

IMPRESSUM META

ISSN 0940-4813

Herausgeberin:
Ute Meta Bauer
für Künstlerhaus Stuttgart

Anschrift:
Rouchlinstraße 4 b
D-70178 Stuttgart
Tel.: 0711/61 76 52
Fax: 0711/61 31 65

Konzeption und Redaktion:
Ute Meta Bauer

META 4 – Beiträge und Texte von:
ABSALON, Michael Asher, Marius Babias, Ute Meta Bauer,
Dara Birnbaum, Rudolf Bumiller, Francis Joseph Chabrilat,
Joshua Decker, Yvonne Doderer, Kiron Khosla/Stephan Dilleuth,
Dan Graham, Sandra Hasterneufel, David Kellerman, Michael Lingner,
Gordon Matta-Clark, John Miller, Tania Mouraud, Rainer Oldendorf,
Mathias Poledna, Olaf Probst, Moritz Reichelt, Pierre Restany,
Hubert Sowa, Gerry Schum/Ursula Wevers, Stephen Willats

Textredaktion:
Harry Walter

Gestaltung:
René Straub

Computersatz:
Thomas Hermann

Vertrieb:
Künstlerhaus Stuttgart

Herstellung:
Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

Die Zeitschrift META
erscheint unregelmäßig
in deutscher und englischer Sprache.
Preis dieser Ausgabe DM 34,-
Erscheinungsdatum: 23. November 1993

Copyright © 1993 Künstlerhaus Stuttgart,
Künstler und Autoren. Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers

META 4

RADICAL CHIC

INHALT/CONTENT

FRONTISPISZ – François Joseph Chabrilat	Seite	1
EDITORIAL	Seite	4
JACKS: THE AUTO DEMOLITION – Gordon Matta-Clark	Seite	6
WIRED – David Kellerman	Seite	12
IDIOT CULTURE, AMERICAN-STYLE: CHIC TO BE STUPID – Joshua Decker	Seite	14
DIE REZIPIENTEN – Moritz Reichelt	Seite	21
PHANTOM PRODUCTION – Mathias Poledna	Seite	22
PRINCEPS DE BREZENHEIM – Rudolf Bumiller	Seite	30
WHY DON'T WE DO IT ON THE ROAD? – VITO ACCONCI'S PUBLIC SCULPTURE – John Miller	Seite	35
PROJECT – ABSALON	Seite	50
JUST BETWEEN PEOPLE; TOWER MOSAIC; MULTI-STOREY MOSAIC – Stephan Willats	Seite	56
STUDIO/CINEMA – Rainer Oldendorf	Seite	67
ZUR TOPOGRAPHIE DES ÖFFENTLICHEN RAUMES – Yvonne Doderer	Seite	74
ALBUM – Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart	Seite	83
ÄSTHETISCHES DASEIN – Michael Lingner	Seite	94
ONE MORE NIGHT ... – ZU TANIA MOURAUDS MEDITATIONSRAUM – Pierre Restany	Seite	103
INITIATION SPACES – Tania Mouraud	Seite	106
GERRY SCHUM	Seite	109
GERRY SCHUM: FERNSEHGALERIE. KONZEPT UND MISLINGEN EINER IDEE – Ursula Wevers	Seite	116
PRODUCTION / RECEPTION (PIECE FOR TWO CABLE CHANNELS) – Dan Graham	Seite	124
JANUARY 6 – FEBRUARY 8, 1976, VIA LOS ANGELES, PORTLAND CENTER FOR THE VISUAL ARTS, PORTLAND, OREGON – Michael Asher	Seite	125
WORKING NOTES FOR «LOCAL TELEVISION NEWS PROGRAM ANALYSIS FOR PUBLIC ACCESS CABLE TELEVISION» – Dara Birnbaum	Seite	132
LASTWAGEN – Olaf Probst	Seite	143
REISE, RHIZOM, REALITÄT – Interview mit Heidi Paris und Peter Gente von Marius Babias	Seite	146
B-KUNST: DER KONGRESS «BILDERHÖHLE UND SCHRÄGANDACHT» IN SCHLOSS POMMERSFELDEN – Hubert Sowa	Seite	158
EDITIONEN Künstlerhaus Stuttgart	Seite	164

EDITORIAL

Als Felicia Bernstein, die Gattin des Komponisten und Dirigenten Leonard Bernstein, im Jahre 1969 in ihrem New Yorker Appartement eine Party zu Ehren der Black Panthers gab und dabei (u.a.) kleine, in zerstoßenen Nüssen gerollte Roquefortkäsehäppchen von weißen Serviermädchen auf prächtig verzierten Silber-tablets reichen ließ, erreichte der politische Snobismus seinen bis heute unübertroffenen Höhepunkt. Die aufklärten Reichen in einem der reichsten Länder der Erde fanden es plötzlich «chic», sich mit den Sorgen und Nöten der Unterdrückten zu identifizieren. Man lud sich Radikale ins Haus, um sich einen Kick zu verschaffen: gegen die Langeweile, gegen die Anfechtungen des schlechten Gewissens, gegen die Trägheit des eigenen Geldes. Die High Society feierte die Geburt ihres politischen Bewußtseins für Randgruppen im Stile einer mondänen ausstaffierten Sozialromantik von oben.

