan. even the post-production and the video’s editing were executed by both nasrin tabatabai and haci cyhan. the video was primarily made for his

relatives in turkey. it is almost as though nasrin tabatabai were taking on the role of someone providing a service, who acts completely according to cyhan’s wishes and captures his specific view of the city. this way, she gives him the possibility to present himself beyond rotterdam. the video becomes a document directed by an interest that is not specific to art. the work’s references to topics such as migration and globalization appear clearly, yet they do not create a dominant starting point for the work. haci cyhan also seems in no way instrumentalized by the work. instead, mutual respect clearly characterizes the climate of the collaboration. demarcating the city space – or nature – with video is also a tourist’s strategy. employed in one’s personal urban environment, which is increasingly characterized by the conditions of migration and globalization, it would be interesting to question if there is an iconography that studies the relevant

connections between home, tourism, and foreignness in a personal documentary.



nasrin tabatabai
old house

“old house” ist ein travelogue, der von nasrin tabatabai fast die gesamte dauer der arbeit aus dem fenster eines fahrenden autos heraus gefilmt wird. das auto fährt quer durch das zentrum rotterdams. man sieht häuser, straßen, brücken – nichts wirkt irgendwie spezifisch. die bewegungen der kamera und die bilder, die sie festhält, werden durch das auto gelenkt. es ist türkische musik zu hören, die der klangbeschaffenheit nach direkt aus dem autoradio kommt. duftbäumchen und gebetsperlen baumeln am rückspiegel. von zeit zu zeit erläutert eine männliche stimme, die als stimme des fahrers erkenntlich wird, besondere punkte der vorbeiziehenden architektur. wir erfahren, daß es im zentrum rotterdams vier türkische banken gibt. er nennt sie beim namen. die stimme wiederholt die aufforderung, alles zu filmen. ein historisches gebäude liegt an der

straße. der aufforderung, das gebäude zu filmen, folgt seine bezeichnung als “altes haus”. aus der scene scheint sich auch der titel des videos abzuleiten. der fahrer des autos ist haci cyhan, ein türkischer ladenbesitzer, der in der nähe von nasrin tabatabais wohnung oder atelier in rotterdam lebt. das video “old house” ist auf seine nachfrage hin entstanden. haci cyhan wollte ein video für seine verwandten in der türkei – ein video, in dem sie rotterdam durch seine augen sehen würden. wie bei einer touristischen stadtrundfahrt führt er die regie, indem er über die bestimmte route entscheidet, und darüber, was nasrin tabatabai filmen soll. seine spezifische wahrnehmung des stadtraums wird zum drehbuch des videos und sogar der soundtrack entspricht seiner wahl, da es sich um eine von ihm ausgewählte cd handelt, die während der fahrt durchgehend läuft.

die so entstehende topografie rotterdams entspricht der individuellen

perspektive haci cyhans. dabei ist auch seine wahrnehmung durch die spezifischen betrachter geprägt, für die das video aus seiner sicht entstehen soll und an die er sich während der fahrt mit seinen erläuterungen wendet. während der fahrt klingelt das handy. jemand aus cyhans geschäft ruft an. offensichtlich braucht man ihn kurz im laden. die gesamte fahrt gleicht einer inszenierung der stadt durch haci cyhan: er bestimmt die route, die nun am türkischen konsulat vorbei zu seinem geschäft führt, um dort einen tee zu trinken. detailaufnahmen aus dem laden sind zu sehen – von den waren im regal, dosen, töpfe, gemüse. anschließend führt die fahrt über die neugebaute erasmus-brücke zu einer türkischen bäckerei. man sieht naheaufnahmen vom backvorgang, von der zubereitung des teigs und den fertigen backwaren im regal. das video endet mit der feststellung: “jetzt werden wir mit freude essen. now stop”. “old house” ist das produkt einer

kollaboration zwischen nasrin tabatabai und haci cyhan. auch die nachbearbeitung und der schnitt des videos fanden in zusammenarbeit zwischen nasrin tabatabai und haci cyhan statt. das video wurde primär für seine verwandten in der türkei erstellt. fast nimmt nasrin tabatabai die rolle einer dienstleisterin an, die ganz nach den wünschen cyhans agiert und seine spezifische sicht der stadt für ihn festhält. über die darstellung von rotterdam hinaus gibt sie ihm somit auch die möglichkeit, sich selbst vorzustellen. das video wird zu einem dokument, in dem ein nicht kunstspezifisches interesse regie führt. die bezugspunkte der arbeit zu themenkomplexen wie migration und globalisierung scheinen zwar deutlich auf, sie bilden aber keinen dominanten ausgangspunkt für die arbeit. auch erscheint haci cyhan durch die arbeit in keiner weise instrumentalisiert, sondern gegenseitiger respekt prägt spürbar das klima der kollaboration.

die markierung von stadtraum – oder auch natur – mittels video ist auch eine touristische strategie. angewendet auf den eigenen urbanen lebensraum, der zunehmend durch die bedingungen von migration und globalisierung geprägt ist, wäre es interessant, nach einer ikonografie zu fragen, die entsprechende zusammenhänge innerhalb der persönlichen dokumentationen von heimat, tourismus, fremdheit untersucht.

mari laanemets / killu sukmit
the cure
1999
6:04 min
beta sp
colour / stereo



mari laanemets

1975, tallinn estonia
lives **lebt** in tallinn estonia

education **ausbildung**

1994-1998 estonian academy of arts, tallinn estonia

1999 mare liberum, sigulda latvia
ceu summer university course new private spheres, budapest hungary
member of the valie export society

2000 practice at hans knoll gallery in wien österreich / budapest hungary

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

1997 estonian academy for sciences in competition of young scholars for investigation „reception of hyperrealism in estonian artcriticism“ (3. prize)

1995 award from estonian cultural endowment for the exhibition „artel of history“ on the saaremaa biennial

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 art hall gallery, tallinn estonia – nurse with wound
art genda, helsinki finland – analog tv (tv broadcast with killu sukmit)

1999 7th international women conference, tromsö norway – women’s worlds ’99 (filmprogram)
tartu kunstimaja, tartu estonia – constructed-id

1998 pärnu filmfestival, parmü estonia
tallinna city space, tallinn estonia – out, mobil-gallery
a. h. tammsaare museum, tallinn estonia – metadialog
wellington bgrey gallery, greenville usa – out of the shadow
french-baltic-nordic video and new media festival, offline@online, tallinn estonia

killu sukmit

1975, tallinn estonia
lives **lebt** in tallinn estonia

education **ausbildung**

1993-1997 estonian academy of arts, tallinn estonia

since **seit** 1997 continue studies as magister of arts

1999 member of the valie export society

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

1996-2001 scholarship of estonian national cultural foundation

1999 scholarship from estonian cultural endowment for participation in the nordic-baltic dramatic writing and script writing master (class mare liberum, sigulda, läti)
media art festival 2nd edition “offline@online”, “media non grata”, videoprogram – the mad hatters “tea-party”, estonian academy of arts, tallinn estonia

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)
(solo exhibitions **einzelausstellungen**)

2000 art hall gallery, tallinn estonia - nurse with wound (with mari laanemets)

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

2000 novi sad art centre, novi sad croatia – videomedeija
art genda, helsinki finland – analog tv (tv broadcast with mari laanemets)

1999 pomenian princescastle, szczecin poland – n.e.w.s.
johann-wolfgang-goethe-universität, frankfurt a.m. deutschland – west-östlicher diwan
7th international women conference, tromsö norway – women’s worlds ’99 (filmprogram)
tartu kunstimaja, tartu estonia – tehis-id
pärnu, estonia – film and video festival

1998 pärnu, estonia – pärnu filmfestival
tallinna city space, tallinn estonia – out, mobil-gallery
a. h. tammsaare museum, tallinn estonia – metadialog
wellington bgrey gallery, greenville usa – out of the shadow
tallinn estonia – french-baltic-nordic video and new media festival, offline@online



mari laanemets / killu sukmit
the cure

die beiden protagonistinnen des videos stehen sich in einer leeren ecke eines ansonsten nicht überschaubaren raumes gegenüber. keinerlei wand-schmuck oder andere gegenstände sind hier zu sehen. das einzig vorhandene objekt im raum ist ein riesengroßer, weißer kachelofen. die dimension des ofens läßt die annahme zu, daß der raum insgesamt sehr groß sein muß. außerdem gibt er dem raum ein fast nostalgisches moment. aus westlicher perspektive liest sich der kachelofen zudem als klischeeverweis auf osteuropa. es entsteht die unmittelbare assoziation, daß man sich in einer art gutshaus befindet. eingekleidet in eine traditionelle, wahrscheinlich estnische tracht bringen sich die beiden darstellerinnen gegenseitig die schritte eines volkstanzes bei. anfangs langsam und eher unbeholfen, dann aber zunehmend

mari laanemets / killu sukmit
the cure

both of the protagonists in the video stand across from each other in empty corners of a space that is otherwise not in full view. there is no decoration on the walls or anything else in the room. the only object in the space is a large white tiled stove. the stove's dimensions lead to the impression that the space must be very large in its entirety. other than that, it also gives the space an almost nostalgic moment. from a western perspective, the tiled stove is also a cliché reference to eastern europe. the direct association of being in a sort of manor is made. clothed in a traditional, probably estonian costume, the two performers teach each other the steps to a folk dance. at the beginning they are slow and rather clumsy, but they become increasingly self-confident. this scene alternates with another scene in which the protagonists can be observed from a

sicherer werdend. diese scene wechselt wiederholt mit einer weiteren ab, in der die beiden protagonistinnen weiter entfernt und aus einer leichten vogelperspektive dabei zu beobachten sind, wie sie über einen leeren und verschneiten platz spazieren. die perspektive der kamera verweist auf einen erhöhten standpunkt. daß es sich dabei um eine tribüne oder etwas, wie einen zu ähnlichen zwecken speziell errichteten betrachterstandort handeln muß, wird durch die darstellerinnen betont, die sich für einen kurzen moment überraschend der kamera zuwenden und hinüberwinken. was nationale ideologie ausmacht, ist unter anderem die absicht, die eigene kultur als etwas natürliches bzw. naturgegebenes zu betrachten und darzustellen. wie in vielen postsozialistischen ländern ist auch in estland nach dem verfall des sozialistischen systems eine starke rückbesinnung auf die sogenannten historischen wurzeln zu beobachten.

more distanced, bird's-eye view. they walk across an empty and snowy square. the camera perspective indicated an elevated standpoint. the performers, who suddenly turn toward the camera for a short moment and wave, emphasize that it must be about bleachers or another location built for viewing. what constitutes national ideology is, among other things, the intent to view and present one's own culture as natural or as a result of nature. like many post-socialist countries, a strong return to its so-called historical roots can also be observed in estonia after the fall of the socialist system. one searches for one's own tradition. this does not happen by viewing the recent past, but rather by looking at the assumed origins of a nation. one could say that the act of finding a national identity is legitimized by looking into the past and thereby through the reproduction of a supposed historically founded cultural identity. mari laanemets and killu sukmit

man sucht nach der eigenen tradition. dies geschieht nicht durch den blick auf die jüngste vergangenheit, sondern auf die angenommenen ursprünge einer nation. man kann sagen, daß der akt nationaler identitätsfindung über den blick in die vergangenheit und so über die reproduktion einer angeblich historisch gegebenen kulturellen identität legitimiert wird.

mari laanemets und killu sukmit untersuchen diesen mechanismus anhand der bedeutung des tanzes. tanz ist eine uralte praxis aus dem bereich des religiösen rituals. hier lag seine ursprüngliche funktion in der konstitution von gemeinschafts- und zusammengehörigkeitsgefühl. tanzfeste – und tatsächlich ist die zweite scene im winterlichen stadion aufgenommen, dem offiziellen aufführungsort von tanzveranstaltungen – können unter diesem blickwinkel auch als eine staatlich organisierte identitätstherapie interpretiert werden.

investigate this mechanism through the importance of dance. dance is an age-old practice from the sphere of religious rituals. its original function in the constitution of a sense of community and belonging lies here. dance festivals – and the second scene was actually recorded in the stadium during winter, the official venue for dance performances – can be interpreted as nationally organized identity therapy from this point of view. the mechanisms of healing, which laanemets and sukmit' "the cure" is about, are those which are designed to prevent the collective from degeneration. the work critically exposes what is artificial and fake about the mechanisms of cultural reproduction. the locations shown in the video as well as the costumes and the objects displayed (such as the tile stove) are used like quotations by laanemets and sukmit. this is how they instrumentalize the function of traditional signs and simultaneously emphasize exactly that

die mechanismen der heilung, um die es laanemets und sukmit in "the cure" geht, sind solche, die auf das bewahren des kollektivs vor dem verfall ausgerichtet sind. die arbeit stellt kritisch das artifizielle und aufgesetzte der mechanismen kultureller reproduktion heraus. die im video gezeigten schauplätze, die trachtenkleidung und die vorgeführten gegenstände (wie zum beispiel der kachelofen) werden von laanemets und sukmit zitatartig verwendet. so instrumentalisieren sie die funktion traditioneller zeichen und betonen gleichzeitig, durch den collage-charakter der arbeit, gerade den konstruktionsstatus dieser zeichen. die schlußscene, in der sich die beiden protagonistinnen auf einer waldlichtung plötzlich in luft auflösen und verschwunden sind, erinnert selbst an eine beliebte und immer wiederkehrende trickeinstellung aus osteuropäischen märchenfilmen: man dreht einen ring am finger und ist verschwunden. eine tschechische version dieses stoffs war

status of construction that these signs possess through the collage character of the work. the final scene in which the protagonists suddenly disappear into thin air in a clearing is itself reminiscent of a popular and often used trick in eastern european films about fairy tale: one twists a ring on the finger and disappears. a czech version of this material was especially popular in western europe: pan tau, who turned his hat around and disappeared from the spot. what made this subject popular may also be the demonstration of how reality can be overcome with filmic constructions.

auch in westeuropa besonders beliebt: pan tau, der seinen hut dreht und auf der stelle weg ist. das beliebte an diesem thema ist vielleicht auch die vorführung, wie die wirklichkeit mittels der filmischen konstruktion zu überwinden ist.

călin dan
ra
2000
57:00 min
beta sp
colour / mono

călin dan

1955, arad romania
lives **lebt** in amsterdam
the netherlands and bucharest romania

education **ausbildung**

1979 art university bucarestii, bucharest romania (ma in art history and theory)

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

1995-1996 philip morris kunstförderung

2000 new media special award, international festival of new film, split croatia

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2001 art & amicitiae, amsterdam the netherlands
fotogalerie, wien österreich

2000 stitching de appel, amsterdam the netherlands
rotterdam film festival, rotterdam the netherlands
v2_organisatie, rotterdam the netherlands
galérie nationale du jeu de paume, paris france
internationale kurzfilmtage, oberhausen deutschland
ludwig museum, budapest hungary
international festival of new film, split croatia
nationalgalerie, berlin deutschland

1999 museumsquartier, wien österreich
biennale di venezia, venice italy (romanian pavillon)
zentrum für kunst und medientechnologie, karlsruhe deutschland
moderna museet, stockholm sweden

1998 akademie schloß solitude, stuttgart deutschland
biennale berlin, postführant, berlin deutschland
ars electronica festival, brucknerhaus, linz österreich
dutch electronic art festival, nederlands fotoinstituut, rotterdam the netherlands

aufenthalte

2001 kloster cismar, grömitz deutschland

2000 nordic institute for contemporary art, helsinki finland

1999 schloß plüschow, mecklenburgisches künstlerhaus, plüschow deutschland
kulturkontakt, wien österreich

1998 v2_lab for the unstable media, rotterdam the netherlands

1997-1998 akademie schloß solitude, stuttgart deutschland

1995-1996 künstlerhaus bethanien, berlin deutschland

călin dan
ra

"ra" ist ein zusammengehöriges set von neun dokumentarischen sequenzen. in jeder stellt călin dan eine künstlerische und dabei spezifisch rumänische position vor. "ra" spielt in den außenbezirken von bukarest sowie in den kleinstädten und abgelegenen dörfern rumäniens. im kontext der videonale stellt "ra" eine art der gruppenausstellung innerhalb einer gruppenausstellung dar. ihr regisseur călin dan nutzt das medium video zum archivieren, dokumentieren und als mittel der distribution. sein anliegen erschöpft sich nicht in der bloßen auflistung der jeweiligen positionen. die dokumentierten kunstpraktiken beziehen sich auf gesellschaftliche, kulturelle und kulturhistorische zusammenhänge – sie vermitteln zugleich den lokalen und spezifischen kontext künstlerischer produktion in rumänien. alle neun portraitierten ansätze sind versuche,

călin dan
ra

"ra" is a complete set of nine documentary sequences. in each one, călin dan presents an artistic and also specifically romanian position. "ra" takes place on the outskirts of bucharest as well as in the small towns and remote villages of romania. in the context of the videonale, "ra" demonstrates a sort of group exhibition within a group exhibition. its director călin dan uses the video medium to archive, record and as a means of distribution. his matter of concern is not exhausted by simply listing each position. the recorded art practices refer to social, cultural and cultural-historical relationships – they simultaneously convey both the local and specific context of artistic production in romania. all nine of the approaches portrayed here are attempts to use art to mend the tear in a country that threatens to lose itself in media chaos. at the same

mittels kunst den riß in einem land zu schließen, das sich in einem medienchaos zu verlieren droht, gleichzeitig aber in der eigenen tradition nach restaurationsmöglichkeiten für die nationale identität sucht. die im video vorgeführten formen künstlerischer selbstdarstellung und selbstbehauptung verweisen indirekt auf eine spezifische gesellschaftsproblematik, die hinter den vordergründigen künstlerischen kulissen zum eigentlichen gegenstand der arbeit wird. mittels eines katalogsystems, das als jeweils eine karteikarte vor jedem beitrag eingeblendet wird, unterteilt călin dan seine dokumentation in verschiedene kapitel. kategorien wie "topic", "method" oder "estimated result" ordnen die arbeiten in scheinbar objektive klassifizierungen ein. den versuch, gerade die unterschiedlichsten, kaum miteinander zu vereinbarenden künstlerischen positionen mittels eines starren katalogs zu erfassen und in einer objektivierenden ordnung zu

time, it is also searching for the means to restore its national identity through its own traditions. the forms of artistic self-portrayal and self-assertion presented here, indirectly refer to a specific social problem that is revealed to be the real object of the work behind the more superficial artistic settings. by using a catalogue system blended in as an index card before each part, călin dan subdivides his documentation into different chapters. categories like "topic", "method" or "estimated result" organize the work into seemingly objective classifications. the attempt to register the most various and barely reconcilable artistic positions by means of a rigid catalogue and record them in an objectifying order is clarified by the title of the work, "ra", an acronym for "romanian art". the category "estimated result" should be understood in the sense of a summarizing commentary given to the catalogued work by the archivist/video artist. "good morning", for instance, is

dokumentieren, verdeutlicht der titel der arbeit "ra", der eine abkürzung für "romanian art" ist. die kategorie "estimated result" (geschätztes ergebnis) ist im sinne eines abschließenden kommentars zu verstehen, den der archivär/video-künstler der katalogisierten arbeit gibt. "good morning" lautet zum beispiel der kommentär zu der künstlerischen aktivität von ion grigorescu, der zusammen mit kindern in einer abriß-gegend arbeitet. die vorläufigkeit, die im titel der kategorie estimate zum ausdruck kommt, läßt es offen, inwiefern der von călin dan unternommene katalogisierungsversuch nicht gleichermaßen den kunsthistorischen wie gesellschaftlichen zwang nach formaler kategorisierung von kunst konterkariert. die kommentare präsentieren eine einschätzung der wirkung, die die jeweiligen positionen auf einen potentiellen betrachter haben könnten. sie lassen aber auch die persönlichen

the commentary on the artistic activity of ion grigorescu who works with children in a demolition area. the sense of the preliminary expressed in the title of the category estimate leaves open how much the attempt at categorization călin dan has undertaken counteracts the art historical and social compulsion for the formal categorization of art. the commentaries present an estimation of the effect each of the positions could have on a potential viewer. they also let the personal interests of the artists emerge before their artistic intent. the critical distance to his object also gives călin dan the seriousness with which to deal with the subject and respectfully present the persons interviewed. a nationalistic inflation of the romanian art scene is not his goal, but rather an inventory of the differing artistic positions. the eastward expansion of the european art world, begun with a colonial gesture in the last decade, experiences a counter-example in this work. dan, who lives in amsterdam and

interessen der künstlerinnen und künstler hinter ihrem kunstanspruch hervortreten. die kritische distanz seinem gegenstand gegenüber erlaubt călin dan auch die ernsthaftigkeit, mit der er das thema behandelt und mit der er die interviewten personen respektvoll präsentiert. nicht eine nationalistische überhöhung der rumänischen kunstszene ist dabei sein anliegen, sondern eine bestandsaufnahme der unterschiedlichen kunstpositionen. die im vergangenen jahrzehnt mit kolonialem gestus begonnene osterweiterung des europäischen kunstbetriebs erfährt durch die arbeit ein gegenbeispiel. der in amsterdam lebende und in rumänien aufgewachsene dan bietet dabei keine top-ten der rumänischen kunst an, die ein vexierbild der westlichen (kunst-) markt-vorstellungen darstellen würde. was er stattdessen präsentiert, sind künstlerische positionen, die auf den kontext der rumänischen gesellschaft verweisen und ohne diesen kaum lesbar

grew up in romania, is not offering a top 10 of romanian art that would serve as a picture puzzle for western (art) market ideas. instead, he presents artistic positions that refer to the context of romanian society and without which they are hardly readable. this complexity of relationships is the basis for the total meaning of the artistic positions presented in the video and situates the work in a tense give and take between reporting, archive, social anthropology and, not least, art itself.

sind. diese komplexität der beziehungen begründet die gesamte bedeutung der im video vorgestellten kunstpositionen, und situiert die mediale arbeit in einem spannungsverhältnis zwischen bericht-erstattung, archiv, sozialanthropologie und nicht zuletzt der kunst selbst.





józef robakowski
 from my window 1978-1999
 1999
 20:00 min
 betacam sp
 colour / mono

józef robakowski

1939, poznań poland
lives **lebt** in łódź poland

education **ausbildung**

1960-1965 nicolai copernicus universität, toruń poland

1965-1970 filmhochschule, łódź poland

selected exhibitions since 1998

ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 centrum sztuki współczesnej laznia, gdańsk – negocjatorzy sztuki poland – wobec rzeczywistości

1999 queens museum of art, new york usa – global conceptualism: point of origin 1950s-1980s
muzeum sztuki, łódź poland – uchwyt
państwowa galeria sztuki, sopot poland – obrazy pojmane
galeria bwa, lublin poland – gorące obrazy (termografie / thermografien)
hôtel de ville, strasbourg france – katy energetyczne
budapest center for recourse management, budapest hungary – film/video, international festival
switch 1 (ausstrahlung der videoarbeiten) arte, france – la sept vidéo-paris
maison de l'unesco, paris france – XXIIIe festival international du film d'art et pédagogique
generali fundation, wien österreich – translocation, (new)media art
internationale kurzfilmtage, oberhausen deutschland
centre for contemporary images, saint-gervais, genf schweiz – 8th biennial of moving images
muzeum okregowe im. leona wyczółkowskiego, bydgoszcz poland – zero 61 (retrospektive)
galeria jezuitów, poznań poland – festival inner space-multimedia

1998 art centre, melbourne australia – the bridge (construction in process VI)
art in general gallery, new york usa – personal touch
museum of modern art, new york usa – the łódź film school of poland: 50 years
muzeum sztuki, łódź poland – kolekcja multimedialna galerii wymiany józefa robakowskiego
galeria arsenal, poznań poland – I biennale fotografii polskiej
galeria ff, łódź poland – fotografia i przestrzeń
the lux centre, london great britain – avant-garde films and videos from central europe

józef robakowski
from my window 1978-1999

since 1978, józef robakowski has continuously worked on "from my window". expressed differently: since 1978, he has compiled a video "notebook" (robakowski), which after being edited and commented on, now exists as the altogether 20-minute "from my window". the project's motivation was robakowski's move into a large block of houses in the center of łódź called "łódź manhattan" in 1978. from his kitchen window he regularly videotaped a large square which he characterizes as the real "hero" of "from my window". the video allows no clear conclusion of robakowski's own position in video. except for an opening scene in which the large blocks of "łódź manhattan" can be seen momentarily, the square itself serves as the video's stage. hundreds of possible windows in the canyons between the high-rises give

the "from my window" view a perspective which remains anonymous despite the intimate narrative form, and could simultaneously represent a view from all of the windows. robakowski is particularly interested in the everyday life of the people connected to the square in one way or another. political and social events also continually reappear as topics. there are neighbors who take out their dog or air out their limousine, events with the police carrying out their patrols and searches, a parade takes place on the large street in front of the square, or one simply sees people coming home from work. robakowski makes off-camera comments on all of the images and explains what is happening as well as the names and specifics of the character of the people presented. he has something to tell about everything and everyone. disturbing moments repeatedly enter the simplicity and harmlessness of the events. one such event is the arrival of

his wife home from work, for example. one does not actually see her – just her white renault that she parks in front of the supermarket on the other side of the street – in a no parking zone. after she leaves the supermarket one notices that she is being followed by another car. the episode ends abruptly at this point. only robakowski's commentary remains: that she was "very agitated" when she arrived some time later. actually, all of the events described can be read in an odd way as evidence that mediate between the normally of the everyday and the possible complexity of the events behind this daily life. in "from my window" the everyday is under observation and the occurrences take on double meaning. through robakowski's apparently distanced naiveté, this "moment of suspicion" is never confirmed with evidence or explanations. the viewer, who looks through the kitchen window together with robakowski, at an everyday in which the most banal detail could

become a potential piece of evidence looks for just that reason. since robakowski regularly and without the knowledge of his protagonists watches their daily life from his window on video, he adopts secret service surveillance methods himself. at the same time, he confronts this with an innocent "daddy comments on the family memories film" style. in "from my window", robakowski moves within a borderline category between documentary, observation and surveillance, in which what is normal in the everyday fundamentally takes on a double meaning and becomes interpretable in various ways. when the internalization and the execution of social obligation through self-experimentation is understood as a contemporary artistic strategy (see kristin lucas' paranoid fantasy of a women who is forced to receive all kinds of signals in her conscience due to certain physical features, p. 123), then robakowski's point of departure is

the observation of the intimate, which has become normal in the everyday (of socialism). "from my window" creates a bridge beyond the quotidian of socialist poland into the year 1999. in this, robakowski's video and narrative style remains unchanged. the construction of a hotel, the view from the window forever blocked, finally ends the project.

email 7. march 2001, joanna barck:
"note on robakowski":
the large high-rise estates in poland can be found in every large city. the nicknames they often receive from the natives always have something to do with america, as the ultimate symbol of the west and capitalism. łódź manhattan may be something special for the city, but it is very typical for socialist poland (and the reflecting and ironic manner the population deals with it). it is a symbol that can be found in every large city (which would be a very interesting study in itself). i am of the impression

that robakowski uses his high-rise estate in the sense of a metaphor and that he doesn't particularly mean łódź, but that this city is an example of a certain polish "phenomena".

józef robakowski
from my window 1978-1999

seit 1978 hat józef robakowski kontinuierlich an "from my window" gearbeitet. oder anders ausgedrückt: seit 1978 hat er sein filmisches "notizbuch"(robakowski) geführt, das geschnitten und kommentiert als die insgesamt 20 minuten lange fassung "from my window" vorliegt. anlaß des projektes war 1978 der umzug von robakowski in einen großen häuserblock im zentrum von łódź, genannt das "łódzer manhattan". vom küchenfenster aus filmte er in regelmäßigen abständen einen großen platz, den er selbst als den eigentlichen "helden" von "from my window" bezeichnet. die videoarbeit läßt keinen deutlichen rückschluß auf robakowskis eigene, filmische position zu. abgesehen von einer anfangsszene, in der die riesigen blöcke des "łódzer manhattans" kurz zu sehen sind, dient lediglich der platz selbst als bühne des videos.

hunderte von möglichen fenstern in den schluchten des wohnblocks geben der sicht von "from my window" eine perspektive, die trotz der intimen erzählweise anonym bleibt und einen blick aus allen fenstern zugleich repräsentieren könnte. robakowski interessiert sich besonders für das alltagsleben der menschen, die mit dem platz auf die eine oder andere weise verbunden sind. auch politische und soziale geschehnisse erscheinen immer wieder als ein thema. daneben gibt es nachbarn, die ihren hund ausführen oder ihre limousine lüften, es gibt ergebnisse mit der miliz, die ihre kontrollen durchführt, eine parade findet auf der großen straße vor dem platz statt, oder man sieht einfach leute von der arbeit nach hause kommen. zu allen bildern kommentiert robakowski aus dem off und erklärt das geschehen sowie namen und individuelle besonderheiten der vorgeführten personen. zu allem und jedem hat er etwas zu erzählen.

in die einfachheit und harmlosigkeit der handlungen mischen sich immer wieder beunruhigende momente. ein solches ereignis ist zum beispiel die ankunft seiner frau von der arbeit. man sieht sie selbst nicht, sondern nur den weißen renault, mit dem sie vor dem gegenüber liegenden supermarkt – im parkverbot – hält. nachdem sie den supermarkt verlassen hat, bemerkt man, daß sie von einem auto verfolgt wird. die episode endet abrupt an dieser stelle. es bleibt lediglich robakowskis kommentar, daß sie bei ihrer ankunft – einige zeit später – "sehr aufgeregt" war. tatsächlich werden alle beschriebenen handlungen in sonderbarer weise als indizien lesbar, die zwischen der normalität des alltags und einer möglicherweise dahinter liegenden komplexität der ereignisse vermitteln. in "from my window" steht der alltag unter beobachtung und die geschehnisse werden doppelt lesbar. durch robakowskis scheinbar distanzierte naivität wird dieser "verdachtsmoment"

nie durch klare beweise oder erklärungen bestätigt. der betrachter, der mit robakowski durch das küchenfenster blickt, schaut gerade deswegen auf einen alltag, in dem das banalste detail zum potentiellen indiz werden kann. indem robakowski von seinem fenster aus regelmäßig und ohne das mitwissen seiner protagonist/innen deren alltag filmisch beobachtet, adaptiert er selbst geheimdienst-überwachungsmethoden. diese konfrontiert er gleichzeitig mit einem unschuldigen "papa-kommentiert-persönliche-familienerinnerungsfilme"-stil. in "from my window" bewegt sich robakowski immer in der grenzkategorie zwischen dokumentation, beobachtung und überwachung, in der das gewöhnliche des alltags grundsätzlich doppeldeutig und auslegbar wird. wenn die verinnerlichung und das durchspielen gesellschaftlicher zwänge im selbstversuch (hier sei auf kristin lucas' paranoide fantasie von einer frau verwiesen, die aufgrund ihrer körperlichen eigenschaften gezwungen

ist, sämtliche formen von signalen direkt im bewusstsein zu empfangen, s. 123) als eine zeitgenössisch künstlerische strategie verstanden wird, dann ist der ausgangspunkt hierfür bei robakowski die beobachtung des intimen, die im (sozialistischen) alltag zu einer normalität geworden ist. "from my window" schlägt den bogen über die alltäglichkeiten des sozialistischen polens hinaus bis in das jahr 1999. dabei bleiben robakowskis videostil und erzählweise unverändert. der bau eines hotels, das die sicht aus dem fenster endgültig versperrt, beendet schließlich das projekt.

email 7. märz 2001, joanna barck:
"anmerkungen zu robakowski":
die großen plattenbauten-siedlungen in polen finden sich in jeder großen stadt. die beinamen, die sie häufig bei den einheimischen bekommen, haben immer was mit amerika zu tun. amerika, als das symbol für den westen und den kapitalismus schlechthin. das łódzer

manhattan mag für die stadt etwas besonderes sein, ist aber für das sozialistische polen (und den reflektierenden und ironischen umgang der bevölkerung damit) ganz typisch. es ist ein symbol, das sich in jeder großen stadt finden läßt (das wäre an sich eine sehr interessante untersuchung). ich bin der meinung, daß robakowski sein wohnviertel im sinne einer metaphor benutzt und daß er nicht im besonderen łódź meint, sondern diese stadt exemplarisch für ein bestimmtes polnisches "phänomen" steht.



jonas zagorskas / zilvinas dobilas
i was bored
2000
5:00 min
s vhs
colour / stereo

**Yes, i have friends, but
i was bored, bored...**

jonas zagorskas

1977, kedainiai lithuania
lives **lebt** in vilnius lithuania

education **ausbildung**

1995-1999 vilnius art academy, vilnius lithuania (diplom in fresko und mosaik)

1999-2000 vilnius art academy, vilnius lithuania (diplom in video art)

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 art genda, helsinki finland
gallery fabricum, vilnius lithuania
fabricum gallery, vilnius lithuania – painting exhibition (participant and organizer)

1999 arka gallery, vilnius lithuania – video art exhibition
hator, warsaw poland
hator, lódź poland

1998 modern art centre, vilnius lithuania – insecure
student art days (4th place), vilnius lithuania

zilvinas dobilas

1974, klaipeda lithuania
lives **lebt** in vilnius lithuania

education **ausbildung**

1993 finish e. balsys art-gymnasium, klaipeda lithuania

1995-1999 vilnius academy of arts, vilnius lithuania

1998 école nationale supérieure des beaux-arts, paris france

1999-2000 vilnius academy of arts, vilnius lithuania

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)
(group exhibitions / **gruppenausstellungen**)

2000 video-art students retrospective in contemporary art center (s.m.c), vilnius lithuania

1999 video-art students exhibition in "arkos" gallery, vilnius lithuania

1998 exhibition homage on georges de la tour, and gagnier stipend of louis vuitton – moet hennessy
student art days, vilnius lithuania



jonas zagorskis / zilvinas dobilas
i was bored

litauen ist eines der länder, die sich europa zugehörig fühlen und der eu beitreten möchten. die zugehörigkeit zur sowjetunion wurde in litauen immer eher als eine besetzung empfunden und nicht als freiwillige mitgliedschaft in einer union sozialistischer republik. aber der politische und kulturelle aufbruch des landes in richtung westen hat startprobleme. der prozeß kultureller identitätsfindung in den sogenannten "postsozialistischen" staaten und ihr weg nach europa ist in seiner eigenständigkeit durch den einseitigen umgang mit der eigenen vergangenheit ebenso gehemmt, wie auch durch den kolonialen gestus westeuropas. jüngst wurde der litauische künstler deimantas narkevicius in einer großen deutschen wochenzeitung zitiert: "nachher gehen nicht wir nach westen, sondern der westen kommt zu uns, und fremde künstler erklären uns, wie wir eigentlich

jonas zagorskis / zilvinas dobilas
i was bored

lituania is one of the countries that feels it is part of europe and would like to enter the european community. its affiliation with the soviet union was always considered to be more of an occupation and not as a voluntary membership in a union of socialist republics. but the country's political and cultural departure in the direction of the west has starting problems. the process of cultural identity searching in the so-called "post-socialist" states and their path to europe is equally hindered by the one-sided dealing with their own past as through the colonial gesture of western europe. recently, the lithuanian artist deimantas narkevicius was quoted in a large german weekly paper, "later, we are not going to the west, but the west is coming to us and foreign artists tell us how we actually are." jonas zagorskis' and zilvinas dobilas' video "i was bored" has its own way of

sind." jonas zagorskis' und zilvinas dobilas' video "i was bored" stellt auf eigene art und weise eine auseinandersetzung mit diesem thema dar. die arbeit ist eine dokumentation über einen jungen engländer, malcolm moss, der als "freiwilliger" nach litauen gekommen ist. malcolm moss arbeitet in einem Altenheim in vilnius. das video besteht aus kurzen interviewpassagen, in denen malcolm moss von sich erzählt und bei alltagstätigkeiten gezeigt wird. man beobachtet ihn beim essen in der mensa, beim rollstuhlschieben oder beim gitarre spielen. in anderen sequenzen des videos sieht man das zimmer von malcolm moss und eine reihe blasser tuschzeichnungen, die ihn als hobbykünstler ausweisen. malcolm moss hat erstaunlich wenig zu sagen. auf die frage, was er den ganzen tag macht, antwortet er, daß er das selber seit mehr als drei monaten herauszufinden versucht. eine andere frage lautet, was ihm in litauen gefällt.

presenting this topic. the work is a documentation of a young englishman, malcolm moss, who went to lithuania as a "volunteer". malcolm moss works in a retirement home in vilnius. the video consists of bits from an interview in which malcolm moss tells about himself and is shown going through his daily activities. he is observed eating in the cafeteria, pushing wheelchairs or playing guitar. in other parts of the video, malcolm moss' room can be seen and a series of pale watercolors that prove he is a hobby artist. malcolm moss has amazingly little to say. as an answer to the question of what he does all day, he says he has been trying to figure that out for over three months. another question is on what he like about lithuania. malcolm moss just smiles as if it he were somehow embarrassed. he refers to the building around him, "just take a look." considering the gray buildings, it remains unclear what he means by that. in another shot, he speaks of it being a

malcolm moss grinst nur, als wäre ihm irgendetwas peinlich. er verweist auf die umliegenden gebäude: "just take a look". angesichts der grauen anstaltsgebäude bleibt unklar, was er damit meint. in einer anderen einstellung spricht er von dem "guten" gefühl, daß ihn die patienten brauchen. es wirkt jedoch glaubhafter, wenn malcolm moss – ebenfalls grinsend – anmerkt, daß sich die jüngeren krankenschwestern für ihn interessieren. die gesamte dokumentation läuft auf die eine frage hinaus, die sich einem immer mehr aufdrängt, um so länger man malcolm moss zuschaut: warum ist er überhaupt nach litauen gekommen? "i was bored. i was bored in britain." lautet die antwort. zagorskis und dobilas loopen die antwort mehrmals. die tatsache, daß langeweile zum entscheidenden grund für den freiwilligen dienst des volontärs in einem anderen land wird, läßt seine hilfsbereitschaft in einem anderen licht erscheinen. die eigene planlosigkeit