In seinem 1970 veröffentlichten Real-Satire-Report «Radical Chic & Mau Mauing the Flak Catchers» (dtisch: Radical Chic und Mau Mau bei der Wahl-fahrtsbehörde, 1972) hat Tom Wolfe diesen neuartigen Zeitvertreib der Oberschicht – mit fast vor-dächelndem Kenntnisreichtum – fokussiert und mit dem Begriff «Radical Chic» belegt, und ich danke, daß er damit einige über die damaligen New Yorker Verhältnisse hinausgehende Fragen aufgeworfen hat: Wieviel chic verträgt eigentlich das Radikale? Ab wann wird die Absicht, sich politisch «richtig» zu verhalten, zur bloßen Alibi-Lüge?

Muß z.B. die Geschwindigkeit, mit der Anfang der 90er Jahre die erneut politisierte Kunst von Galerien und Institutionen im wesentlich privat finanzierten amerikanischen Kunstbetrieb aufgenommen wurde, nicht mißtrauisch machen?

Hat sich die politisch ambitionierte Kunst vielleicht nur deshalb ausgebreitet, weil die Absatzkrise im Kunstmarkt irgendwie am besten mit «kritischen» Themen überbrückt werden konnte? In jedem Fall muß der Betrieb argumentativ am Laufen gehalten werden, und der

«Kunst-Kunst» ist man ohnehin überdrüssig geworden. Oder spielt sich in Wirklichkeit – diesseits wie jenseits des Atlantiks – etwas ganz anderes ab: Die KünstlerInnen begreifen mehr und mehr, daß solche «Betriebsstörungen» für die Kunst wieder einen Substanzgewinn bedeuten können. Anders als während des Kunstbooms der achtziger Jahre kann heute in Erinnerung gerufen werden, daß vom Kunstbegriff nicht endlos gezecht werden darf, sondern daß er zuzeiten auch genährt werden muß.

Die dreitägige Konferenz, die Ende November 1993 im Künstlerhaus Stuttgart unter eben dem provokativ gemeinten Titel «Radical Chic» stattfand, demonstrierte etwas von der Gratwanderung, auf der sich heute viele KünstlerInnen befinden, die ihre Kunst, oder wie immer sie ihre Aktivitäten nennen, jenseits des morschen Dualismus von Kunst und Anti-Kunst betreiben wollen.

Die Gefahr, vornehmlich zu werden, bleibt. Die Chance einer radikalen Neubestimmung dessen, was wir Kunst nennen, jedoch auch.

Das vorliegende Heft Mota 4 – das Erscheinen der Ausgabe Nummer 3 zum Thema «Atlanten und Archive» wurde auf Herbst 1994 verschoben – stellt die angeschnittenen Fragen in einen engen Zusammenhang mit dem prekären Verhältnis, das Kunst und Öffentlichkeit in der medial vermittel-

ten Landschaft zueinander einnehmen. Im Kontext der bereits als historisch klassifizierten Kunstpraktiken (Gerry Schum's und Ursula Wovers' Fernsehgalerie; Gordon Matta-Clarks Zeitungsprojekt «Jacks»; Tania Mouraud's «Initiation Spaces»; Vito Acconci's «Public Sculptures»); die Konzeptionen für ein der Öffentlichkeit zugängliches Kabelfernsehen bei Asher, Birnbaum und Graham; Stephen Willats' «Tower Mosaic» und «Multi-Storey Mosaic» mag deutlich werden, wie sehr sich das gegenwärtige Interesse der KünstlerInnen an der Konstruktion von Öffentlichkeit bzw. Gegenöffentlichkeit, sei es im medialen, urbanen oder privaten Bereich, auf eine Tradition berufen kann, die den individualistischen, männlich-genialischen Künstlertypus längst hinter sich gelassen hatte.

Ute Meta Bauer

EDITORIAL

When Felicia Bernstein, wife of composer and conductor Leonard Bernstein, gave a party in honour of the Black Panthers in her New York apartment and had white waitresses serve (among other things) tiny bites of Roquefort cheese rolled in crushed nuts, political snobbery reached heights that have so far not been surpassed. The enlightened rich in one of the wealthiest countries on earth suddenly found it «chic» to identify themselves with the anxieties and needs of the oppressed. Radicals were invited round to give people a kick: an antidote to boredom, to the pangs of a guilty conscience, to the inertia of one's own money. High Society celebrated the birth of its political awareness of fringe groups from a great height, in a style of social romanticism at its smartest.

In his Real-Satire-Report «Radical Chic and Mau Mauing the Flak Catchers», published in 1970, Tom Wolfe drew attention to this new upper-class pastime, knowing an almost suspicious amount about it – and gave it the label «Radical Chic». I think that by doing this he threw up some questions that go beyond the situation in New York at that time: how much chic can radicalism actually take? When does political correctness become

a mere pose? For example, should we not be somewhat suspicious about the speed with which the newly politicized art of the early nineties was taken up by galleries and institutions in the American art business, which is largely privately financed?

Has art with political ambition perhaps spread only because the latest crisis in the art market could somehow best be tackled with «critical» subjects? In any case the business has to be kept going by reasoned argument, and anyway people are fed up with «art-arts».

Or is something quite different happening in reality – on both sides of the Atlantic: artists increasingly understand that «business malfunctions» of this kind can mean substantive gains for art. We are able to remind ourselves today, as we were not during the art boom

of the eighties, that we cannot endlessly consume the concept of art, but that it sometimes has to be nourished as well.

The three-day conference in late November 1993 in the Künstlerhaus Stuttgart, held under that same provocative title «Radical Chic», demonstrated something of the tightrope walk that artists find themselves involved in today if they want to pursue art, or whatever they call their activities, beyond the brittle dualism of art and anti-art. The danger of being caught up too soon remains. And so does the opportunity of radically redefining the thing we call art.

This publication, META 4 – issue 3 on the subject of «Atlases and Archives» has been postponed until autumn 1994 – puts the questions raised in the narrower context of the precarious relationship between art and the public in the world of media. We intend to

show, in the context of artistic practices already classified as historical (Gerry Schum's and Ursula Wovers' television gallery; Gordon Matta Clark's «Jacks» newspaper project; Tania Mouraud's «Initiation Spaces»; Vito Acconci's «Public Sculptures»; the publicly accessible cable television system planned by Asher, Birnbaum and Graham; Stephen Willats' «Tower Mosaic» and «Multi Storey Mosaic») the extent to which artists'

current interest in constructing a public or a counter-public, whether in the media or the urban and private sphere can call upon a tradition that has long left the individualistic, male-genius type of artist behind.

Ute Meta Bauer

Translated by Michael Robinson

RADICAL CHIC

26.-28. November 1993



RADICAL CHIC

26.-28. November 1993





KODAK TRI-X FILM

KODAK TRI-X PAN FILM

GORDON MATTA-CLARK
JACKS: THE AUTO DEMOLITION
DEBRIS ZONE RIP OFF IMITATION
NEIGHBORHOOD GROUP ACTION
CARS ABANDONED RAISED
PROPPED DISMANTLED AND
REMOVED 24 HOUR SERVICE.
PHOTOGRAPHY CAROL GOODDEN



A

→ 4

→

→ 7

→ 7A

A

→ 9

→ 9A



KODAK TRI-X PAN F11



16A

→ 17

→ 17 → 22A

→ 23

→ 24A



→ 10

→ A

→ 1

→ 13

→



DAK TRI X PAN FILM



PAN FILM

FILM

→ 24

C

7A

→ 28

→ 2 → 30A

→

→ 3₂A

→ 33

→ 3

→ 35

→ 35A

WIRED
September 1993
David Kelleran

»Die haben die Sache voll im Griff. Ehrlich. Aber jetzt denken sie daran, auch etwas anderes zu werden; eine kohärente Stadt der Information, deren Architektur von Grund auf geplant ist. Und sie erwarten, daß ganze Autobahnen von Datenströmen in und durch ihre Stadt fluten. Doch genauso scheinen sie zu erwarten, daß ihnen das nichts anhaben kann... Ich selbst neige zu dem Gedanken, daß dabei, wenn sie recht behalten, eine ziemlich traurige Sache ... über unsere Spezies herauskommt. Sie werden dann gezeigt haben, daß es möglich ist, durch die aktive Repression des Ausdrucks zu gedeihen. Sie werden dann gezeigt haben, daß Information nicht notwendigerweise Freiheit fordert... Vielleicht bin ich in diesem Punkt zu pessimistisch. Das bin ich oft; liegt wohl an meinen Interessen. (Denn was könnte wohl schrecklicher sein, hier draußen am äußersten Rand des 20. Jahrhunderts, als ein überzeugt-optimistischer Science-Fiction-Autor?)« William Gibson

»Gibt es Öffentlichkeit? Oder ist mittlerweile alles privat?«

»Ich beobachte meine Verlobte, eine 28jährige Astrophysikstudentin im vierten Jahr, wie sie zunächst nur kurz reinschaut und dann, wegen ihrer wachsenden Online-Zeit, ihre Seminare vernachlässigt. Es begann mit ein paar Stunden nach den Hausaufgaben, dann waren es sechs, dann war es die ganze Nacht, dann war es eine durchgehende Verbindungszeit von 12 Stunden, und seit vier Monaten ist der aktuelle Durchschnitt auf 16 bis 18 Stunden Online täglich angewachsen.« smoir@world.std.com

»Laßt uns nicht das Prinzip Jeffersons vergessen, die Kehrseite der Freiheit: Jeder ist sich selbst verantwortlich, die Notwendigkeiten seines Lebens herzustellen. Im Technologie-Zeitalter bedeutet das, einen Job zu haben, der es einem möglich macht, sich das Privileg der Teilnahme an der Gesellschaft zu leisten. Wenn sich die Regierung in die Übermittlung von Information einschaltet, ist kein Baby da, nur brackiges, stehendes Wasser.« jrwst8@unix2.cis.pitt.edu.