"good" feeling that the patients need him. yet it seems more believable when malcolm moss – still smiling – remarks that the younger nurses are interested in him. the entire documentation focuses on one question that pushes its way to the fore the longer one watches malcolm moss: why did he even come to lithuania? "i was bored. i was bored in britain." is the answer. zagorskis and dobilas loop the answer several times. the fact that boredom is a decisive reason for voluntary service in another country put his helpfulness in another light. his own lack of a plan leads to the false belief that he must make plans for others. the reason for the "voluntary" departure in another country is, in the end, just the oversaturation and boredom of one's own culture. in "i was bored" something becomes clear on how a younger generation of eastern european artists must perceive that the inventory of their culture from a western perspective is unreflected arrogance.

zagorskis and dobilas reflect this view back to the west, therefore formulating a polemic statement against voyeurism toward the east.

verleitet zu dem irrglauben, pläne für andere machen zu müssen. der grund für den "freiwilligen" aufbruch in ein anderes land ist letztlich nur die übersättigung und langeweile an der eigenen kultur. in "i was bored" wird etwas darüber klar, wie eine jüngere generation osteuropäischer künstlerinnen und künstler die eigene kulturelle bestandsaufnahme aus westlicher perspektive als unreflektierte überheblichkeit wahrnehmen muß. zagorskis und dobilas spiegeln den blick des westens zurück und formulieren so ein polemisches statement gegen den ost-voyeurismus.



oliver resslar
 die rote zora
 2000
 28:00 min
 mini dv / beta sp
 colour / stereo

oliver resseller

1970, knittelfeld österreich
lives lebt in wien österreich

education **ausbildung**

1989-1995 hochschule für angewandte kunst, wien österreich

1998 artists residency, banff-centre for for the arts, banff canada

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)
(solo exhibitions **einzelausstellungen**)

2001 urania galerie, graz österreich – 100 jahre treibhauseffekt

2000 künstlerhaus bethanien, berlin deutschland
museum für angewandte kunst, frankfurt a.m. deutschland / kunstbüro wien österreich – nachhaltige propaganda

1999 galerie stadtpark, krems österreich – the global 500

1998 ausstellung im forum stadtpark, graz österreich – gegen-welten: widerstände gegen gentechnologie
plakatserie in graz österreich
galerie atelier, graz österreich
galerie fotohof, salzburg österreich
galerie klemens gasser & tanja gruner, köln deutschland
generali foundation, wien österreich
kunstraum, lüneburg deutschland
kunstraum, münchen deutschland
museum für angewandte kunst, wien deutschland
neue galerie, berlin deutschland
neuer aachener kunstverein, aachen deutschland
raum aktueller kunst, wien österreich
shedhalle, zürich schweiz

(group exhibitions **gruppenausstellungen**)

2000 neuer aachener kunstverein, aachen & rwth, aachen deutschland – modell, modell...
centre brussels 2000, brussels belgium / technisches museum, wien österreich – world-information. org
apegac/espace donguy, paris france – widerstand-art et politique en autriche
hdiu-croatian association of artists, zagreb croatia – what, how & for whom
steirischer herbst, graz österreich – <hers> video als weibliches terrain
adg-nürnberg kunstverein und katharinenruine, nürnberg deutschland – positionen & tendenzen
artspace rhizom, aarhus denmark – widerstand: art and politics from austria
hay art cultural center, jerewan armenia – parallel reality
kunsthalle, krems österreich – die neue künstlergeneration

1999 w139, amsterdam the netherlands – the global 5000and other stories
o.k. – centrum für gegenwartskunst, linz österreich – sozialmaschine geld
3. österreichische triennale zur fotografie, eisernes haus, stadtraum, graz österreich – public@domain (mit martin krenn)
raum für kunst, graz österreich – stop the war

1998 muhka, museum of modern art, antwerp belgium – remote viewing
public netbase, wien österreich (mit martin krenn)
künstlerhaus bethanien und volksbühne, berlin deutschland – agit-prop

oliver resseller
red zora

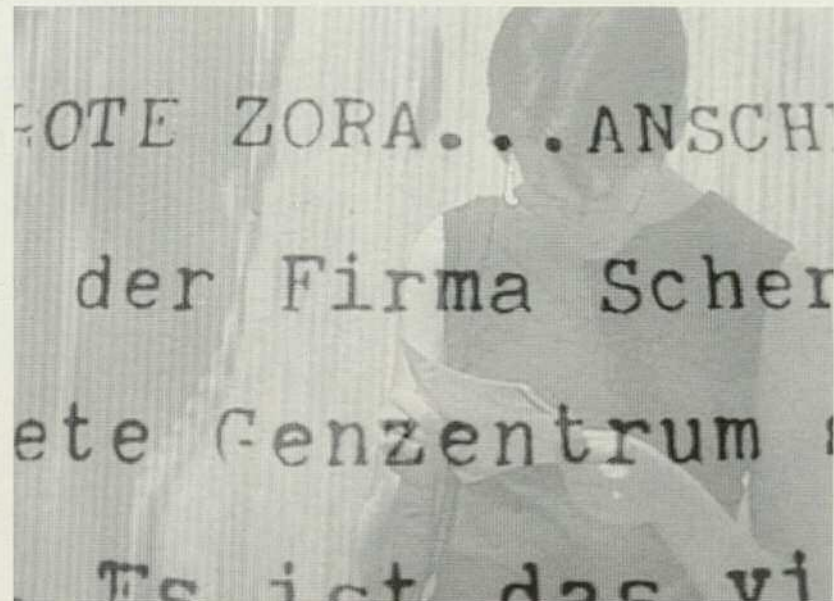
recently, the political past of the german minister of foreign affairs, joschka fischer, was taken as an opportunity to critically review the years around 1968. the media and the present minority politicians did not aim for a reasonable discussion of the various methods, trends and effects of any political groups which began after 1968 as extra-parliamentary opposition groups that were also a breeding for the later militant resistance. the goal, was more the instrumentalization of the myth surrounding the generation of '68 by conservative and reactionary political powers. the surest method of defamation is the separation of incidents and persons from their contexts. the communication of information is limited to randomly chosen dates with no relevance to the area of politics, but rather to the personal sphere so that a differentiated formation of opinion is not

possible. hidden behind seeming objectivity often lies the naked criminalization of other positions in favor of the moralization of a personal position. "die rote zora" by oliver resseller works with the genre of television reporting from a critical standpoint. as an alternative to reporting that is characterized by an exclusive (or presumed) rule of law, the video offers an investigation – regarding content – of a militant group who made over twenty politically motivated attacks in the 80's and also perpetrated diverse other offences. the rote zora fought against atomic, genetic and reproduction technology which were understood as being part of the dominating ideology. the attack targets were companies like bayer, schering or siemens, meaning the research institutes and the property of "representatives of the patriarchal order" (rz 1983). the rote zora created a radical political opposition to the powers that be and counted on a "politics of vandalism".

the video's central element is an interview with corinna kawaters in the summer of 2000. kawaters is the only woman in rote zora who was ever found guilty of being a "member of a terrorist organization" (§129a). another conversation was with the sociologist erika feyerabend was shot. as an employee of the essen gene archive, she was pulled into the police investigation of the rote zora. differing from the sensation and sound-bite dependent media, the video makes a personal narrative possible and produces an image of the social revolution "terrorism" that goes beyond brutality and any opposition to democracy. apart from the interview, oliver resseller works with rote zora's visuals such as the typography of their flyer and illustrations. they create stroboscopic breaks in the current of the interview images. this use of related materials not only serves to document or reconstruct the rote zora's visual rhetoric, but also simultaneously investigates its political

practice as aesthetic practice. the inclusion of foreign material takes place, on the other hand, at a noticeable distance, which is characterized by an aesthetic processing of the images. the original newscasts are inserted into the image with fat, colorful frames. in another sequence of "rote zora", a clip of the commercial film "black thunder", usa 1997, is inserted into the picture. during this clip, a secret service agent reports facts on a terrorist organization to her superior. the inserted sequences make clear how open the borders between the objectivized, governmental news reports and the fictive story of a television or cinematic film actually are. accordingly, the video also documents how corinna kawaters' published fictive novel – kawaters worked as a journalist and a writer – ironically became the main piece of evidence in the process against her. in the end, the video shows the launch of a homemade rocket toward an office tower in the style of a music video. the scene comes from the

film "an act of sabotage" by christopher anderson, usa 1998. the boisterous voice of rio reiser from "ton, steine, scherben" accompanies the scene, "hallelujah! der turm stürzt ein" (hallelujah, the tower is caving in). putting this music to the scene was corinna kawaters' idea. oliver resseller not only made her the central figure of the work, he also asked her for suggestions on the work and critique. the work makes an investigation of the content of the rote zora possible, and also leads, on another level, to a discussion on the mechanisms of the media's methods of presentation by opening television reporting to an unusual method of presentation. the question of to what extent art can create a space beyond aestheticizing artificiality where subjects, which are no longer dealt with critically in the media they originally appeared, can be discussed, is especially interesting.



oliver resseller
die rote zora

jüngst wurde die politische vergangenheit des deutschen außenministers joschka fischer zum anlaß genommen, die zeit um 1968 einer kritik zu unterziehen. das anliegen der medien und der heutigen oppositionspolitiker zielte nicht auf eine sinnvolle aufarbeitung der verschiedenen ansätze, strömungen und auswirkungen jener politischen gruppierungen, die nach 1968 als außerparlamentarische opposition begannen und aus der teilweise der spätere militante widerstand hervorging. das ziel war vielmehr die politische instrumentalisierung des "68er"-mythos durch konservative und reaktionäre politischen kräfte. die bewährte methode der diffamierung ist die kontext-unabhängige separierung von begebenheiten und personen. die informationsvermittlung beschränkt sich dabei auf willkürlich herausgegriffene

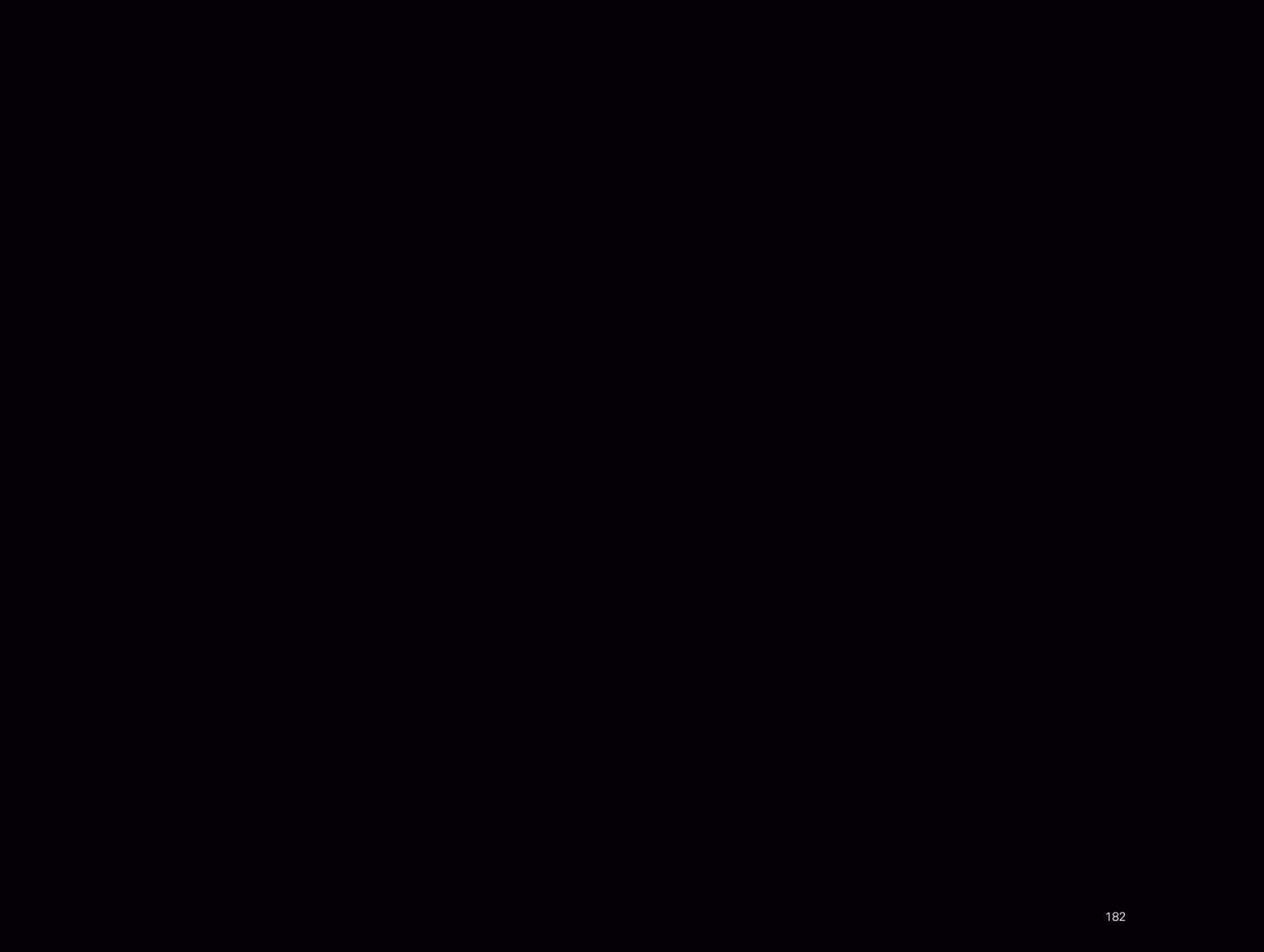
daten, deren relevanz nicht im politischen, sondern im persönlichen bereich zu finden ist, so daß eine differenzierende meinungsbildung nicht möglich ist. hinter der scheinbaren objektivität verbirgt sich oft die bloße kriminalisierung der fremden positionen zugunsten der moralisierung der eigenen position. "die rote zora" von oliver resseller ist eine arbeit, die kritisch mit dem genre der fernsehberichterstattung arbeitet. alternativ zu einer ausschließlichen (oder auch vermeintlich) rechtsstaatlich geprägten berichterstattung bietet die videoarbeit eine inhaltliche auseinandersetzung mit einer militanten gruppe, die in den 80er jahren in deutschland über zwanzig politisch motivierte anschlüge verübte und diverse andere delikte beging. die rote zora kämpfte gegen die atom-, gen- und reproduktions-technologien, die im kontext der herrschaftsideologie verstanden wurden. die entsprechenden anschlagsziele waren konzerne wie bayer, schering

oder siemens, d. h. die forschungs-institute und das eigentum von "vertretern des patriarchalen ordnung" (rz 1983). die rote zora bildete eine radikale politische opposition zur bestehenden macht und setzte auf eine "politik der sachbeschädigung". das zentrale element des videos bildet ein interview, das im sommer 2000 mit corinna kawaters geführt wurde. kawaters ist die einzige frau der roten zora, die wegen der "mitgliedschaft in einer terroristischen vereinigung" (§129a) von einem gericht verurteilt wurde. ein weiteres gespräch wurde mit der sozialwissenschaftlerin erika feyerabend aufgenommen, die als-mitarbeiterin des essener gen-archivs in den sog der polizeilichen ermittlungen gegen die rote zora geraten ist. anders als die sensations- und verknappungs-süchtigen medien bietet das video raum für eine persönliche erzählung und läßt ein bild des sozialrevolutionären "terrorismus" entstehen, das sich jenseits von brutalität und demokratie-

feindlichkeit bewegt. neben den interviews arbeitet oliver resseller mit visuellen fundstücken der roten zora, wie zum beispiel mit den flugblatt-typographien und illustrationen. sie bilden stroboskopische unterbrechungen im fluß der interview-bilder. dieser umgang dient nicht einzig der dokumentation bzw. rekonstruktion einer visuellen rhetorik der roten zora sondern untersucht ihre politische praxis zugleich auch als ästhetische praxis. die hinzunahme von fremdem material geschieht dagegen mit einer auffälligen distanz, die durch eine ästhetische aufbereitung der bilder gekennzeichnet ist. die originären tagesschaubeiträge werden mit dicken und farbigen rahmungen eingeblendet. in einer anderen sequenz der "roten zora" wird kurz ein ausschnitt des kommerzfilms "black thunder – die welt am abgrund", usa 1997, eingeblendet, in der eine geheimdienstangestellte dem chef fakten zu einer terroristischen vereinigung referiert. die eingespielten

sequenzen machen deutlich, wie fließend die grenze zwischen den objektivierten, staatlichen nachrichten einerseits und den fiktiven geschichten eines fernseh- oder kinofilms andererseits sind. dementsprechend dokumentiert das video auch, wie ausgerechnet ein von corinna kawaters veröffentlichter unterhaltungsroman – kawaters arbeitete als journalistin und schriftstellerin – zu einem der haupt-gegenstände im prozeß gegen sie wurde. am schluß zeigt das video musikclipartig den abschuß einer selbstgebastelten rakete auf einen büroturm, die scene stammt aus dem film "an act of sabotage" von christopher anderson, usa 1998. dazu klingt von "ton, steine, scherben" ausgelassen rio reisers stimme: "hallelujah! der turm stürzt ein". das musikstück über die scene zu legen war die idee von corinna kawaters, die oliver resseller nicht nur über das interview zur zentralen figur der arbeit macht, sondern die er auch selber um änderungsvorschläge und kritik

gebeten hat. wenn die arbeit "die rote zora" auf einer ebene die inhaltliche auseinandersetzung mit der roten zora ermöglicht, so führt sie auf einer weiteren ebene eine diskussion über die mechanismen medialer darstellungsweisen, in dem sie das genre der fernsehberichterstattung für eine unübliche darstellungsweise öffnet. von besonderem interesse ist die frage, inwiefern kunst einen ort freistellen kann, der jenseits von ästhetisierender künstlichkeit in der lage ist, themen zu erörtern, die in den ursprünglich dafür vorgesehenen medien nicht mehr kritisch behandelt werden.



hito steyerl
normalität 1-9
2000
32:00 min
beta sp
colour / mono

1966, münchen deutschland
lives **lebt** in berlin deutschland

education **ausbildung**

1987-1990 academy of visual arts, tokyo japan

1992-1998 hochschule für film und fernsehen, münchen deutschland

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 haus der kulturen der welt, berlin deutschland – heimat kunst
ludwigsforum, aachen deutschland – continental shifts
black international filmfestival, amsterdam the netherlands
viennale, wien österreich
internationales filmfestival, pesaro italy
1995, 1998, 2000: internationale kurzfilmtage, oberhausen deutschland