»Wir brauchen Leute ... um diese immer billiger werdenden Ressourcen auszubilden ... es ist der menschliche Geist, den es letztlich auszuschöpfen gilt. Darum,

denke ich, ist es totaler Blödsinn zu sagen, daß unsere Enkelkinder nicht genauso gut wie wir leben werden. Leute, die das sagen, sehen einfach die Technologie nicht. Sie leben in dieser bizarren Welt der Thermodynamik, wo Entropie herrscht, und wir werden von unseren überflüssigen Produkten dominiert. Das ist sehr kurzschichtig.« George Gilder

»... der hauptsächliche Effekt dieser Technologien ist, einem wieder die Herrschaft zurückzugeben.« GG

»Das Internet ist, zum Beispiel, eine wunderbare Metapher für spontane Ordnung. Es zeigt, daß für eine reiche Struktur von Dienstleistungen kein reguliertes Kontrollsystem notwendig ist.« GG

»Von seinen bescheidenen Anfängen vor 15 Jahren ist das elektronische »Schwarze Brett« oder BBS-Business zu einer enormen, Milliarden Dollar schweren Industrie angewachsen ... die so komplex ist, daß es niemand im Griff hat ... wo es sich befindet, was daraus entsteht oder wodurch es angetrieben wird.«
jack.rickard@boardwatch.com

»Erwähne einfach »Neurales Interfacing« (direkte Verbindung von Gehirn und Maschine) in einer Computer-Mailbox... »Ich interessiere mich für ... künstliche Gliedmaßen, Hör- und Gehörverbesserungen, Bio-Monitore etc. Oder so einfache Dinge wie subkutane Zeitmesser.«
»Online-Gesprächspartner erteilen sich über solche cybernetischen Träume wie von Gedanken gesteuerte Computer, implantierte Speicher-Chips, künstliche, humanoide Gliedmaßen und, natürlich, das ... Verlangen, mit seinem Gehirn direkt an den »Cyberspace« angeschlossen zu sein: global verbundene Computer-Netzwerke.« Gareth Branwyn

Mother fucker mother fucker. »Meta 4«? Ja, ich hab's. »Radical Chic«? In den 70ern war ich ein armer, milchbärtiger Junge, versteckt in der Vorstadt. Politik erreichte niemals mein Gehirn: sie war mir egal. Ich bekam so viel Brot und Wasser wie ich konsumieren konnte. Eine Million Meilen von einer Revolution entfernt. Vielleicht erregten mich ein paar kleine Gefühle durch einen Massenmord. Ich wollte Patty Hearsts Liebhaber sein... Ich war 13, sie war älter. Ich denke, es hätte funktionieren können zwischen uns beiden ... aber ich stand schon wieder vor dem Problem, das mich seit Ewigkeiten plagt (meine Ewigkeiten). Informations-INDERNISSE. Das »Wie mach ich's«-Problem. Alle diese Ideen, die ausgeführt werden wollen, und ich weiß nichts über die

technischen und informationellen Lösungen. Dicke Wände aus Stahl trennen mich und Patty voneinander. Wenn es unserer Liebe durch ein Wunder erlaubt gewesen wäre, sich zu formulieren und zu wachsen, hätte ich etwas gelernt über: ... die Probleme der High Society, in den frühen 70ern politisch korrekt zu sein – (was jetzt wieder anzufangen scheint) – das ist die andere Seite – »Warum konnte meine Mutter nicht einsehen, daß ich verlobt war, und wenigstens eine Gefängnisadresse für mich besorgen? Nein. Mein Leben wechselte in den letzten Jahren von fargewolliger Milchbärtigkeit zu bedrohter Milchbärtigkeit, zu »Kunst«-fertigkeit. Warum war es ein »Problem« für die High Society, politisch korrekt zu sein? Und was für eine Art von Problem war es, und ist dieses Problem gleicher Art wie die Probleme heutzutage oder hat es sich verändert? Oder ist es kein Problem. Ich fühle mich, als würde ich in einer Seifenblase des Schwachsinn leben. Niemand hat das jemals mir gegenüber erwähnt. Niemals keine Diskussionen. Ich erwarte begierig und geduldig die Publikation von Meta 4, um meine Verwirrung zu beenden.

»Jedenfalls – wir haben über Deine Public-Access-Mailbox gesprochen, wo anonyme Kommunikation über alles stattfindet – (ich frage wegen eines Beitrags darüber, über öffentlich/privat). Weil Meta 4 Radical Chic über öffentlich/privat ist: Gibt es »Öffentlichkeit«? Oder ist mittlerweile alles privat? Das ist ein Thema.«

OK ... bitte füttere mich mit noch ein paar Wörtern ... ich brauche noch etwas mehr, um einen Einfall zu kriegen ... laß es uns kurz machen ... laß uns hier aufhören ... die Imagination ist die beste Leinwand für jeden Film. tschüss. Mehr Information unter:
KELLERAN@DELPHI.COM.