1999 generali foundation, wien deutschland – translocation

1998 internationales filmfest, amsterdam the netherlands



hito steyerl
normalität 1-9

"normalität 1-9" ist eine reihe kurzer dokumentationen, die über einen zeitraum von bisher drei jahren eine atmosphäre antisemitischer und rassistischer gewaltsamkeit in deutschland und österreich vor augen führen. das projekt wird laufend fortgesetzt: "als ich dieses vorhaben begann, konnte ich nicht ahnen, daß es sich zu einer niederschmetternden serie entwickeln würde. zu einem fortsetzungsfilm aus deutschland, einem land, in dem normalität herrscht. ich wünsche mir, daß diese folge die letzte sei. aber es wird nicht von selbst gehen. es muß etwas dafür getan werden." (hito steyerl: normalität 3, september 1999)
ausgehend von dem bombenanschlag auf das grab des ehemaligen vorsitzenden des zentralrates der juden in deutschland, heinz galinski, dokumentiert hito steyerl den in der

hito steyerl
normality 1-9

"normality 1-9" is a series of short documentations that present an atmosphere of anti-semitic and racist violence in germany and austria over the past three years. the project continually progresses, "when i began this project, i could not have known that it would develop into a shattering series – into a serial film from germany, a country where normality rules. i wish this sequel would be the last. but it will not happen on its own. something must be done." (hito steyerl: normality 3, september 1999)
beginning with the bombing of the grave of the former chairman of the central committee of jewish people in germany, heinz galinski, hito steyerl documents the public's usual mode of day-to-day dealings with anti-semitic and racist violence. this mode is called normality. the highly problematic concept of normality is not just a result of

öffentlichkeit üblichen modus des alltäglichen umgangs mit antisemitischer und rassistischer gewalt. dieser modus heißt normalität. dieses im hohen maße problematische konzept einer normalität ist nicht nur ein resultat der verdrängung, sondern vor allem ein mechanismus der instrumentalisierung. normalität gilt in deutschland als positive kategorie. sie ist ein prädikat für jeden guten bürger dieses landes. nichts hat die festgelegten maßstäbe in frage zu stellen, der gewohnte gang der dinge muß aufrechterhalten werden – beinahe um jeden preis. doch was bedeutet es, wenn das, was als normal gilt, etwas ist, das bedrohung heißen müßte?
"violence is a practice of normalization. normality is a consequence of violence. a silent war called normality."
in der sechsten folge sehen wir einen neofaschistischen aufmarsch, der am 12. märz 2000 in berlin stattgefunden hat. die sequenz beginnt mit einer scene, in der der zug vor der baustelle des denkmals für die ermordeten juden

repression. above all, it is a product of the mechanisms of instrumentalization. normality is considered a positive category in germany. it is a predicate for every good citizen in this country. nothing should question established standards; the habitual progression of things must be kept up – at almost any price. but what does it mean if that, which is considered to be normal, also poses a threat?
"violence is a practice of normalization. normality is a consequence of violence. a silent war called normality."
in the sixth part of the series we see a neo-fascist parade, which took place on march 12, 2000 in berlin. it begins with a scene in which a train stops in front of the construction site of the monument for the murdered european jews. steyerl positions her camera in the open space between the right wing marchers and the left wing anti-demonstrators. this zone is a protection belt that the police must guard for the safety of the right wing demonstrators.

europas zum stehen kommt. steyerl positioniert ihre kamera im freifeld zwischen den rechten marschierern und linken gegendemonstranten. diese zone ist ein schutzgürtel, den die polizei zur sicherheit der rechten demonstranten zu bewachen hat.
die "solidarität mit österreich" und "nationale souveränität statt eu-diktatur" werden verkündet. slogans, die für die stammtische genau so verständlich sein wollen, wie die cdu mit ihrem neuen generalsekretär. mit dem bewußten setzen auf forderungen, die auch in breiteren schichten der bevölkerung verstanden werden, kämpfen die neofaschisten erfolgreich um die normalität ihrer politischen forderungen innerhalb der bevölkerung.
die gesichter der rechtsradikalen sind deutlich zu sehen. insofern unterscheidet sich steyerls blick von der üblichen fernsehreportage. ein einstellungs-klichee der fernsehberichterstattung ist die konzentration auf die beine und speziell auf die springerstiefel. auch

"solidarity with austria" and "national sovereignty instead of eu dictatorship" is proclaimed. slogans, which should be equally comprehended by drinking buddies at the local bar as by the cdu and its new general secretary. by consciously placing their bets on demands that can be understood by the greater public, the neo-fascists successfully fight for the normality of their political demands within the population.
the faces of the right wing radicals are clearly visible. this is one way steyerl's view varies from the usual television reports. a cliché shot of television reporting is when the camera concentrates on their legs and especially their army boots. this form of representation is also a contribution to normality; the effect of this shot is that a unified symbol for a certain group is found. those who are "responsible" are stigmatized as a fringe group. the nazis are always the ones with the army boots. this cliché relieves the television

diese form der darstellung ist ein beitrag zur normalität; der effekt dieser einstellung ist, daß ein vereinheitlichendes symbol für eine bestimmte gruppe gefunden wird. die "verantwortlichen" werden als randgruppe stigmatisiert. nazis sind immer die mit den springerstiefeln. dieses klichee erleichtert den zuschauern vor dem fernseher die distanznahme – man hat selber keine springerstiefel an. der personenkreis, der sie trägt, ist zwar nicht normal – aber man selbst ist es um so mehr.
hito steyerl stellt normalität selbst als ein mittel und als ein resultat von gewalt aus. der anspruch der arbeit liegt darin begründet, normalität als eine praxis zu verstehen, in der sich gewalt und das, was als normal akzeptiert wird, gegenseitig bedingen. in der arbeit erscheint normalität selbst als ein mittel rechter kriegsführung. dieser blickwinkel, in dem sich das problem nicht mehr nur auf einige medienbilder reduzieren läßt, erweitert den kreis der an der gewalt

audience by distancing them – i'm not wearing army boots. the circle of people who wear them is not normal – but that makes me that much more normal. hito steyerl exhibits normality itself as a means and as a result of violence. the goal of the work is founded in comprehending normality as a practice in which violence and that which is accepted as normal necessitate each other. in the work, normality itself appears as a means of right wing warfare. this viewpoint, in which the problem can no longer be reduced to a few media images, greatly expands the circle of people partaking in the violence. the form of warfare hito steyerl documents is unspectacular and confirmed by silent encouragement. in accordance with everyday acceptance, hito steyerl shows how ordinary the locations of violence are. the matter-of-factness of the images and the monotony of the observation clearly separate them from the headlines and shocking rhetoric of the usual report.

beteiligten personen erheblich. die von hito steyerl dokumentierte form der kriegsführung ist eine unspektakuläre, die sich auch im stillen zuspruch festmachen läßt. entsprechend der alltäglichen akzeptanz zeigt hito steyerl die alltäglichkeit der gewalttote. die sachlichkeit der bilder und die monotonie der beobachtung setzen sie deutlich ab von der schlagzeilen- und schockrhetorik üblicher berichterstattung. die spannungsmomente werden ausgelassen und durch eine spröde formensprache ersetzt. damit bietet die videoarbeit keine projekionsflächen für überhöhungen oder mystifizierungen des gezeigten. die reportage wirkt fragmentarisch, da sich die bildsprache aus keinen erzählerisch angelegten bildfolgen zusammensetzt. bezeichnend für den stil der arbeit ist die im achten teil von "normalität" gezeigte rückseite eines schlecker-supermarktes. diese lange aufnahme vermittelt keine weiteren informationen, sie bleibt eine

the tense moments are left out and replaced with a dry language of form. therefore, the video offers no projection surfaces for the exaggeration or mystification of what is being shown. the reportage seems fragmented because the language of images is not assembled from a narrative series of images. the back of a "schlecker" drugstore in the eighth part of "normality" is characteristic of the work's style. this lengthy shot communicates no further information; it remains an objective inventory of what is at hand. the gray normality of the site can nowhere unfold into the atmosphere of a heroic crime scene. the viewer does not learn the scene was shot in the german city of guben until the commentary starts. guben is where the algerian farid guendoul and two of his friends were hunted through the city by neo-fascists. for guendoul, the hunt ended in death: when he tried to save himself from his pursuers by jumping through a glass door the shards

sachliche bestandsaufnahme des vorhandenen. die graue normalität des ortes kann sich an keiner stelle zu einer atmosphäre eines heroischen tatortes entfalten. erst durch den kommentar erfährt der betrachter, daß die scene in der deutschen stadt guben aufgenommen worden ist. in guben wurden der algerier farid guendoul und zwei seiner freunde von neofaschisten durch die stadt gehetzt. für guendoul endete die jagd tödlich: als er versuchte, sich mit einem sprung durch eine glastür vor den verfolgern zu retten, verletzte die glassplitter seine hauptschlagader und er verblutete. in weiteren langen einstellungen zeigt das video den gedenkstein, den eine linke gruppierung in eigeninitiative für den algerier aufstellte. ein nüchterner bericht, weiße schriftzüge vor einem schwarzen monitorhintergrund, informiert über die regelmäßig stattfindenden schändungen des steines. das lesen, nicht das konsumieren von berauschend schönen, grausamen

wounded his aorta and he bled to death. in other lengthy shots, the video shows the monument a left wing group erected for the algerian on their own initiative. a sober report, white letters on the black background of the monitor, informs of the stone's regular desecration. reading – not consuming – the intoxicatingly beautiful, cruel images is demanded of the viewer. the text offers information on secretary of the interior schönbohm's demand for video surveillance of the monument, alternating with reports of other times the stone was desecrated. video surveillance was never installed. this part of the series ends with the information that schönbohm refuses to give a residency permit to one of the men who was chased and fled down the streets together with guendoul. the argumentation: someone who is traumatized can hardly integrate into a society that traumatized him. in "normality 1-9" we see a republic that continually produces normality in a

bildern, wird vom betrachter gefordert. der text gibt informationen über die forderung nach videoüberwachung des steines durch innenminister schönbohm, die mit berichten über weitere schändungen des steines abwechseln. eine videoüberwachung wurde nie installiert. die folge schließt mit der information ab, daß schönbohm einem der mitverfolgten guendouls die aufenthaltsgenehmigung verweigert. das argument: ein traumatisierter kann sich schlecht in einer gesellschaft integrieren, in der er traumatisiert wurde. in "normalität" sehen wir eine republik, die in bedrohlicherweise beständig normalität produziert. biedermänner und politisch verantwortliche konkurrieren – sei es gewollt oder nicht – zusammen mit abwiegelnenden polizeistatistiken genau so um die normalität des alltäglichen neofaschismus, wie die neofaschisten selber um die normalität ihrer politischen ziele.

threatening way. petty bourgeois, politicians and the appeasing police statistics – be it on purpose or not – compete for the normality of everyday neo-fascism just as the neo-fascists themselves vie for the normality of their political goals.



Die Täter werden nicht gefasst

eurovision2000

produzentinnen netzwerk (30 bänder)

2000

unterschiedliche dauer

verschiedene master

colour / mono / stereo

marion von osten (marion schmidt)

1963, dortmund deutschland
lives **lebt** in berlin deutschland
and zürich schweiz

education **ausbildung**

1982-1984 universität bochum, bochum deutschland
1984-1987 akademie der künste, karlsruhe deutschland
1987-1990 freie künstlerische arbeiten zu medienpraxis und kritik am autorkonzept mit der künstlergruppe meta-ausstellung

since **seit** 1990 internationale ausstellungsbeteiligung als einzelkünstlerin
künstlerische und theoretische arbeiten zu geschlechterkonstruktion, urbanismus und ökonomie

since **seit** 1994 autorin und kritikerin bei den zeitschriften texte zur kunst, springerin, a.n.y.p.

1996-1998 kuratorin an der shedhalle, zürich schweiz

since **seit** 1999 dozentin an der schule für gestaltung und kunst, zürich schweiz (interdisziplinäre projektarbeit)

since **seit** 2001 tätig am institut für theorie der gestaltung und kunst, zürich schweiz

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 galerie der universität rennes, rennes france – trans_actions
centre d'art imprimé, chatou france – perte & profite
swiss institute, new york usa – dialog
1999 musée des beaux arts, paris france – zone d'activations collectives
1998 kunstverein, salzburg österreich – public space

susanna perin

1962, aarau schweiz (native italian
gebürt. italienerin)
lives **lebt** in helsinki finland

education **ausbildung**

1984-1986 accademia di belle arti, rome italy
1986-1989 scuola delle arti ornamentali, rome italy
1987 förderbeitrag des kantons aargau

1996-1997 weiterbildung im bereich neue medien

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 eurovision2000 (ein temporäres europäisches lokal-tv)
videoprojektionen, diskussionen und live-events in bologna italy / brussels belgium / prague czech republic und im netz
kunsthalle exnergasse, wien österreich – moneynations2
1999 salon 99, intervention im öffentlichen raum, aarauer kunsthau, aarau schweiz
kem (kunstpreis für elektronische medien), aarau schweiz – kubus (ein interaktives spiel im netz)
galerie im amtshimmel, baden deutschland – temporary landscapes
kuratoriumsausstellung in königsfelden, windisch deutschland – videoinstallation und informationsraum limmattal
1998 eidgenössisches wettbewerb für freie kunst, basel schweiz

peter spillmann

1961, emmental schweiz
lives **lebt** in zürich schweiz

education **ausbildung**

1982-1984 schule für gestaltung, bern schweiz

1985-1989 f+f schule, zürich schweiz

scholarships/grants
stipendien/auszeichnungen

1998 eidgenössischer preis für freie kunst
atelieraufenthalt in prague czech republic
kuratorium zur förderung des kulturellen lebens, kanton aargau schweiz

selected exhibitions since 1998
ausstellungen seit 1998 (auswahl)

2000 swiss institute, new york usa – dialog

1999 städtische galerie im amtshimmel, baden deutschland – playing family (temporary landscapes)
salon 99, aarauer kunsthaus, aarau schweiz – salon de carte postale
kunsthalle exnergasse, wien österreich – künstlerinnen-subjekte, k-bulletin-ausgabe für produktion / öffentlichkeit
helmhaus, zürich schweiz – curator's digest

1998 liget gallery, budapest hungary – bingo! dont play the game (performance & installation)
museum zu allerheiligen, schaffhausen schweiz – ausstellung der preisträgerinnen des eidg. wettbewerbs für freie kunst
stipendienaustellung, helmhaus, zürich schweiz
swiss institute, new york usa – we are somewhere else already
non-lieux, kaskadenkondensator, basel schweiz
shedhalle, zürich schweiz – supermarket

eurovision2000

temporary european local television

eurovision2000 is a temporary, open network of producers of video and culture from western, middle, central and southeastern europe. three artists from laboratory k3000, zurich, initiated the project. in terms of content, eurovision2000 was created in the context of the western alliances of the european union and usa intensifying political questions on borders, immigrants and asylum politics. since 1989 discussions of a “new” european identity, neo-liberal politics and economically defined “competitiveness” has not only provoked conflicts and social inequality in the european unity countries themselves, but it has also produced political consequences for individual nations such as harsher laws concerning asylum seekers and immigrants as well as new devices for control and new discourses on security. the importance of reports and media

events on these processes have been and still do make up a large part of this. reports that are critical of representation and question the dominance of the white, capitalist organized societies of the “west” hardly ever take place anymore. on the contrary, especially eurocentric trends toward standardization are strongly pervaded by images and being conveyed through the media. this is particularly clear, for instance, in the central european countries approaching integration into the european union. in this context, eurovision2000 provides a media-activist alternative, bringing the producers and their critical positions and formats beyond the schengen-border, the outer and most protected border of the european union, into an active exchange of communication.

how was eurovision2000 founded?
eurovision2000 was developed from the video exchange project moneynationstv: a first attempt to establish an operating media practice beyond the expected

roles of each nation state and their demands. moneynationstv was produced within the exhibition and event series moneynations@access 1998 at the shedhalle zurich and was interested in a direct exchange of reports, documentation, subjective and local view points with topics on the social renewal of eu-europe – especially on the perspective of the exclusion of former eastern block nations from this dynamic. filmmakers, artists and theorists from middle, central and southeastern europe participated in moneynationstv.

the productions for the first edition of moneynationstv (three samplers bound by a common topic) focus on the construction of new borders in europe, migration, social and political effects of neo-liberalism, informal economies and the function of art and culture in the process of eastern europe's reformatting. more information on the projects moneynations@access and moneynationstv can be found at

<http://www.moneynations.ch>.
eurovision2000@café9
moneynationstv was invited by jennifer felice, initiator of the café9 project in prague, in 1999 to expand its existing network. it was decided to rename moneynationstv as eurovision2000 in order to address a new circle of producers within and outside of the eu and to develop or deepen new subjects. eurovision2000 was announced in various internet mailing lists (v2_east-syndicate, nettime, moneynations). the productions from this announcement or those specially produced for ev2000 are listed at the end of this report or available through the internet at www.eurovision2000.net. the café9 project provided the space and infrastructure in which the independent project eurovision2000 would develop. café9 was a joint project by the cities of avignon, brussels, bergen, bologna, helsinki, prague and reykjavik, seven of the european cultural capitals for the year 2000. the goal of

the café9 project was to build a network of temporary project spaces where culturally and socially active artists, media activists and theorists could realize common projects and start an exchange of ideas. in september 2000, and on the initiative of jennifer felice, independent video and film productions were shown on the subjects of neo-liberalism, racism, migration and new borders in three café9 venues. discussions also took place on the standardization processes within the eu, on urban renewal, anti-wto actions and alternative media practices in prague; the “sans papiers” movement and new employment conditions in brussels; as well as the politics of migration and immigrants in bologna. videos, films and documentation of the live events were programmed in the thematic context of the discussions. these “programs” at the café9 stations in prague, brussels, and bologna were documented in the internet and exchanged between the various café9 partner cities. further

information on café9 can be found at <http://www.cafe9.net>.
labor k3000

susanna perin, peter spillmann, marion von osten
zurich january 2000

at the videonale9 susanna perin, peter spillmann and marion von osten will make a joint presentation of a project. it will consist of both theory and the presentation of visual material. during the entire videonale9, the eurovision2000 project will be represented with an archival viewing situation where the works by the following producers and participants in eurovision2000 can be seen: moghniss h. abdallah (paris), zeigam azizov (london), marion baruch (paris), jochen becker/jesko fezer (berlin), axel claes/tristan wibault (brussels), collectif politico (naples), rita canarezza (san marino), pier paolo coro (san marino), paola di bello (milan), doc video (turin),

ethical bros. (catania), micz flor (berlin), lisa haskel (london), elke marhöfer (berlin), lisa moren (baltimore), sabrina muzi (bologna), marion von osten (zurich/berlin), paper tiger tv (new york), toni corti (bologna), susanna perin (zurich/rome), jenny perlin (new york), angelo petronella (bologna), marco poloni (rome), manuel poutte (brussels), oliver resseller (vienna), jayce salloum (vancouver), mark saunders (london), trebor scholz (new york), peter spillmann (zurich), angie waller (new york)

eurovision2000

ein temporäres europäisches lokal-fernsehen

eurovision2000 ist ein temporäres und offenes netzwerk von video- und kultur-produzent/innen aus west-, mittel-, zentral- und südosteuropa. initiiert wurde das projekt von drei künstler/innen des labors k3000, zürich. eurovision2000 ist inhaltlich vor dem hintergrund der sich verschärfenden grenz-, ausländer/innen- und asylpolitik des westlichen staatenbündnisses der eu und der usa entstanden. seit 1989 haben diskurse über eine “neue” europäische identität, neoliberale politik und ökonomisch argumentierte “wettbewerbsfähigkeit” nicht nur konflikte und soziale ungleichheit in den eu-staaten selber provoziert, sondern auch neue staatspolitische konsequenzen produziert, wie die verschärfung der asyl- und ausländer/innengesetze, ebenso wie neue kontrollapparate und sicherheits-

diskurse. berichterstattungen und medienereignisse sind an diesen prozessen erheblich beteiligt gewesen und sind es noch. repräsentations-kritische berichte, die die vorherrschaft der weißen, kapitalistisch organisierten gesellschaften des “westens” in frage stellen, finden heute kaum noch statt. im gegenteil werden gerade eurozentrische normalisierungstendenzen stark über bilder und deren mediale vermittlung durchsetzbar, wie es beispielsweise in den angrenzenden zentraleuropäischen ländern besonders deutlich wird, die kurz vor der eu integration stehen. vor diesem hintergrund stellt eurovision2000 eine medienaktivistische alternative bereit, die produzent/innen und deren kritische positionen und formate über die schengengrenze hinaus in einen aktiven kommunikationsaustausch bringt.