Übersetzung: Thomas Hermann

WIRED
September 1993
David Kelleran

»They are good at this stuff. Really. But now they propose to become something else as well; a coherent city of information, its architecture planned from the ground up. And they expect that whole highways of data will flow into and through their city. Yet they also seem to expect that this won't affect them... Myself, I'm

inclined to think that if they prove to be right, what will really be proven will be something really sad ... about our species. They will have proven it possible to flourish through the active repression of expression. They will have proven that information does not necessarily want to be free... Perhaps I'm being overly pessimistic here. I often am; it goes with the territory. (Though what could be more frightening, out here at the deep end of the 20th century, than a genuinely optimistic science fiction writer?)« William Gibson

»Does public exist? Or is everything private meanwhile?«

»I am watching my fiancée, a 28 year old, fourth year Astrophysics student, begin to squeak by and then withdraw from courses because of her increasing on-line time. What used to be a few hours after homework grew into six, then into all nighters, then into single connect times of 12 hours, and to the current average of 16 to 18 hours a day online for the past four months.« smoir@world.std.com

»Let us not forget the Jeffersonian principle that is the flip side of liberty: responsibility for producing the means of your own life. In the technological age, this means having a job that enables you to afford the privilege of participating in the society. When it comes to government interference in the distribution of information, there is no baby, only filthy stagnant water.«
jrwst8@unix2.cis.pitt.edu.

»We need people ... to exploit these increasingly cheap resources ... it's the human mind that you ultimately have to economize on. That's the reason I think it's utter garbage to say that our grandchildren won't live as well as we do. People who say this just don't see the technology. They live in this bizarre world of thermodynamics, where entropy rules, and we're dominated by our waste products. It is very short sighted.« George Gilder

»...the chief effect of these technologies is to put you in command again.« GG

»The internet, for instance, is an exciting kind of metaphor for spontaneous order. It shows that in order to have a very rich fabric of services you don't need a regimented system of control.« GG

»From its lowly beginnings 15 years ago the electronic

bulletin board, or BBS business has grown to an enormous, billion dollar industry ... so dispersed that no one can get a handle on it ... where it is, what it's made up of, or what is driving it ...

jack.rickard@boardwatch.com

«Just mention »neural interfacing« (being wired directly to a machine) on a computer bulletin board... I am interested in ... new limbs, sight/hearing improvements, bio-monitors, etc. Or even things as simple as under the skin time pieces. Online conversants will put forth such cybernetic dreams as computers driven by thoughts, implanted memory chips, bionic limbs and, of course, the ... desire to have one's brain patched directly into »cyberspace«, the globally connected computer networks.» Gareth Branwyn

Mother fucker mother fucker. «Meta 4-? Oh, I get it. «Radical Chic»? I was poor medium feathered boy hidden in suburbia during the seventies. Politics never reached my brain because they didn't matter. I was getting all the bread and water that I could consume. One million miles from a revolution. Maybe a few small feelings slightly shivered with a mass murder. I wanted to be Patty Hearst's lover... I was 13, she was older. I think we could have been good together ... but once again I was faced with the problem that has plagued me forever (my forever). Information OBSTACLES. The «How To» problem. All these ideas to execute and no focus on the technical/informational solutions. Big steel walls keeping me and Patty apart. If our love, through a miracle, had been allowed to express itself and grow I would have learned something about ... the trouble of the high society in being politically correct in the early seventies - (which seems to start again now) - that's the other line -> Why couldn't my mother see that I was in love and at least get a prison address for me? No. My life changed from boring fluff to drug fluff to art fluff the last few years. Why was it »trouble« for the high society to be politically correct? And what kind of trouble was it and is this trouble the same kind of trouble today or has it changed? Or is it not a problem. I feel like I am living in a moronic bubble. No one has ever mentioned this to me. No discussions ever. I eagerly and patiently await the publication of Meta 4 for my demystification.

«Anyhow - we've been talking on your public access mailbox where you have anonymous communication about everything - (I'm asking on a contribution of that about public private). As Meta 4 Radical Chic is about

public/private, does »public« exist? Or is everything private meanwhile? That's one subject.»

OK ... please feed me some more words ... I need something more to push me to an idea ... let's make it short ... let's stop here ... the imagination is the best screen for any movie. bye. For more information contact me at: KELLERAN@DELPHI.COM.

IDIOTENKULTUR AUF AMERIKANISCH: BLÖDHEIT IST CHIC

Joshua Decter

Es ist ganz leicht, blöd zu sein; die meisten von uns können gar nicht anders. Besonders die intellektuelle »Schicht« (sowohl in akademischen als auch in Kunstkreisen) fühlt sich zu dem hingezogen, was ich als *Kultur der Blödhheit* in den Vereinigten Staaten bezeichnen möchte. Diese Kultur wird dabei zu einem Ersatzvergnügen, das durch den Rückgriff auf bewährte Taktiken der Verleumdung leicht gerechtfertigt werden kann: sie sei einfach nur der Gegenstand leidenschaftsloser kritischer Untersuchung, ein gesellschaftliches Symptom, das analysiert werde, nicht mehr, nicht weniger. Wir lieben unser nationales Erbe der Blödhheit in diesem Land, besonders im Bereich der großen Politik. Man denke nur an das jüngste Beispiel von Bill Clintons verpfuschter Außenpolitik in Somalia; wir brauchen diese Art von komischem Reinfall, weil er einen echten Bedarf im sonst zutiefst langweiligen Leben der Amerikaner erfüllt. Die Borniertheit der Regierenden bietet großartige Unterhaltung und außerdem die Möglichkeit, aus unseren eigenen, etwas alltäglicheren Blödhheiten zu entfliehen. Alles auf wie gehabt.

Die Blödhheit ist ihr eigenes Bezugssystem geworden, das gleichermaßen, wenn auch unterschiedlich, auf Massen- und »Hochkultur« anwendbar ist. Denken Sie nur einmal an einige richtungsweisende Werke der Konzeptkunst und Sie werden eine unvermeidbare Blödhheit feststellen, eine notwendige Dummheit, die als durchgehendes gedankliches Motiv erscheint. In Bruce Naumans »Portrait of the Artist as a Fountain« (1966) zum Beispiel, wird Duchamps Urinrohr-als-Brunnen Realdynade sowohl wieder aufgenommen als auch parodiert, doch in der Form eines oft zugegebenen dümmlichen kunsthistorischen Witzes für Eingeweihte, der her-

vorruft, was Intellektuelle das »Schmunzeln mit dem Kopf« nennen (im Gegensatz zum »Lachen aus dem Bauch« der Laien und Nichtspezialisten). Wie in vielen von Naumans Werken in Video und Holographie aus den sechziger Jahren sollen wir hier nicht tatsächlich getäuscht werden und glauben, daß etwas wirklich »Sinnvolles« geschieht, sondern nur, daß etwas wirklich »Sinnvolles« geschehen könnte, wenn wir die Voraussetzung akzeptierten, daß eine im Grunde blöde Tätigkeit ihre eigene Bedeutung schafft. Und natürlich tut sie das auch, aber nur unter dem Zauber der konzeptualisierten Dummheit.

Auch als Chris Burden sich auf einem Volkswagen kreuzigte, als er sich in den Arm schießen ließ oder als er auf ein Flugzeug schoß, das gerade vorbeiflog, waren das blöde Handlungen, vollführt auf eine Weise, die mit ihrer Kenntnis von sich selbst eine Art von kultivierter Unverantwortlichkeit verrät. Nichts ist für Kunstkreise verlockender, als zu beobachten, wie manche Künstler die Grenzen des Unverständs herausfordern. Andy Warhol tat dies mit seinem »idiot-savant«-Stil ständig, die »Brillo«-Schachteln waren eine brillant schwachsinnige Idee, die kurzzeitig die ohnehin schon dumme geistig-philosophisch-institutionelle Trennung zwischen Kunstwerken und anderen kulturellen Erzeugnissen zusammenbrechen ließ.

Und was sollen wir von Vito Acconcis »Step Piece« (1970) halten, für das der Künstler einen Monat lang jeden Morgen dreißig Mal in der Minute auf einen Hocker und dann wieder hinunter stieg (er wiederholte dies in einem weiteren Monat desselben Jahres) und so das körperlich-performative Übermaß auf eine neue, tautologische Spitze trieb? Was wir hier als Dummheit empfinden können, ist die Wiederholung einer scheinbar sinnlosen körperlichen Tätigkeit, die den Körper in ein rituell anmutendes Endspiel zwingt und so nur noch den Zusammenbruch jeder Bedeutung vermittelt. Es geht kaum radikaler - oder chicer - als so.

Die »critique of originality« ist schließlich nichts anderes als die Kapitulation vor der Tatsache, daß Künstler (wie z.B. Sherrie Levine, Richard Prince) nicht mehr die Zeit oder Fähigkeit haben, etwas Neues zu erfinden, und so beschränken sie sich eben auf Einsammeln und Vereinahmen, weil es ihnen einfach so fürchterlich langweilig ist, daß sie nichts anderes mehr tun können. Schließlich wird auch mit der absoluten Nachahmung (oder Räuberei) eine gewisse Dummheit assoziiert. Und jetzt nichts wie hinein ins Wunderland der allumfassenden Kultur Amerikas, versüßt mit unserem eigenen intellektuellen Verfall. Hipp, hipp, hurral! Heutzutage pumpt das Herz der Kultur in den Verei-

nigten Staaten das Blut des erhabenen Schwachsinn: ein wiederaufbereitetes, Marihuana-inspiriertes (Un)Unbewußtes, das unerbittlich auf den Zustand der vollkommenen Zerstreuung hinarbeitet. Warum sollten wir uns vorwerfen, daß wir eine weitere Methode der Flucht in den Bereich der kultivierten Blödhheit suchen? In Wirklichkeit sinken wir nur aufwärts, um dem zu begegnen, was wir von Anfang an geschaffen hatten: dem *don't do drugs*-Fernsehspot, der das Bild eines rohen Eies, das in eine Bratpfanne fällt (die ethnologische Botschaft ist klar: *Das Rohes und das Gekochte*) als Allegorie für das benutzt, was mit dem Gehirn geschieht, wenn es der teuflischen Wirkung von verbotenen chemischen Substanzen ausgesetzt wird. Doch dieser Spot war in Wirklichkeit eines der schmeichelhaftesten Selbstporträts von uns als Gesellschaft - er gab zu Tausenden von Witzten Anlaß und wurde zu einem Teil unserer kollektiven Sammlung von gescheiterten Reformkampagnen (das heißt von aristokratischer moralischer Instruktion für die Massen).

Wir mögen die visuelle Metapher des gebratenen Hirns so ungern, weil Blödhheit eine letzte Fluchtmöglichkeit vor Verantwortung und Notwendigkeit darstellt. Blödhheit ist eine neue Ästhetik; Blödhheit ist ein neues Erhabenes; Blödhheit ist ein neues Trugbild für die intellektuelle Schicht; Blödhheit ist Opium für die Massen; Blödhheit ist ein neues Modell für das Komische (und löst damit die Tradition der Slapstick und Vaudeville-Lächerlichkeit ab).