wie kam es zu eurovision2000?
eurovision2000 ist aus dem videoaustauschprojekt moneynationstv

entwickelt worden, einem ersten versuch, eine operationale medienpraxis jenseits nationalstaatlicher zuschreibungen und ihren ansprüchen zu etablieren. moneynationstv ist im rahmen der ausstellung und veranstaltungsreihe moneynations@access 1998 in der shedhalle zürich entstanden und war bereits am direkten austausch von berichten, dokumentationen, subjektiven und lokalen blickwinkeln interessiert, die den gesellschaftlichen umbau eu-europas, vor allem aus der perspektive des ausschusses der ehemaligen ostblockstaaten aus dieser dynamik, thematisiert haben. filmemacher/innen, künstler/innen und theoretiker/innen aus mittel-, zentral- und südosteuropa nahmen an moneynationstv teil, die produktionen der ersten moneynationstv edition (drei thematisch zusammengestellte sampler) fokussieren die konstruktion von neuen grenzen in europa: migration, soziale und politische effekte des neo-

liberalismus, informelle ökonomien und die funktion von kunst und kultur im prozeß der neuformatierung osteuropas. mehr informationen über das projekt moneynations@access und moneynationstv sind unter <http://www.moneynations.ch> abrufbar. eurovision2000@café9
moneynationstv wurde 1999 von jennifer felice, initiatorin des café9 projektes in prag, eingeladen, das bestehende netzwerk auszuweiten. es wurde entschieden, moneynationstv in eurovision2000 umzubenennen, um einen neuen kreis von produzent/innen innerhalb und ausserhalb der eu ansprechen zu können und neue inhalte zu entwickeln oder zu vertiefen. eurovision2000 wurde über das internet in unterschiedlichen mailinglisten (v2_east-syndicate, nettime, moneynations) ausgeschrieben. die produktionen die aus diesem aufruf zusammengekommen sind oder speziell für ev2000 produziert wurden, sind am ende dieses berichtes aufgelistet oder

im netz zugänglich unter <http://www.eurovision2000.net>. das café9 projekt stellte den räumlichen und infrastrukturellen rahmen, in welchem das unabhängige projekt eurovision2000 entwickelt wurde. café9 war ein gemeinschaftsprojekt der städte avignon, brüssel, bergen, bologna, helsinki, prag und reykjavik, sieben der kulturhauptstädte europas im jahr 2000. ziel des café9 projektes war der aufbau eines netzwerkes temporärer projekt-räume, in denen kulturell und sozial engagierte künstler/innen, medien-aktivist/innen und theoretiker/innen gemeinsame projekte realisieren und in austausch treten können sollten. im september 2000 wurden auf initiative der oben genannten initiator/innen des projektes in drei lokalen von café9 zu den themen: neoliberalismus, rassismus, migration und neue grenzen unabhängige video- und filmproduktionen gezeigt sowie diskussionsrunden zu eu-normalisierung, städtischem umbau, anti-wto aktionen und alternativer

medienpraxis in prag, “sans papiers”-bewegung und neuen arbeits-verhältnissen in brüssel, sowie zu migrations- und ausländer/innenpolitik in bologna veranstaltet. videos, filme und dokumentationen der liveevents wurden jeweils thematisch im zusammenhang mit den diskussionsforen programmiert. diese “programme” wurden in den café9 stationen prag, brüssel, bologna im internet dokumentiert und zwischen den verschiedenen café9-partnerstädten ausgetauscht. mehr informationen zu café9 sind unter <http://www.cafe9.net> erhältlich.
labor k3000

susanna perin, peter spillmann,
marion von osten
zurich januar 2000

auf der videonale9 werden susanna perin, peter spillmann und marion von osten gemeinsam eine projekt-präsentation machen, die sich aus theoretischen anteilen und aus der

vorstellung von visuellem material zusammensetzt. während der gesamten videonale9 ist das eurovision2000 projekt mit einer archivartigen schausituation vertreten, in der die arbeiten folgender produzent/innen und teilnehmer/innen von eurovision2000 eingesehen werden können: moghniss h. abdallah (paris), zeigam azizov (london), marion baruch (paris), jochen becker/jesko fezer (berlin), axel claes/tristan wibault (brüssel), collectif politico (neapel), rita canarezza (san marino), pier paolo coro (san marino), paola di bello (mailand), doc video (turin), ethical bros. (catania), micz flor (berlin), lisa haskel (london), elke marhöfer (berlin), lisa moren (baltimore), sabrina muzi (bologna), marion von osten (zurich/berlin), paper tiger tv (new york), toni corti (bologna), susanna perin (zurich/rom), jenny perlin (new york), angelo petronella (bologna), marco poloni (rom), manuel poutte (brüssel), oliver resseller (wien), jayce salloum (vancouver), mark saunders (london),

trebor scholz (new york), peter spillmann (zürich), angie waller (new york)

12.00 uhr
eurovision2000, berlin, zürich u.a.
"ein temporäres europäisches
lokal-fernsehen"
(mit labor k3000: marion von osten,
susanna perin, peter spillmann)

eurovision2000 ist ein temporäres und
offenes netzwerk von video- und kultur-
produzentinnen aus west-, mittel-,
zentral- und südosteuropa. vor dem
hintergrund der sich verschärfenden
grenz-, ausländer/innen- und asylpolitik
des westlichen staatenbündnisses der
eu und der usa stellt eurovision2000 eine
medienaktivistische alternative bereit,
die produzent/innen und deren kritische
positionen und formate über die
schengengrenze hinaus in einen aktiven
kommunikationsaustausch bringt.
eurovision2000 ist aus dem video-
austauschprojekt moneynationstv
entwickelt worden, einem weiteren
versuch eine operationale medienpraxis
jenseits nationalstaatlicher
zuschreibungen und ansprüche zu
etablieren. www.eurovision2000.net

16.00 uhr
mária hlavajová, utrecht
"reality art"

in her lecture, maria hlavajova will
discuss several positions of artists
mostly from central and eastern europe,
who, using the medium of video, search
for possibilities of art participating in
reality, and vice versa.

18.00 uhr
rainer ganahl, new york
"from 50 seconds to 500 hours
and more"

sprache der emigration, erika stone
(50 min), 2000
"a person who came with her parents
1936. the girl was born into a jewish
family, lawyer for bmw. the child didn't
know. she finds out here in new york
that her parents were jewish, because
they didn't tell her and brought her up in
munich as protestant. the girl is in
shock because she participated in
throwing stones at jewish children of
her class (her name herself "stone").
she doesn't convert but has an
ambivalent relationship to religion; she
becomes a rather known fotographer of
children "to proof that children are
innocent" (i quote her). her relationship
with her only child: a desaster – doesn't
communicate. later on: she goes back
to visit munich and meets her child
friend: she finds out that it was the
famous secretary of hitler – still living.
both still good friends now... later on; she
gets mugged and thrown under a track –
loses her leg – amputation: she forgives
the guy because "he was just a child".
she refuses to speak in german – this
interview is in english"

20.00 uhr
bernd krauß, berlin
"der schattenmann (zdf+ard)" (90 min)

"gemeinsam werden wir versuchen in
der durchsicht der zwischen 1995 und
2000 entstandenen videoarbeiten
strategien der künstlerischen produktion
und ihrer vermittlung zu erarbeiten.
dabei spielt die mediale abgrenzung zu
parallelen und/oder anderen genres
keine oder nur einer unterbemittelte
rolle. anhand von primärem und
sekundärem textmaterial soll die
ästhetik als praktische kritik auf ihre
effizienz hin befragt werden. die
praktische erprobung der so
gewonnenen erkenntnisse soll in
dieser übung kräftiger bestandteil
werden und wird in die schluß-
bewertung miteinbezogen."
literatur: "verkausbabe" bernd krauß;
revolver verlag 1999, stuttgart."

10.00 uhr
a-clip, berlin u.a.

a-clips sind politische kurzfilme, die auf
video gedreht und auf 35 mm gefazt, im
vorfilmprogramm der kinos liefen.
bisher sind zwei folgen von a-clips
hergestellt worden, die erste parallel zur
innenstadtaktion, die 1997 als bündnis
verschiedener gruppen verdrängungs-
tendenzen in innenstadtbereichen zum
thema hatte, die zweite verstärkt zum
thema migration. a-clip ist vor allem
aber auch gemeinsame arbeit an und zu
diesen themen, offene fragen auch in
bezug auf die visualisierung, die sich im
kino zwischen werbefilmen behaupten
muß. a-clip ist ein fortlaufendes projekt,
mit hilfe der kinovorführer im freizeitfeld
kino gegenöffentlichkeit herzustellen, in
bezug auf inhalte, in bezug auf bilder.
www.txt.de/b_books/a-clip/index.html

13.00 uhr
martin lucas, new york
"media action in a counter-public sphe-
re: a discussion of 4 projects"

a semi-tactical discussion of what fun
can be had using a variety of
communications technologies, electronic
for the most part, to interact with and
hopefully strengthen a "counter-culture"
or a counter-public sphere. the discussion
will look at projects i've been involved in
using satellite, cable tv and the internet,
as well as newspapers, discussions,
posters, and street encounters to sketch
possibilities, and voicepotentials in
political and artistic contexts.
www.papertiger.org
www.indymedia.org

15.00 uhr
stella rollig, wien
"<hers> video als weibliches terrain.
zum konzept einer video-ausstellung"

"video als medium von kritik? die
ausstellung <hers> beim steirischen
herbst 2000 versuchte, mit aktuellen
videoarbeiten von 25 internationalen
künstlerinnen und Künstlern einen
bezug zur historischen feministischen
medienkritik herzustellen. in diesem
sinne postulierte der untertitel keinen
differenzfeminismus: nicht die weibliche
autorinnenschaft wurde zum ausgangs-
punkt genommen, sondern die
darstellung von frauen in medialen
bildern und erzählungen. wer interessiert
sich dafür und warum? wie wird
abweichung oder widerspruch zu
kommerziellen bildern hergestellt, wo
blitzt ironie auf, wie wird analysiert? und
wie vermittelt man als kuratorin ein
medium, das viele rezipientinnen in
ausstellungen für unbewältigbar halten?"

maurizio lazzarato

video, flows and real time

video, ströme und reale zeit

2001

10 seiten

essay

english / deutsch

video, flows and real time
maurizio lazzarato

the book from which this was excerpted is the product of my encounter with angela melitopoulos' work. her method of filming, editing and contemplating the relationship between the image and the world inspired me to write an "ontology" of video. particularly in the following chapter, i limited myself to sketching out the views of various video artists on the nature of the video image and video technology. in angela melitopoulos' most recent videotape (passing drama), you can "see" this ontology instead of laboriously reading about it here.

video, ströme und reale zeit
maurizio lazzarato

das buch, aus dem der folgende text einen auszug darstellt, entstand aus der begegnung mit der arbeit angela melitopoulos'. ihre weise zu filmen, zu schneiden und die beziehung zwischen bild und welt zu denken, regten mich dazu an, eine "ontologie" des videos zu schreiben. gerade im folgenden kapitel habe ich mich darauf beschränkt, ansichten verschiedener videokünstler von der natur des videobildes und der videotechnologie nachzuzeichnen. im letzten videoband von angela melitopoulos (passing drama) können sie diese ontologie "sehen", anstatt sie hier mühselig "nachzulesen".

1. die aufnahme (oder: "gewohnheit")

1. wenn bereits das kino offenbart hatte, daß die welt ein bilderstrom ist und daß diese welt der bilder in ständiger veränderung begriffen ist, so bewirkt die video-technologie eine weitere deterritorialisierung dieser ströme. die video-technologie zeigt uns nicht nur die bewegungen, die unendliche variation der bilder, sondern auch die "zeit-materie", aus der die bilder (die elektromagnetischen wellen) gemacht sind. die video-technologie ist eine maschinelle anordnung, die eine beziehung zwischen asignifikanten strömen (wellen) und signifikanten strömen (den bildern) etabliert. sie ist das erste technische mittel der bildproduktion, das der "allgemeinen dekodifizierung der ströme" entspricht. **1**

die fotografie ist bereits eine technologie der kristallisation von zeit, da das bild an die verschlußzeit der blende und daher

1. the shot (or: "habit")

1. if cinema has already revealed that the world is a flow of images and this world of images is in a state of constant transformation, then video technology causes a further deterritorialization of these flows. video technology not only shows us the movement, the never-ending variation of images, but also the "time-matter" from which the images are made (the electromagnetic waves). video technology is a mechanical arrangement that establishes a relationship between a-significant flows (waves) and significant flows (the images). it is the first technical means of producing images that reflects the "general decoding of the flows." **1**

photography is already a technology that crystallizes time because the image is bound to the shutter speed and, therefore, to the ability to capture time. it registers a development by fixing it.

an die fähigkeit, zeit festzuhalten, gebunden ist. sie erfaßt ein werden, indem sie es fixiert. der film bringt das einzelbild zum laufen und verursacht so die "illusion" der bewegung (nach bergsons definition) **2**. aber nur die video-technologie erfaßt die bewegung selbst: nicht etwas mobiles, das sich im raum bewegt, sondern die "reinen schwingungen" des lichts.

angela melitopoulos faßt die spezifizität dieser bewegung zusammen: "für video ist licht bewegung. die bewegung liegt vor allem in der struktur des videobildes. sie ist in der bildstruktur oft stärker als im abgebildeten objekt, das den raum durchläuft. video ist direkt an das licht gebunden, denn video transformiert und kodifiziert licht mittels einer technologie. die bewegung entsteht durch die elektronische struktur des bildes, durch seine linien, sein raster, seine körnung. in den objekten existieren bewegungen, frequenzen, atome, energie. die video-technologie macht diese energetischen

film makes the still image run, thus causing the "illusion" of movement (according to bergson's definition) **2**. yet video technology captures movement itself: not something moving in space, but the "pure oscillations" of light.

angela melitopoulos summarizes the specificity of this movement, "for video, light is movement. the movement lies, above all, in the structure of the video image. it is often stronger in the structure of the image than in the object that is depicted and moving through the space. video is directly bound to light because video transforms and codes light through a technology. movement is produced with the electronic structure of the image, its lines, grid, its granulation. movement, frequencies, atoms and energy exist in the objects. video technology makes these energetic objects and thereby also another reality visible." **3**

in terms of the technical creation of

objekte sichtbar und damit eine andere realität." **3**

auf der ebene der technischen bilderzeugung ist das genetische element des kinos noch das photogramm. nur in der montage wird ein weiteres genetisches element eingeführt: ein zeitliches element. video jedoch "ist zeit".

von diesem gesichtspunkt aus gesehen liegt die filmtechnologie noch in der übergangszeit vor der epoche der allgemeinen deterritorialisierung der ströme. die filmtechnologie koppelt das fotografische bild (chemischer abdruck des lichts auf einem träger) an einen ablauf (die aufeinanderfolge der bilder). die bildproduktion des automaten ist noch nicht das resultat eines beliebigen (elektronischen) stromes, sie bedient sich noch nicht der unendlichen vielfalt "asignifikanter figuren", sie taucht noch nicht in die bild-materie ein.

images, the genetic element of cinema is still the photogram. with montage, a further genetic element is introduced: a temporal element. video, however, "is time."

from this point of view, cinematic technology still lies in the transition period before the epoch of the general deterritorialization of flows. cinematic technology couples the photographic image (the chemical impression of light on a carrier) to a process (the succession of images). the production of images by the machine is also not the result of an arbitrary (electronic) flow. it does not yet employ the endless variety of "a-significant figures". it does not yet submerge itself in the matter of the images.

the video image is not an immovable still set in motion by a mechanical arrangement. instead, it is a constantly re-shaping profile painted by an electronic paintbrush. the video image

das videobild ist kein unbewegliches einzelbild, das durch eine mechanische anordnung in bewegung gesetzt wird, sondern ein sich ständig umformendes profil, das von einem elektronischen pinsel gemalt wird. das videobild bezieht seine bewegung aus der schwingung der materie, es ist diese schwingung selbst. die video-technologie ist eine modulation der ströme, deren bild nichts anderes ist als eine beziehung zwischen strömen. das videobild ist ein resultat von kontraktion oder dehnung der zeit-materie **4**.

"im video macht nicht die abfolge der einstellungen die bewegung aus, sondern die bewegung des lichts ... ich arbeite nicht nur an der abfolge der einstellungen, sondern auch an der lichtbewegung und der molekularen körnung des videobildes. wenn die kinematografischen schemata zu dominant sind, gelingt dies nicht. als ich anfang mit video zu arbeiten, bemerkte ich, daß die bewegung des bildes nicht

takes its movement from the oscillations of the matter; it is this oscillation itself. video technology is a modulation of the flows – their image is nothing more than a relationship between flows. the video image is a result of contraction or dilation of the time-matter **4**.