Blödhheit - egal ob von Drogen verursacht oder angeboren (d.h. genetisch) - ist gerade in Blödhheit ist zum maßgeschneiderten Verhaltensmuster avanciert, dem Anzug, der uns nach einem langen Tag der zweckbetonten Rationalität und zielgerichteten Arbeit am besten paßt. Unsere neugefundene Blödhheit hat einen Gebrauchswert und dient uns als Mittel zum Zweck. Es bringt alle zum Lachen - darüber, daß uns intellektuelle Regression so fasziniert. Doch unsere Kultur ist nicht wirklich so geschockt: Unsere Verherrlichung der Blödhheit ist nicht nur ein Fall von gemeinschaftlich organisierter Selbstparodie, sondern auch eine Investition in unsere Selbstentwürdigung. Dies alles ist auf eine merkwürdige Art ein Zeichen der Dekadenz, die unserer Zeit des Fin de siècle entsprungen ist. Die stetige Erosion von geistiger Bildung und intellektueller Fertigkeit zeugt davon, wie die Idee des kulturellen »Aufstiegs« und »Fortschritts« willig aufgegeben und durch die Kapitulation vor der Hoffungslosigkeit einer Nation, die sich in einem gesellschaftlichem und bildungsmaßigem Niedergang befindet, ersetzt wird. Wir lieben die Kultur der Blödhheit, weil sie unsere Zukunft darstellt, und das

Prophetische hat seine eigene Anziehungskraft, ungeachtet seiner moralischen oder ethischen Implikationen. Als die Teilzeitaschicht, die wir sind, genießen wir die Vorstellung, unserem eigenen Abgang beizuhelfen zu können. Dieser Abgang deutet auf das Wirken einer gegen- oder anti-evolutionären Logik hin, die sich vom höheren intellektuellen Wesen zum nach-intellektuellen Schimmelpilz herunterentwickelt. Und wir können nicht einfach die populäre- oder Massenkultur dafür verantwortlich machen, ein solches Klima zu begünstigen; es ist zu spät für Schuldzuweisungen, denn Blödsinn ist inzwischen ein Modell, das Verhalten und Erfahrungen bestimmt. Wir sind die Massen/Populärkultur, und wir haben uns unsere eigenen Archetypen, Modelle und symbolischen Formen geschaffen.

Wir lieben unsere Dummheit; sie ist zum nationalen Schatz geworden und wird gefeiert und verwahrt. Und jetzt ist sie sogar chic. Die kürzlich abgesetzte MTV-Zeichentrickserie »Ren and Stimpy« war anfangs nicht für Kinder konzipiert, sondern für Jugendliche und junge Erwachsene. »Ren and Stimpy« war die verkürzte Geschichte eines manisch depressiven und oft gewalttätigen mexikanischen haarlosen Hundes und seines Freundes, einer gutmütigen dummen Katze, der ihre Zunge wie eine große Hämorrhoid aus dem Hals hing. Die Sendung erreichte einen neuen, gnadenlosen Grad der Hirnlosigkeit und bot sie den beglückten Fernsehgöttern an, die zwar aufgeklärt genug sind, um die totale Barbarei dieses Zeichentrick zu erkennen, doch die zugleich einen Teil von sich selbst in diesem trügerischen Aspekt der geistigen Verstopfung reflektiert sehen. Zumindest aber erkennen sie ihr eigenes Verlangen, diesen Zustand der besessenen Blödsinn selbst zu erreichen – wenigstens war das meine Erfahrung.

Doch es sind in Wirklichkeit die Gehirne der beiden fiktiven Gestalten, die bluten, wenn sie wie so häufig im schieren Irrsinn der extremen Idiotie versinken und sich versehentlich oder vorsätzlich andauernd gegenseitig verletzen. Ihre Beziehung stellt sich als sadomasochistisch dar: Tiere als Freunde, die zusammen schlafen, die sich so lange zanken, bis es zur Prügelei kommt, und in jeder neuen Folge neue Rituale der gegenseitigen Folter ersinnen. Sie bestrafen sich selbst und den anderen dafür, daß sie beide so dumm sind, und wir bestrafen uns dafür, daß wir ihnen zusehen und dies sogar genießen. Vergnügen bereitet der Schmerz der geradezu unerträglichen Zurschaustellung der Entropie von Gehirnen und Körpern in der Sendung; und Schmerz bereitet das Vergnügen, das Ganze auf die nächst höhere Ebene bringen zu wol-