"in the video, the arrangement of the shots is not what creates movement, but the movement of the light ... i not only work on the arrangement of the shots, but also on the movement of light and the molecular granulation of the video image. if the cinematographic patterns are too dominant it does not work. when i began working with video, i noticed that the movement of the images is not bound to the displacement of something in space ... that first became clear to me while i was working with video ... by slowing the video image down (dilating time) the movement did not lessen. instead, it sped up through the movement of the granulation. in film, deceleration is due

an die deplacierung einer sache im raum gebunden ist ... das ist mir erst durch die arbeit mit video klargeworden ... durch die verlangsamung des videobildes (zeitdehnung) wurde die bewegung nicht geringer, sondern beschleunigt sich eben durch die bewegung des kornes. im film entspricht der verlangsamung eine langsamere abfolge von einstellungen – das hat mit video nichts zu tun." **5**

für den/die betrachter/in werden durch kontraktion oder dehnung der bewegung neue geschwindigkeiten sichtbar, denen ebenso viele vektoren nicht humaner subjektivierungen entsprechen. das molekulare werden, die molekularen fluchtlinien beziehen sich in melitopoulos' video "passing drama" auf die minoritäten (die migrant/innen) und sind die hauptursache des hasses, den die westlichen gesellschaften für sie bereithalten. das videobild wird hier zum echo der bewegungen der großen deterritorialisierten (deleuze/guattari),

to a slower succession of shots – that has nothing to do with video." **5**

for the viewer, new speeds, which reflect just as many vectors of non-human subjectivization, are made visible through the contraction or dilation of movement. the molecular "becoming," the molecular alignments in melitopoulos' video "passing drama" refer to minorities (migrants) and are the main origin of the hate western societies hold for them. the video image becomes the echo of the movement of the great deterritorialized (deleuze/guattari) here, of the migrant proletariat.

the image presents itself to memory (the montage) not as an icon, but as a chain of points and lines. the video image is a result of lines and intertwining. different from a piece of woven material, the video image unceasingly weaves and intertwines with constantly new motifs. in angela melitopoulos' most recent work, the

des migrantischen proletariats.

das bild zeigt sich dem gedächtnis (der montage) nicht als ikone, sondern als eine verkettung von punkten und linien. das videobild resultiert aus linien und verwebungen. anders als ein gewebe webt und verwebt sich das videobild unablässig nach immer neuen motiven. in der letzten arbeit von angela melitopoulos haben die bilder von webmaschinen nicht nur die funktion soziologischer beschreibung, sondern bilden gleichzeitig das paradigma der bildkonstruktion. muß man daran erinnern, daß das weben für platon eine metaphor des politischen war?

ströme lassen sich nicht repräsentieren. sie lassen sich nur zusammenstellen oder anordnen. man kann ströme auflösen, um daraus andere zu formen (hybridation).

die schwierigkeit, minoritäten "politisch" zu repräsentieren und die schwierigkeit,

images of looms not only serve as sociological descriptions, but also simultaneously create a paradigm for the construction of images. should one think of plato here, and his use of weaving as a metaphor for politics? flows cannot be represented. they can only be compiled or arranged. one can dissolve flows in order to make others from them (hybridization).

the difficulty of "politically" representing minorities and the difficulty of using video as a means of "aesthetic" representation have the same origin: the deterritorialization of flows.

if real politics are to be searched for in ontology, as the classical period teaches us, then the politics of the video are also to be looked for in ontology. weaving, dissolving and re-weaving flows – instead of representing them as the migrants as in "passing drama" – is radical constructivism in politics as well as in the video image.

video als mittel zur "ästhetischen" repräsentation zu benutzen, haben die gleiche ursache: die deterritorialisierung der ströme.

wenn die wirkliche politik, wie die klassik es lehrt, in der ontologie zu suchen ist, dann ist die politik des videos ebenso in seiner ontologie zu suchen. ströme zu weben, aufzulösen und wieder neu zu weben, statt sie zu repräsentieren, wie uns dies die migrant/innen in "passing drama" zeigen, ist radikaler konstruktivismus in politik wie im videobild.

2

videokünstler haben schon in den 60er jahren die "bergsonschen" züge der video-technologie und ihre spezifische differenz zum film bestimmt. die filmkamera ist der illusion von wahrnehmung als eindruck auf einen träger noch zu nahe, während man die videokamera nur anschließen muß, um zu sehen, daß

2
video artists already claimed the "bergsonic" characteristics of video technology and its specific difference to cinema in the 60s. the film camera is too close to the illusion of perception as the impression of images on the medium, while the video camera must only be hooked up to see that there are images.

"one must not have a video recorder in order to make video. one operates the video camera and the circuits are immediately put into action, something hums, something functions [...] everything is connected, a dynamic, living system, a field of energy." **6** we find ourselves in the dimension of pure oscillations, the flowing of time-matter. the decision to record something means turning on the video recorder and not the camera. "the camera always works: there is always an image. there is always something that already works before it starts – like in the universe." **7** when making a video

es bilder "gibt". "man muß keinen videorecorder haben, um ein video zu machen. man betätigt die videokamera und sofort sind die schaltkreise in aktion, etwas summt, etwas funktioniert [...] alles ist verbunden, ein dynamisches, lebendes system, ein feld von energie." **6** wir befinden uns in der dimension der reinen schwingungen, des fließens der zeit-materie. die entscheidung, etwas aufzunehmen, bedeutet, den video-recorder anzustellen und nicht die kamera. "die kamera funktioniert immer: es gibt immer ein bild. es gibt immer etwas, das schon funktioniert, bevor es losgeht – wie im universum." **7** wenn man eine videoproduktion macht, schaltet man sich ein, verbindet sich mit dem kontinuierlichen prozeß der universalen veränderung, der bereits existiert, bevor man die absicht hat, sich seiner zu bedienen. man richtet sich im strom ein. diese dauer könnte man "reale zeit" nennen, eine dem film unbekannte dauer. das fernsehen hat

production, one intervenes, connects to the continual process of universal change that already existed before one ever intended to use it. one ensconces oneself in the flow. this duration could be called "real time", a duration that is unknown to film. television made this feature of the video technology of the endless proliferation of images "visible." with television, the world is always already an image. one must no longer represent, no longer create an image. "we do not create images, we process them." say video artists.

3
in order to summarize the specific difference between the technical dispositives of film and video, we need analytical support.

gilles deleuze made a brilliant connection between the film image and bergson's philosophy (i am indepted to his work for the consistence of my thoughts).

dieses merkmals der video-technologie der unendlichen proliferation der bilder "sichtbar" gemacht. mit dem fernsehen ist die welt immer schon bild. man muß nicht mehr repräsentieren, kein bild mehr schaffen. "wir erzeugen keine bilder, wir bearbeiten sie", sagen videokünstler.

3
um den spezifischen unterschied zwischen dem technischen dispositiv des films und dem des videos zu erfassen, brauchen wir analytische unterstützung.

gilles deleuze hat eine brillante verbindung zwischen dem filmbild und bergsons philosophie erstellt (seiner arbeit verdankt sich die konsistenz meiner überlegungen). deleuze zieht einen sehr zutreffenden und originellen vergleich zwischen dem begriff der "reinen wahrnehmung" und der tatsache, daß der film uns die welt als eine welt von bildern wiedergibt.

deleuze makes a very exact and original comparison between the term "pure perception" and the fact that film depicts the world as a world of images for us.

with bergson, we have defined pure perception as image matter, but one must remember that this is about the image in principle, unseen by the human eye. it would be more exact to speak of flows of light or even of unlimited oscillations, pure stimulants, in order to make this term perceptible for our conscience (with an image). the image as we normally understand it is already a construction, the fixing of pure perception. the image is already a selection and contraction of pure oscillations that follows the need for action. "but in truth this independent image is an artificial and belated product of our mind." **8**

to use one of bergson's lovely expressions, the image of our perception – like the video image – is

wir haben mit bergson die reine wahrnehmung als bild-materie definiert, aber man muß daran erinnern, daß es sich dabei um ein bild an sich handelt, das von keinem auge gesehen wird. es wäre exakter, von lichtströmen zu sprechen, oder sogar, um diesen begriff (durch ein bild) für unser bewußtsein wahrnehmbar zu machen, von unbegrenzten schwingungen, reinen erregungen. das bild, wie wir es normalerweise verstehen, ist bereits eine konstruktion, eine fixierung der reinen wahrnehmung. das bild ist bereits eine auswahl und eine kontraktion der reinen schwingungen, die sich nach den aktionsbedürfnissen richtet. "aber in wahrheit ist dieses unabhängige bild ein künstliches und verspätetes produkt unseres geistes." **8**

um einen schönen ausdruck bergsons zu gebrauchen, entsteht das bild unserer wahrnehmung – wie das videobild – aus "visuellem staub".

created from "visual dust." video technology allows us "access" to something that belongs to the dimension of pure perception beyond the image, to the flows of light, to the flows of the flux-matter. video assails and processes something of pure perception which bergson writes about. "pure perception" exists only as abstraction for us because a filter that makes something visible is necessary for it to appear. "a large sieve must intervene here like an elastic and shapeless membrane, like an electromagnetic field in order to have something emerge from this chaos ... from the physical point of view, chaos would be a universal attack of dizziness, the entirety of all possible perceptions as infinitesimal or endlessly small as they may be; the sieve extracts the differences that integrate themselves into regulated perception." **9**

according to deleuze, there are countless filters or sieves placed on top of each other, with our senses as the top most

die video-technologie läßt uns über das bild hinaus "zugang" zu etwas bekommen, was zur dimension der reinen wahrnehmung gehört, zu den licht-strömen, zu den strömen des materie-flusses. video befällt und bearbeitet etwas von der reinen wahrnehmung, von der bergson spricht. die "reine wahrnehmung" existiert für uns nur als abstraktion, da zu ihrer sichtbarmachung ein filter notwendig ist, der etwas erscheinen läßt. "ein großes sieb muß hier intervenieren, wie eine elastische und formlose membran, wie ein elektromagnetisches feld, um etwas aus diesem chaos heraustreten zu lassen... aus physikalischer sicht wäre das chaos ein universaler schwindelanfall, die gesamtheit aller möglichen wahrnehmungen, wie infinitesimal oder unendlich klein sie auch immer sein mögen; das sieb extrahiert daraus die differenzen, die sich in die geregelten wahrnehmungen integrieren lassen." **9**

layer and leading down to the "last filters beyond which would be pure perception (chaos)." the electromagnetic sieve working in video is much closer to "pure perception" as the filter which is our senses.

according to bergson, memory functions like paik's synthesizer, namely as a capacity to reconstruct a continuity between what is dilated and what is not, quality and quantity. a new matter is thereby constituted, a new force of metamorphosis and creation.

4
for bergson, our concrete perception is the contraction of endless oscillations into an element of time, a synthesis of the flows of pure "matter-perception" ... what is an image? it is the process in which millions of oscillations or pure vibrations are condensed or synthesized onto a receptive surface. the image is therefore a contraction of flows. "the

deleuze zufolge gibt es unzählige filter oder übereinander gelagerte siebe, angefangen bei unseren sinnen bis zu den "letzten filtern, außerhalb derer es die reine wahrnehmung (das chaos) gäbe". das im video arbeitende elektro-magnetische sieb ist der "reinen wahrnehmung" dabei sehr viel näher als die filter, die unsere sinne sind.

das gedächtnis nach bergson funktioniert wie der "synthesizer" paiks, nämlich als ein vermögen, eine kontinuierlichkeit zwischen dem ausgedehnten und dem unausgedehnten, der qualität und der quantität zu rekonstruieren. so konstituiert sich eine neue materie, eine neue kraft der metamorphose und der kreation.

4
für bergson ist unsere konkrete wahrnehmung die kontraktion unendlicher schwingungen in ein zeit-moment, eine synthese der ströme

qualitative heterogeneity of our subsequent perceptions of the universe comes from each of these perceptions dilating itself to a specific density of duration. in this process, memory condenses an enormous variety of oscillations that all appear at the same time although they actually follow each other." **10** in one moment, we condense an extremely long "history" that takes place in the outside world. if we take the example of "red light", which has the longest wavelength and its oscillations therefore have the lowest frequency, we find that in a single moment 400 million oscillations follow each other. what we perceive as red light is a distribution, a contraction of this duration according to the contraction-dilation ability of our own duration; these abilities are not physiologically defined, but defined through the force of action.

"if we could dilate this duration, experience it in a slower rhythm, would

reiner "materie-wahrnehmung" ... was ist ein bild? es ist der vorgang, durch den millionen von schwingungen oder reinen erschütterungen auf einer rezeptiven oberfläche verdichtet oder synthetisiert werden. das bild ist also eine kontraktion von strömen. "die qualitative heterogenität unserer aufeinander folgenden wahrnehmungen des universums kommt daher, daß jede dieser wahrnehmungen sich selbst auf eine spezifische dichte von dauer ausdehnt, das gedächtnis kondensiert darin eine enorme vielfalt von schwingungen, die alle gemeinsam erscheinen, obwohl sie aufeinander folgen." **10** wir kondensieren in einem augenblick eine extrem lange "geschichte", die sich in der außenwelt abspielt. nehmen wir das beispiel des "roten lights", das die größte wellenlänge hat und dessen schwingungen daher die niedrigste frequenz haben: in einem einzigen augenblick folgen 400 millionen schwingungen aufeinander. was wir als rotes licht wahrnehmen, ist

we not then perhaps see – while this rhythm is gradually slowing down – how the colors become thinner and thinner, lengthening into subsequent impressions, each of which is doubtlessly still colored, yet increasingly tend to mingle with the pure oscillations? **11**

bergson calculates that one would need 250 centuries in order to see the principal duration of a moment of the color red. memory then causes a contraction of "pure duration" (which can save an endless number of phenomena) in a human duration which is solidified and distributed by it. this distribution takes place through space. actually, bergson claims that we cannot comprehend our perception as a relationship of temporalities because we habitually relate all of our movements to space. our perception always covers a homogenous space via the uncertain variety (the infinite duration) of matter. instead, one must observe movements in time. that is exactly what

eine aufteilung, eine kontraktion dieser dauer gemäß den kontraktions-ausdehnungsfähigkeiten unserer eigenen dauer; diese fähigkeiten werden nicht physiologisch definiert, sondern durch die kraft der aktion.

"wenn wir diese dauer strecken könnten, sie also in einem langsameren rhythmus erleben könnten, würden wir dann nicht vielleicht, während sich dieser rhythmus allmählich verlangsamt, sehen, wie die farben immer dünner werden und sich in aufeinander folgende eindrücke verlängern, die ohne zweifel immer noch gefärbt sind, aber immer mehr dazu neigen, sich mit den reinen schwingungen zu vermengen?" **11**

bergson berechnet, daß man 250 jahrhunderte bräuchte, um die für sich genommene dauer eines augenblicks der farbe rot zu sehen. das gedächtnis bewirkt also eine kontraktion der "reinen dauer" (die eine unendliche anzahl von phänomenen speichern kann) in eine

video does. from this point of view, video is closer to reality than natural perception – the disappearance of which is often lamented.

5
this explains paik's assertion that, "video is time." the dispositive of video technology "imitates" the relationship between different temporalities which bergson writes about. how does video produce color? by modulating the flow of the flux-matter through technology in a specific way that influences the flow coming into being.

the video machine acts like the brain by translating movements, which are not perceivable in our categories of space and time, into movements that can be perceived. the pure perception of video technology, its energy matter, exists in the electromagnetic waves, the pure oscillations from which images are "produced." the color is an

menschliche dauer, die sie verfestigt und aufteilt. diese aufteilung geschieht durch den raum. in der tat behauptet bergson, daß wir unsere wahrnehmung deshalb nicht als eine beziehung von zeitlichkeiten begreifen können, weil wir alle bewegungen gewohnheitsmäßig auf den raum beziehen. unsere wahrnehmung deckt immer einen homogenen raum über die unbestimmte vielfalt (die unendliche dauer) der materie ab. stattdessen muß man die bewegungen in der zeit betrachten. genau das macht video. von diesem gesichtspunkt aus betrachtet ist das video der realität näher als die natürliche wahrnehmung, deren verschwinden man beklagt.

5
so erklärt sich die bedeutung von paiks behauptung: "video ist zeit". das dispositiv der video-technologie "imitiert" die beziehung zwischen verschiedenen zeitlichkeiten, von der

electromagnetic wave with specific "oscillations" that are contracted by the video machine in a duration we can perceive. but, here, it is technology that operates like the mind (subjectivity) because it is the machine, which translates the duration of pure perception into a human duration.

let us listen to paik, "since televisual space does not exist, all spatial information must be translated into undilated lines and points; then the signal can be wirelessly transfered to only one channel. all colors must be set to the same line. for this purpose, a kind of social contract has been created. a wave, called the 'color carrier wave', is equal to a second divided by 3.5 million. these very short waves are again subdivided into numerous phases: 7 colors represent, for instance, the colors of the rainbow. the first seventh of this wave is called 'blue', the next seventh 'yellow', the next 'orange' etc. a circuit opens and closes very fast

bergson spricht. wie erzeugt das video farbe? indem das fließen der strom-materie in spezifischer weise durch eine technologie moduliert wird, die auf das werden des stromes einwirkt.

die video-maschine funktioniert wie das gehirn, indem sie bewegungen; die durch unsere kategorien von raum und zeit nicht wahrnehmbar sind, in wahrnehmbare bewegungen übersetzt. die reine wahrnehmung der video-technologie, ihre energie-materie besteht in den elektromagnetischen wellen, den reinen schwingungen, aus denen bilder "hergestellt" werden. die farbe ist eine elektromagnetische welle mit spezifischen "schwingungen", die durch die video-maschinen in eine von uns wahrnehmbare dauer kontrahiert werden. aber hier ist es die technologie, die wie der geist (subjektivität) operiert, denn sie ist es, welche die dauer der reinen wahrnehmung auf eine menschliche dauer bringt.

(21 million times a second), whereby it lets the colors through according to their sequential order. in television, like in nature, color is created through a very fast temporal sequence. making a film means letting nature be colored by chemical substances through the lens. but in television, there is no direct relationship between reality and images. only code systems exist. therefore, we enter the temporal dimension." **12** the video image is a modulation-contraction in the flow of the flow of light. memory does not determine this relationship in the machine, but rather the technological dispositive. video perception is closer to the dispositive bergson described than to the physiology of the eye. it is a technology that "contracts" movement matter and wave matter into a human duration. by technologically processing duration and time, color is returned to our perception. natural perception exists in a transformation of the a-significant flows, which are made perceptible by the intervention of the brain and the

hören wir paik zu: "da der televisuelle raum nicht existiert, muß jede räumliche information in ausdehnungslose linien und punkte übersetzt werden; so läßt sich das signal in nur einem kanal drahtlos übertragen. alle farben müssen auf die gleiche linie gesetzt werden. zu diesem zweck wurde eine art sozial-vertrag geschlossen. eine welle, genannt ‚farbträgerwelle‘, entspricht einer durch 3,5 millionen geteilten sekunde. diese sehr kurzen wellen werden noch einmal in zahlreiche phasen unterteilt: 7 farben repräsentieren beispielsweise die farben des regen-bogens. das erste siebentel dieser welle heißt ‚blau‘, das folgende siebentel ‚gelb‘, das folgende ‚orange‘ usw. ein schaltkreis öffnet und schließt sich sehr schnell (21 millionen mal in der sekunde), wobei er die farben in ihrer reihenfolge durchläßt. wie in der natur wird im fernsehen die farbe durch die sehr schnelle zeitliche abfolge erzeugt. einen film zu machen heißt, die natur die chemischen substanzen durch das

memory. video technology "imitates" this relationship between flows and conscience. in the relationship bill viola erects between our perception and the video camera, we also find remnants of bergson's ontology. "the television image is a constant transit of waves of electric energy, a system of oscillation, of specific frequencies as they are pictured in an object that oscillates. the image we see on the surface of the cathode tube is the trace of a point of light in movement, which is part of a flow of electrons that hit the back of the screen and light up the phosphorous on the surface. in video technology, there is no constant (still) image. the weave of all television images, whether still or moving, is the radioactive bundle of electrons that are continually thrown out, an incessant flow of electric impulses arriving from the camera or the video recorder. the separation into lines or frames is only a division in time: the opening or closing of windows in time

objektiv hindurch färben zu lassen. aber im fernsehen gibt es keine direkte beziehung zwischen der realität und den bildern, es existieren nur code-systeme. wir treten also in die zeitliche dimension ein." **12** das videobild ist eine modulation-kontraktion im fluß des lichtstroms. nicht die erinnerung determiniert diese beziehung in der maschine, sondern das technologische dispositiv. die video-wahrnehmung ist dem von bergson beschriebenen dispositiv näher als der physiologie des auges. es handelt sich um eine technologie, die bewegungs-materie und wellen-materie in eine menschliche dauer "kontraktiert". durch eine technologische bearbeitung der dauer, der zeit, wird unserer wahrnehmung die farbe zurückerstattet. die natürliche wahrnehmung besteht in einer transformation der asignifikanten ströme, die durch die intervention des gehirns und des gedächtnisses wahrnehmbar gemacht wird. die video-technologie "imitiert" diese beziehung zwischen strömen und bewußtsein.

that demarcates the periods of activity on the inside of the progressing flow of electrons. this way, the image is a living and dynamic field of energy, an oscillation that only appears stable insofar as it goes beyond our ability to perceive such small units of time." **13**

II. montage – "processing" (or memory)

1 a video recording can be compared to the senso-motoric function of the body described by bergson. the technical dispositive of a video recording actually transforms only one movement into another, even if the possibilities of the contraction-dilation are much more numerous than those of our body. the video camera only works within the realm of the present. the techniques of processing images (montage) allow us, however, to imitate the "free" work of memory **14**. similar to how the ("raw") perception of "synthesizing" activity of "intellectual work" is processed,

auch in der beziehung, die bill viola zwischen unserer wahrnehmung und der videokamera errichtet, finden wir akzente der ontologie bergsons: "das fernsehbild ist ein ständiger durchgang von wellen elektrischer energie, ein system von schwingungen, von spezifischen frequenzen, wie man sie sich in einem gegenstand vorstellen könnte, der schwingt. das bild, das wir auf der oberfläche der kathodenröhre sehen, ist die spur eines lichtpunktes in bewegung, der teil eines stroms von elektronen ist, die von hinten auf den bildschirm auftreffen und dabei den phosphor der oberfläche zum leuchten bringen. in der video-technologie gibt es kein festes bild. das gewebe aller fernsehbilder, ob still oder in bewegung, ist das radioaktive bündel von elektronen, die kontinuierlich ausgeworfen werden, ein unaufhörlicher strom von elektrischen impulsen, die von der kamera oder vom videorecorder her eintreffen. die teilung in linien oder frames ist nur eine aufteilung in der zeit: die öffnung oder

processing the "recording" makes an "endless" production of images possible through electronic image processing.

technology then multiplies only the ability of "intellectual work," although video is only the first step in endowing the machine with a memory that begins to resonate with the "actual" object and can then reproduce the circuit between the "actual" image and its memory. the technologies for processing images are technologies for the synthesization of flows. the length of time determined by the video camera can be processed and therefore installs a degree of "freedom."

for paik, only image processing can instill "true memory" in video technology. he believes that the video camera is nothing more than a dispositive of input and output time that is tuned in to the flow (waves) of light, meaning a dispositive with absolutely no degree of freedom: it reproduced contractions and dilations as a matter of

schließung der zeitenfenster, die die perioden der aktivität im innern des fortlaufenden stroms von elektronen markieren. auf diese weise ist das bild ein lebendes und dynamisches energiefeld, eine schwingung, die nur in dem maße als fest erscheint, als sie unsere fähigkeit übersteigt, so kleine zeiteinheiten wahrzunehmen." **13**

II. die montage – "processing" (oder gedächtnis)

1 die video-aufnahme könnte mit der von bergson beschriebenen sensomotorischen funktion des körpers verglichen werden. tatsächlich transformiert das technische dispositiv der videoaufnahme lediglich eine bewegung in eine andere, auch wenn die möglichkeiten der kontraktion-ausdehnung sehr viel zahlreicher sind als die unseres körpers. die videokamera arbeitet nur auf der ebene der gegenwart. die techniken der bild-

habit. if one limits oneself to letting the dispositive of the video camera function, then one finds oneself in the "present," namely, in the simple contraction-dilation and the perception-matter. but in order to contract or dilate the time of memory, one must employ the techniques of image processing, "yet it is real life (life "live", so to speak) that makes the relationship of input and output time much more complicated. this is how, for instance, one's whole life can be relived in the fragment of a second in the form of flashbacks during extreme moments or in our dreams [...] or – like proust – we can repeat a short period of our childhood over the course of our entire life practically in the isolation of a room with a cork wallpaper. that means certain fragments of the input time can be purposely dilated or contracted in the output time [...] exactly this quantitative and also qualitative metamorphosis is the function of our brain. the process of editing is nothing more than the simulation of this

bearbeitung (montage) erlauben es dagegen, die "freie" arbeit des gedächtnisses zu imitieren **14**. so wie die ("rohe") wahrnehmung von der "synthetisierenden" aktivität der "intellektuellen arbeit" bearbeitet wird, ermöglicht die bearbeitung der "aufnahme" durch die elektronische bildbearbeitung eine "unendliche" produktion der bilder.

die technologie vermehrt also nur die fähigkeiten der "intellektuellen arbeit", obwohl video nur ein erster schritt ist, die maschine mit einem gedächtnis zu begaben, das mit dem "aktuellen" objekt in resonanz tritt und so den schaltkreis zwischen dem "aktuellen" bild und seiner erinnerung reproduzieren kann. die technologien der bildbearbeitung sind technologien zur synthetisierung von strömen. die von der videokamera vorgegebene zeitdauer kann bearbeitet werden und führt so ein moment der "freiheit" ein.

function of the brain." **15**

with bergson, one could say that electronic image processing simulates memory and "intellectual work" more than "the material syntheses". the "compression" and "dilatation," paik speaks of work with the duration "crystallized" by the video camera. once again, the difference between this process and the film cut is remarkable **16**.

based on the hypothesis that the video recorder already provides a – perhaps "coarsening" – simulation of intellectual work, bill viola defines the transition from video technology to digital technology as a further development of the relationship between perception and memory. "after the first video camera (together with its recorder) gave us an eye combined with a primitive form of non-selective memory, we have now entered the next stage of development: the age of perception and the

für paik kann nur die bildbearbeitung das "wahre gedächtnis" in die video-technologie einführen. seiner ansicht nach ist die videokamera nicht mehr als ein in den strom (wellen) des lichts eingeschaltetes dispositiv von input-time und output-time, d.h. ein dispositiv, das keinerlei freiheit besitzt: es reproduziert kontraktionen und ausdehnungen gewohnheitsmäßig. wenn man sich darauf beschränkt, das dispositiv der videokamera funktionieren zu lassen, dann befindet man sich in der "gegenwart", nämlich in der einfachen kontraktion-ausdehnung und der wahrnehmungs-materie. um aber die zeit des gedächtnisses zu kontrahieren oder zu dehnen, muß man die techniken der bildbearbeitung nutzen: "dennoch ist im wirklichen leben (leben "live", sozusagen) das verhältnis von input-time und output-time wesentlich komplizierter. so kann zum beispiel in extremen augenblicken oder in unseren träumen das ganze leben im bruchteil einer sekunde in form von flashbacks

intelligent – though artificial – structures of thought." **17**

angela melitopoulos experiments with the subjective bifurcations made possible through the work of placing images in a new order (montage): an ecology of the mind, an opportunity for resistance that resists the media's takeover of attention and memory. "in the course of my work with video i have constructed something that could possibly be called a second niveau of memory that is bound to the machine. aside from that, i also better understand my own memory through the work with video. i can reconstruct a chain of memory around an event that had been experienced but forgotten. i start to film and establish a relation to my experience. then i scan the chains of images forwards or backwards at various speeds; simultaneously, various genres of images develop within the process. at the same time, other associations are called up and i can use them to construct a parallel path.

wiedererlebt werden [...] oder wir können praktisch während unseres ganzen lebens – wie bei proust – in der isolation eines zimmers mit korktapete eine kurze periode unserer kindheit wiederholen. das heißt, daß bestimmte bruchteile der input-time in der output-time willentlich gedehnt oder komprimiert werden können [...] genau diese nicht nur quantitative, sondern auch qualitative metamorphose ist eine funktion unseres gehirns. der vorgang des schnitts ist nichts anderes als die simulation dieser gehirnfunktion." **15**

mit bergson könnte man sagen, daß die elektronische bildbearbeitung eher das gedächtnis und die "intellektuelle arbeit" simuliert als "die materiellen synthesen". die bewegungen der "kompression" und "dilatation", von denen paik spricht, arbeiten mit der von der videokamera "kristallisierten" dauer. einmal mehr ist der unterschied zum filmschnitt bemerkenswert **16**.

possible memories are sometimes more exact than "real" memories. through its vision, my memory is taken care of differently. by recoding the work referred to, i can create my own memory or at least something lying in my memory." **18**

the object of contemporary economy is linked to the question of how memory can be constructed; how one's attention can be steered towrds the ability to be able to characterize one's wishes, beliefs and sensations or to perceive their effects by dissolving flows and reassembling new ones. the public is the true customer of this economy. how to resist and create new worlds with a camera that is integrated in the flows (of cyberspace)?

1 the electric flow which can be considered the realization of a random flow as such, can serve as an example of a technical means of expression that

ausgehend von der hypothese, daß der videorecorder bereits eine – wenn auch "vergrößernde" – simulation der intellektuellen arbeit liefert, definiert bill viola den übergang von der video-technologie zur digitaltechnologie als eine weiterentwicklung der beziehung zwischen wahrnehmung und gedächtnis. "nach der ersten videokamera (zusammen mit ihrem recorder), die uns ein mit einer primitiven form von nicht-selektierendem gedächtnis verbundenes auge gegeben hat, sind wir jetzt in die folgende etappe der entwicklung eingetreten: das zeitalter der wahrnehmung und den – obschon künstlichen – intelligenten strukturen des denkens." **17**

angela melitopoulos experimentiert mit den subjektiven bifurkationen, die durch die arbeit der neuordnung (montage) der bilder möglich werden: eine ökologie des geistes, eine möglichkeit des widerstands, die sich der übernahme von aufmerksamkeit und erinnerung

corresponds to the general deterritorialization of the flows in capitalism. "electric light is pure information, a medium without a message," says marshal mcluhan in another way. as a consequence, all images produced by electronic and digital technologies are transformations and combinations (composites) of intensities, forces, fields, taking place in the flow. the electromagnetic flow, in the case of video; the optical flow in the case of the telematic; the algorithymic flow in the case of the computer. the transition from the first to the last can be defined as an increasingly forced deterritorialization. fiber-optic cables replace copper. lasers and silicon cables make the control and canalization of light possible and now replace the electric shock as the vector of information bound to the net. the flow of information overcomes, again, matter, and light is just a mathematic (non-discursive) language. but in all cases, the relationship between

durch die medien widersetzt. "im laufe meiner arbeit mit video habe ich etwas konstruiert, das man vielleicht ein zweites an die maschine gebundenes erinnerungsniveau nennen könnte. außerdem verstehe ich mein eigenes erinnern durch die arbeit mit video besser. ich kann eine erinnerungskette um ein erlebtes, aber vergessenes ereignis herum rekonstruieren. ich beginne zu filmen und etabliere eine relation zu meinem erlebnis. dann taste ich die bilderketten vorwärts oder rückwärts in verschiedenen geschwindigkeiten ab; parallel dazu entwickeln sich im inneren diese vorgangs verschiedene bildgattungen. gleichzeitig werden andere assoziationen aufgerufen und ich kann sie benutzen, um einen parallelen weg zu konstruieren. mögliche erinnerungen sind manchmal genauer als die "realen" erinnerungen. durch ihre vision wird meine erinnerung anders betreut. durch das aufzeichnen der damit implizierten arbeit kann ich meine eigene erinnerung

a-significant and significant flows is the most interesting as a newly introduced paradigm. the images and sounds are produced by machines with matter consisting of new materials that are being endlessly and variably modulated and from which the flows are made. actually, "these figures do not derive from a signifier nor are they even signs as minimal elements of the signifier; they are nonsigns, or rather nonsignifying signs, point-signs having several dimensions, flows-breaks or schizzes that form images through their coming together in a whole, but that do not maintain any identity when they pass from one whole to another. hence the figures, that is, the schizzes or breaks-flows are in no way "figurative"; they become figurative only in a particular constellation that dissolves in order to be replaced by another one." (deleuze, guattari, anti-oedipus, paris 1972 (here, mpls. 1977), p. 241.) "semiotics, languages, codifications that no longer pass through human

kreieren oder zumindest etwas, was in meiner erinnerung liegt." **18**

das objekt zeitgenössischer ökonomie ist an die frage gebunden, wie sich das gedächtnis konstruieren läßt, wie sich die eigene aufmerksamkeit auf die fähigkeit lenken läßt, wünsche, überzeugungen und empfindungen prägen zu können bzw. deren wirkungen wahrzunehmen, indem man ströme auflöst und neu zusammensetzt. die öffentlichkeit ist der wahre kunde dieser ökonomie.

wie widerstand leisten und neue welten mit einer kamera erfinden, die eingebunden ist in die ströme (des cyberspace)?

1 der elektrische strom, der als verwirklichung eines beliebigen stroms als solchen angesehen werden kann, mag als beispiel eines technischen ausdrucksmittels dienen, das der

subjectivity but open themselves to other processes of subjectification and other developments." (ibid., p. 242.)

2 it must be emphasized that bergson, who limited himself to the critique of the illusion of movement, was not able to comprehend the crystallization of time as an activity of cinema, "for the first time in the history of the arts and culture, man has found the means to fix time and simultaneously reproduce it, to repeat it and return to it as often as possible. man has a matrix of real time. once it was seen and fixed, time could be conserved from now on in metal boxes, theoretically, forever." (andrei tarkovski, le temps scellé, cahiers de cinéma, 1989, p. 59.)

but the "matrix of real time" first found its appropriate technological order in video.

3 interview with angela melitopoulos by m. lazzarato, vidéo, temps et mémoire,

allgemeinen deterritorialisierung der ströme im kapitalismus entspricht. "das elektrische licht ist reine information, ein medium ohne botschaft" sagt, auf eine andere weise, marshal mcluhan. folglich sind alle von elektronischen und digitalen technologien hergestellten bilder transformationen und kombinationen (kompositionen) von intensitäten, kräften, feldern, die sich im strom abspielen. elektromagnetischer strom im falle von video, optischer strom im falle des telematischen, algorithmischer strom beim computer. der übergang vom ersteren zum letzteren kann als eine zunehmend forcierte deterritorialisierung definiert werden. die glasfaser ersetzt das kupfer. laser und die siliziumleitung ermöglicht die handhabung und kanalisierung des lichts und ersetzt nun den stromstoß als netzgebundenen informationsvektor. der informationsfluß überschreitet wiederum die materie und das licht und ist nur eine mathematische (nicht-diskursive) sprache. aber in allen fällen ist der

chimères, no. 27, winter, 1996.

4 in the film cut, the movement of the images in not determined by the projector as bergson assumed when he compared human perception to the "illusion of movement" created by cinematography. according to bergson, the cinematographer records momentary poses (the photograms) and reconstructs the movement by adding mechanical movement to the images. bergson neglected to see that the film cut distributes a past and a future, the actual appearance of time.

5 ibid., p. 96.

6 b. viola, l'espace a pleine dent, où va la vidéo, cahiers du cinéma, paris 1986, p. 65.

7 ibid., p. 65.

8 h. bergson, oeuvres, puf, paris 1991, p. 304.

bezug zwischen a-signifikanten und signifikanten strömen als neu eingeführtes paradigma der interessanteste. die bilder und die töne werden von maschinen erzeugt, deren material aus den neuen in unendlicher und variabler modulation begriffenen stoffe besteht, aus denen die ströme gemacht sind. tatsächlich sind "die figuren des stroms, aus denen bildern gebildet werden, keineswegs signifikant, nicht einmal, wenn man das zeichen als minimales element eines signifikanten begreift; es sind nicht-zeichen, oder eher nicht signifikante zeichen, zeichenpunkte auf verschiedenen dimensionen, schnitte im flux, schize, die bilder durch ihre vereinigung in einem ensemble formen, die aber keine identität von dem ein- oder anderen ensemble erhalten. figuren, also schize oder schnitte in ströme, die keineswegs "figurativ" sind, das werden sie nur dank einer spezifischen konstellation, die sich zu gunsten einer anderen wieder auflöst." (deleuze, guattari,

l'anti-oedipe, paris 1972, p. 286.) "semiotiken, sprachen, kodifikationen, die nicht mehr durch die menschliche subjektivität passieren, sondern sich auf andere prozesse der subjektivierung und andere entwicklungen hin öffnen." (ibidem, p. 287.)

2 man muß betonen, daß bergson, der sich auf die kritik der illusion der bewegung begrenzte, nicht in der lage war, die kristallisation der zeit schon als aktivität des kinos zu begreifen: "zum ersten mal in der geschichte der künste und der kultur hat der mensch die mittel gefunden, die zeit zu fixieren und sie gleichzeitig zu reproduzieren, zu wiederholen, auf sie beliebig oft zurückzukommen. der mensch war im besitz einer matrix der realen zeit. einmal gesehen und fixiert, konnte die zeit von nun an in den metallboxen konserviert werden, theoretisch für immer." (andrei tarkovski, le temps scellé, in: cahiers de cinéma, 1989, p. 59.)

9 g. deleuze, le pli, les éditions de minuit, paris 1988, p. 104.
10 ibid., p. 73.

11 ibid., p. 227-228.

12 n. j. paik, du cheval à christo et autres écrits, éditions lebeer hossman, paris 1993, p. 110.

13 b. viola, vedere con la mente et con il cuore, gangemi editore, 1993, p.73.

14 the work of the body and the brain is an automatic work, in which memory has no freedom. it is completely absorbed in the fulfillment of the goal-oriented action. the memory contracts and dilates time, but it is a repetitive "habit." memory cannot "freely" produce images and it is only "intellectual work" from the moment it is separated from the necessity of goal-oriented action. it can then introduce uncertainty, the unforeseen in the process of perception. the

aber erst im video hat die "matrix der realen zeit" ihre technologisch angemessene anordnung gefunden.

3 interview mit angela melitopoulos von m. lazzarato, vidéo, temps et mémoire, in: chimères, nr. 27, hiver 1996.

4 im filmschnitt ist die bewegung den bildern nicht durch den projektor gegeben, wie es bergson annahm, als er die menschliche wahrnehmung mit der vom kinematografen kreierten "illusion der bewegung" verglich. bergson zufolge nimmt der kinematograf augenblickliche poses (die photogramme) auf und rekonstruiert die bewegung, indem er den bildern eine mechanische bewegung hinzufügt. bergson übersah, daß der schnitt im film eine vergangenheit und eine zukunft verteilt, das tatsächliche auftreten der zeit.

5 interview mit angela melitopoulos von m. lazzarato, vidéo, temps et mémoire, chimères, nr. 27, hiver 1996

magnetoscope and the perfected techniques of image processing create a greater freedom in the contraction-dilation of the flows in the same manner.

15 n. j. paik, du cheval à christo et autres écrits, éditions lebeer hossman, paris 1993, pp. 124 - 125.

16 "one should not say cut, but process, video processing (as said in english) in order to define the work of the electronic structure and images. montage/cut are part of the cinematic language. it means bringing the shot and the sound together. processing, on the other hand, means putting the image together. the image therefore begins to change somewhere, to become something else and something else again. you don't even have to see the image at the beginning, it is not predefined." (angela melitopoulos in an interview with maurizio lazzarato, vidéo, temps et mémoire, chimères, no. 27, winter 1996.

aber erst im video hat die "matrix der realen zeit" ihre technologisch angemessene anordnung gefunden.

3 interview mit angela melitopoulos von m. lazzarato, vidéo, temps et mémoire, in: chimères, nr. 27, hiver 1996.

4 im filmschnitt ist die bewegung den bildern nicht durch den projektor gegeben, wie es bergson annahm, als er die menschliche wahrnehmung mit der vom kinematografen kreierten "illusion der bewegung" verglich. bergson zufolge nimmt der kinematograf augenblickliche poses (die photogramme) auf und rekonstruiert die bewegung, indem er den bildern eine mechanische bewegung hinzufügt. bergson übersah, daß der schnitt im film eine vergangenheit und eine zukunft verteilt, das tatsächliche auftreten der zeit.

5 interview mit angela melitopoulos von m. lazzarato, vidéo, temps et mémoire, chimères, nr. 27, hiver 1996

17 b. viola, la vidéo, communications, paris, p. 72.

18 angela melitopoulos (interview with maurizio lazzarato), vidéo, temps et mémoire, chimères, no. 27, winter 1996.

translation:
stephan gregory, angela melitopoulos, erik stein, stephan geene, rosanne altstatt

6 b. viola, l'espace a pleine dent, où va la vidéo, in: cahiers du cinéma, paris 1986, p. 65.

7 ibid., p. 65.

8 h. bergson, oeuvres, puf, paris 1991, p. 304.

9 g. deleuze, le pli, les éditions de minuit, paris 1988, p. 104.

10 ibid., p. 73.

11 ibid., p. 227-228.

12 n. j. paik, du cheval à christo et autres écrits, éditions lebeer hossman, paris 1993, p. 110.

13 b. viola, vedere con la mente et con il cuore, gangemi editore, 1993, p.73.

14 die arbeit des körpers und des gehirns ist eine automatische arbeit, in der die erinnerung über keine freiheit

verfügt; sie ist vollständig durch die erfüllung der zielgerichteten handlung absorbiert. die erinnerung kontrahiert und weitet die zeit, aber sie ist eine sich wiederholende "gewöhnheit". die erinnerung kann nicht "frei" bilder produzieren, und sie wird nur von dem moment an "intellektuelle arbeit", wo sie sich von der notwendigkeit zielgerichteter handlung löst. dann kann sie unbestimmtheit einführen, das unvorhersehbare im prozeß der wahrnehmung. in gleicher weise ermöglichen das magnetoskop und die ausgefeilteren techniken der bildbearbeitung eine größere freiheit in der kontraktion-ausweitung der ströme.

15 n. j. paik, du cheval à christo et autres écrits, éditions lebeer hossman, paris 1993, pp. 124 - 125.

16 "man sollte nicht vom schnitt sprechen, sondern vom prozeß, video-processing (wie man im englischen sagt), um die arbeit an der elektronischen

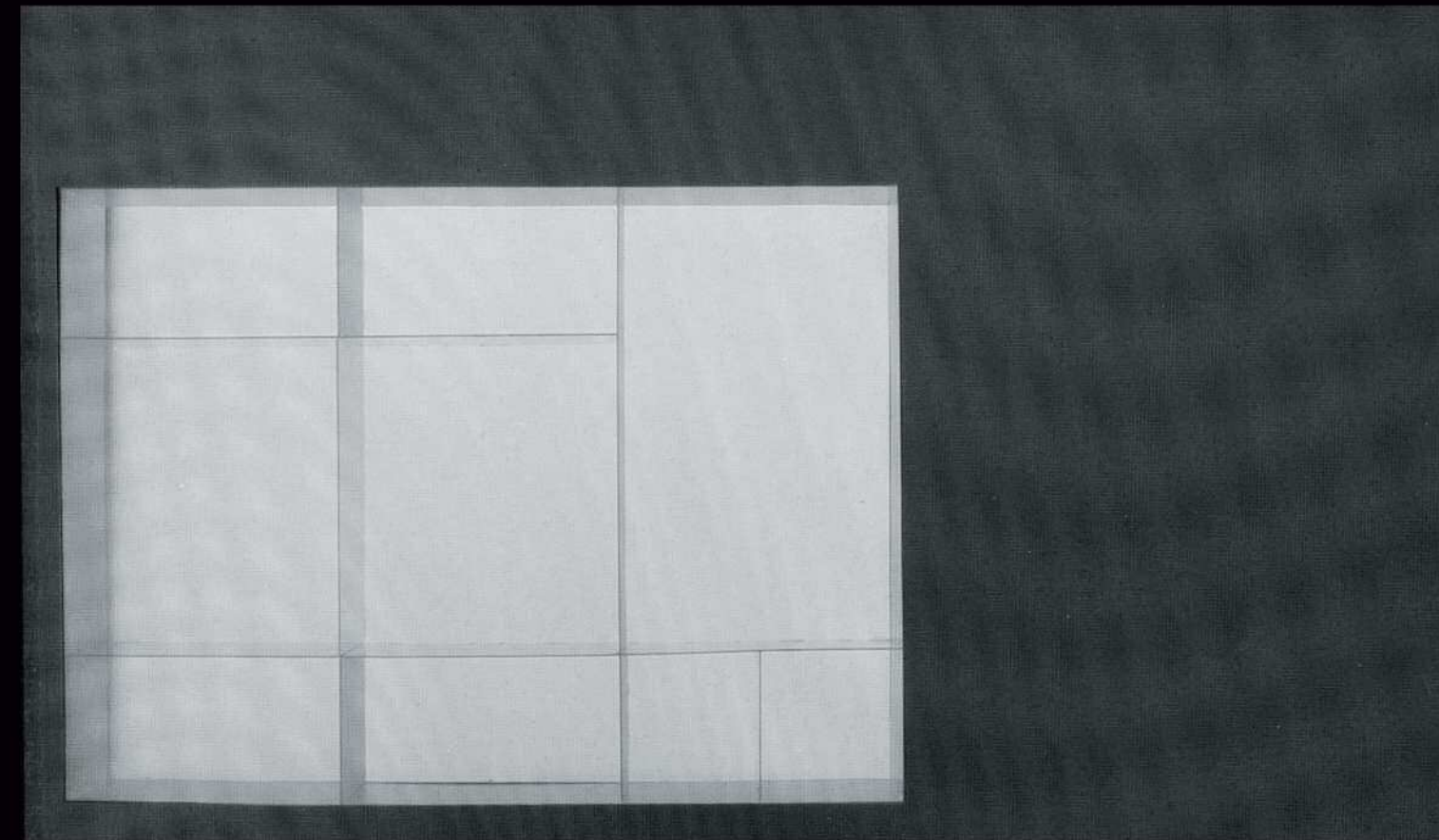
struktur und den bildern zu definieren. montage/schnitt gehört zur sprache des kinos. es bedeutet, die einstellungen und ton zusammensetzen; processing heißt hingegen, das bild selbst zusammensetzen. das bild fängt also irgendwo an, sich zu verändern, etwas anderes und noch einmal etwas anderes zu werden. nicht mal zu anfang muß du das bild sehen, es ist nicht vordefiniert." (interview mit angela melitopoulos von maurizio lazzarato, vidéo, temps et mémoire, in: chimères, nr.27, hiver 1996.

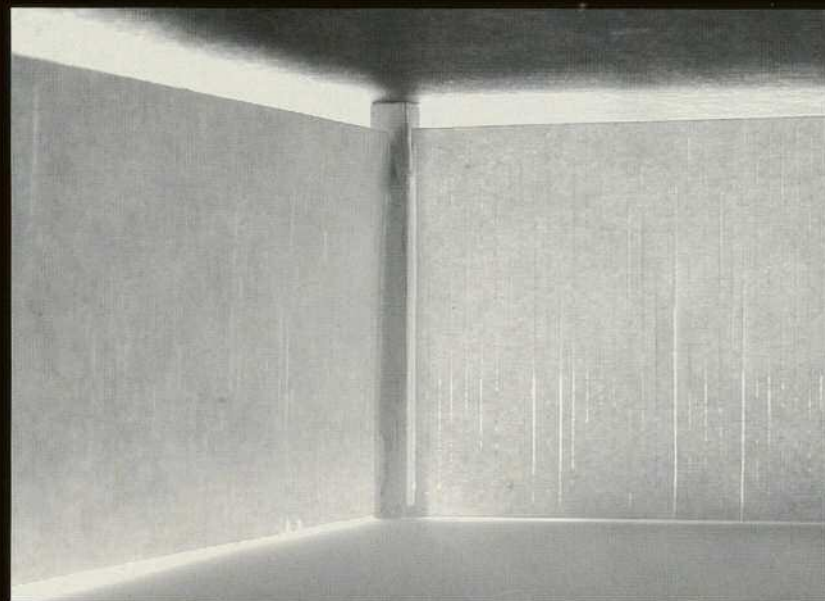
17 b. viola, la vidéo, communications, paris, p. 72.

18 interview mit angela melitopoulos (von maurizio lazzarato), vidéo, temps et mémoire, in : chimères, nr.27, hiver 1996.

übersetzung: stephan gregory, angela melitopoulos, erik stein, stephan geene

nikolaus hirsch / michel müller
mitarbeit: john lau
(ge)wand
2001
980(10cmx530cm)
filz





nikolaus hirsch / michel müller
mitarbeit: john lau
(ge)wand

architektonische und textile strukturen gelten üblicherweise als gegensätzliche pole: hart v. weich, kalt v. warm, dauerhaft v. ephemeral. in diesem hintergrund eine von gottfried semper in seiner 1860 veröffentlichten abhandlung «der stil» entwickelte theorie der bekleidung, die den ursprung der architektur auf das textil bezieht. demzufolge ist die wand als das wesentliche element des räumlichen eingrenzens auf gefilzte gewänder, geflochtene und gewebte materialien zurückzuführen. die geschichte der architektur wäre damit als permanenter stoffwechsel, als eine geschichte der zunehmenden verfestigung des "gewandes" zu lesen.

während der "curtain wall" als eines der paradigmata der klassischen moderne

nikolaus hirsch / michel müller
assistant: john lau
(robed) wall

architectural and textile structures are usually considered to be opposing poles: hard vs. soft, cold vs. warm, permanent vs. ephemeral. in this context, the treatise "the style", published by gottfried semper in 1860, seems that much more unusual. semper developed a theory of clothing, which relates the origin of architecture to textiles. according to this theory, the wall, as the essential element of spatial demarcation, can be traced back to felt robes, braided and twisted materials. the history of architecture could then be read as a permanent exchange of materials, as a story of the increasing reinforcement of the "robe".

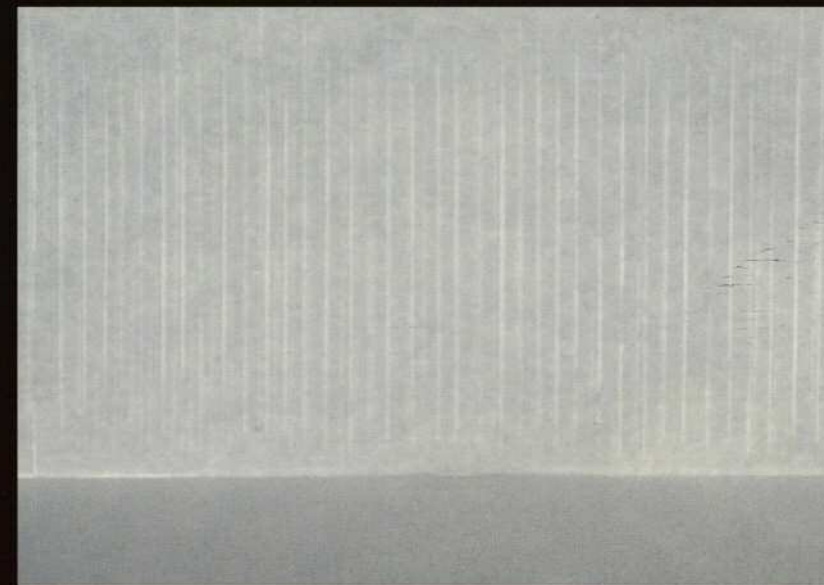
whereas the "curtain wall" was mainly based on glass hardness and permanence as one of the paradigms of the classical modern, the spatial concept

vor allem auf gläserne härte und dauerhaftigkeit angelegt war, versucht das räumliche konzept für die videonale9, den ambivalenten charakter der wand aufzuzeigen: die wand als grenze und übergang, aufgelöst in einzelne 10cm x 530cm große streifen aus industriefilz ist die wand sowohl raumbegrenzend als auch offen. die textilen weißen flächengebilde schaffen zunächst ein hohes maß an räumlicher und akustischer autonomie, die die einzelnen videoarbeiten für sich zeigen. die elemente sind dabei so auf das unregelmäßige stützenraster der ehemaligen blumenhalle bezogen, daß neun stützenfreie räume von unterschiedlicher größe entstehen: "reine" räume, in denen selbst türöffnungen entfallen. neben dem notwendigen maß an autonomie, schafft das in streifen geteilte material interferenzen zwischen den einzelnen räumen und werken. vereinzelte lichtreflexe und akustische töne dringen durch, die grenze wird unscharf, die

for the videonale9 attempts to exhibit the ambivalent character of the wall: as border and threshold. separated into individual 10cm x 530cm strips of industrial felt, the wall sets spatial borders yet is open at the same time. the textile-white complex of surfaces first creates a large amount of spatial and acoustic autonomy, showing the videos as individual works. the individual elements are related to the irregular grid of supports in the former flower hall, producing nine support-free spaces in various sizes: "pure" spaces where even doorways become oblivious. besides the necessary amount of autonomy, the material, which has been cut into strips, creates interferences between the individual spaces and works. single flickers of light and acoustic sounds come through. the border becomes unclear. the open wall allows one to walk through it at any given point and produces a spatial continuity between the works. the ambivalent structure of the wall then

offene wand erlaubt ein durchschreiten an jedem beliebigen punkt und stellt ein räumliches kontinuum zwischen den arbeiten her. die ambivalente struktur der wand verstärkt damit das hybride konzept der videonale9: einerseits ein festival mit temporärem charakter, andererseits eine fast museale, also auf räumliche und visuelle dauer / dauerhaftigkeit angelegte präsentation.

strengthens the hybrid concept of the videonale9: a festival with a temporary character, but also a presentation that is almost like in a museum as it is based on spatial and visual permanence.





STIFTUNG
KUNST UND KULTUR
DES LANDES NRW



Gefördert vom
Ministerium für
Städtebau und Wohnen,
Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen

NRW.



Josef-Peter THIEL
Videokonzept GmbH

WDR



SoundVision

VOSS



I A S P I S
International Artists' Studio Program in Sweden

kamps
together
DVD Medien Konzepte

tro:net & tro:media
Network & New Media Solutions

wir danken unseren sponoren

beauftragter der bundesregierung für
angelegenheiten der kultur und der medien

botschaft der vereinigten staaten von amerika

filmbüro nw

iaspis

kunststiftung sparkasse bonn

ministerium für städtebau und wohnen,
kultur und sport des landes nordrhein-westfalen

pro helvetia

stadt bonn

stiftung kunstfonds

stiftung kunst und kultur
des landes nordrhein-westfalen

wir danken den preisstiftern

voss tv-ateliers, düsseldorf

westdeutscher rundfunk

wir danken den firmen

kamps together, dvd medien konzepte, köln

soundvision, köln

tro.net

via net.works

vitra

veranstaltungstechnik

liesegang

thiel videokonzept, köln

exhibition ausstellung

the artists die künstler/innen

curator kurator
søren grammel

assistance mitarbeit
kathleen hahnemann

organisation
joanna barck, anna schlieben

jury
georg elben, søren grammel, maria lind,
silke otto-knapp, nicolaus schafhausen

space raum
nikolaus hirsch und michel müller
assistance mitarbeit john lau

price jury preis jury
valie export, susanne gaensheimer,
michael hirtz, kasper könig, veit loers,
marcel odenbach, petra unnuetzer

corporate design
marc schütz, markus weisbeck
surface, frankfurt am main

website
bureau-k, hamburg

it
andré van linn
loopdot screendesign

catering
"döner-house" bei ömer,
heerstr. 119 (ecke maxstr.), bonn
telefon: 0173 69 83 078

host gastgeber
bonner kunstverein

board vorstand videonale e.v.
rosanne altstatt, catrin backhaus,
petra unnuetzer

patron schirmherr
dr. michael vesper
minister für städtebau und wohnen,
kultur und sport des landes nordrhein-
westfalen

catalogue katalog

concept konzept
søren grammel

texts texte
søren grammel und jan verwoert
mitarbeit joanna barck

essays
maurizio lazzarato,
nikolaus hirsch und michel müller
dank an stefan geene und bbooks, berlin

translation übersetzungen
rosanne altstatt, louisa schäfer
(text lazzarato: stephan geene, stephan
gregory, angela melitopoulos, erik stein)

proof reading assistance
mitarbeit korrektur
joanna barck, kathleen hahnemann,
anna schlieben

design gestaltung
marc schütz
surface, frankfurt am main

printing druck
leppelt, bonn

all rights are reserved, whether the whole
or part of the material is concerned,
specifically those of reprinting,
translation, re-use of illustrations,
broadcasting, reproduction by
photocopying machines or similar means,
and storage in data banks. all images
have been provided by the artists.

alle rechte, insbesondere die des
nachdruckes, der übersetzung, der
entnahme von abbildungen, der
funksendung, der wiedergabe auf
photomechanischem material oder
ähnlichem wege und der speicherung in
datenverarbeitungsanlagen, bleiben,
auch bei nur auszugsweiser verwertung,
urheberrechtlich vorbehalten. sämtliches
bildmaterial wurde von den
künstler/innen zur verfügung gestellt.

@videonale9

thanks to vielen dank an

axel bruns (for the fridge), anke buchholz,
anja buck, helli hecht, ruth hefrig,
sonja herrmann, sascha höchst,
markus knoblich, john lau,
sophie von offers, carla orthen,
annelie pohlen, katharina röhl,
johannes stahl, kathrin steiner, harald uhr,
stella weidner, jan wilms, stefanie zobel