len, neue Höhen des Stumpfsinns zu erklimmen. Dennoch gibt es immer eine alberne Handlung in irgendeiner Form, die der Sendung einen scheinbaren Schwerpunkt gibt, und genauso regelmäßig eine armselig anschauliche Belehrung, die als Höhepunkt geboten wird. Damit wird die lange und fruchtbare Tradition der amerikanischen Zeichentricksendungen nachgeahmt, die schon früher Erwachsenen wie Kindern die Blödsinn liebenswert – wenn nicht sogar bezaubernd – erscheinen ließ. Damit etwas lächerlich sein kann, muß es von der Blödsinn als Basis aus operieren, auch dann, wenn die Blödsinn so gepflegt kultiviert vorgebracht wird wie in vielen der Zeichentrickserien von Chuck Jones. Doch während bei Bugs Bunny der Hasse seine Gegenspieler Schweinchen Dudd und Elmer Fudd ständig mit gewandten intellektuellen oder akrobatischen Manövern überlistet (im Kampf von Grips gegen Dummheit), bleibt bei »Ren und Stimpy« nur das klägliche Schauspiel, wie intellektuelles Leben – wenn auch von vernünftlichen Tieren dargeboten – so weit reduziert – oder vielleicht erhoben – wird, bis es kurz vor der Lähmung steht. In gewisser Hinsicht ist die Sendung jedoch auch eine Warnung an all die Sofahocker draußen im großen Fernsehen: Wenn Sie nicht aufpassen, gibt es auch bei Ihnen den Großhirnrinden-GAU. Doch wir Amerikaner lieben solche Herausforderungen, und Selbstenwürdigung ist dabei kein Hindernis.

Wenn Ren und Stimpy sich durch ihre Idiotie vergötlichen, so wird das als grandioses Abheben in die Stratosphäre ihrer klar erkannten Bewußtseinslosigkeit ausgedrückt. Ren kennt seinen Hang zu gewaltsamen Problemlösungen, aber er weiß nicht, wie er diese Tendenz bändigen und so seinem sonst so grausam ereignislosen Leben wieder ein Gefühl von Rationalität geben kann (wenn wir auch den Eindruck gewinnen, daß er im Grunde den Schmerz seiner leeren, frustrierenden Existenz genießt, wie so viele seiner Zuschauer draußen im Fernsehland auch). Und wenn Stimpy unbehaglich und mit voll ausgestreckter Zunge seine Kennmelodie singt – »happy, happy, joy, joy« –, so feiert er ekstatisch seine Suche nach einem Zustand zerstreuter Glückseligkeit. Es ist ein ritueller Gesang, der den Schlüssel zu einer neuen erhabenen Fluchtmöglichkeit enthält, hinein in das Reich der unbeschränkten, einfachen Idiotie. Und doch lieben wir all dies – diese alpträumerhafte Vorstellung einer Kultur in Schutt und Asche, eines Zustands geistigen Zerfalls und eines hilflosen Sprungs in eine geistige Leere, die wir selbst erzeugt haben. Es ist wie eine Art Tod. Eine jüngere Zeichentrickserie im Fernsehen, eben-

falls von MTV, ist »Beavis and Butthead,« eine Sendung über zwei Figuren, die wie Kopien der Protagonisten aus dem Film »Wayne's World« anmuten. Die beiden sitzen zu Hause, sehen sich nahezu 24 Stunden am Tag MTV an, machen ausgesprochen blöde Witze über die Musikvideos und loben ihn und wieder ein Video als »cool.« Sie sind die neuen Kritiker der Kultur der Blödsinn, und »cool« ist ihr analytischer Lieblingsbegriff. Sie sind die Waisen unserer Zeit, sie sind zu Rollenmustern geworden, und das nicht nur für Kinder, sondern auch für Jugendliche und junge Erwachsene, und vielleicht sogar für richtige Erwachsene. Sie repräsentieren die Vorhut der kulturellen Idiotie, und sie haben in den USA einen unglaublichen Erfolg. Heute nehmen diese Zeichentrickfiguren den Mittelpunkt der Massenkultur ein, wobei ihre Dummheit als ihre Erlösung gerechtfertigt wird. Sie beleidigen sich und sind gewalttätig gegeneinander, doch ihre einzige Reaktion darauf ist gegenseitige Bewunderung für ihren jeweiligen Grad an intellektueller Degeneration: sie verhöhnen ihre Idiotie und lachen abgeschmackt und dummköpfig, als ob sie sich in neo-urzeitlichen, post-prä-sprachlichen Äußerungen verständigten. Wonnepott wissen sie nichts von ihrem Zustand und haben deshalb keinerlei Bedenken, andere Menschen mit ihrem Verhaltens-»modell« – das als unbewußt sozial beschrieben werden kann – zu belasten. Seltsamerweise haben wir nie die Gelegenheit, ihre Eltern zu sehen, obwohl die zwei nur als Heranwachsende dargestellt werden. Vielleicht haben ihre Eltern sie sich gegenseitig ausgesetzt. Doch die amerikanische Öffentlichkeit hat sie adoptiert. Ich liebe sie ja auch.

Ist Idiotie ein Zeichen intellektueller und kultureller Verkommenheit? Wenn ja, warum hat sie dann in den letzten Jahren so viel Anerkennung gewonnen? Oder trösten wir uns mit dem Wissen, daß die Verherrlichung der Idiotie als kultureller Tendenz oder Norm in erster Linie eine Gebärde der ironischen Distanz von unserer eigenen Teilnahme am Verfall der Gesellschaft ist?

Betrachten wir ein weiteres Beispiel: die offensichtlich ungebrochene, möglicherweise sogar zunehmende Unterstützung für den neugekrönten König der späten nachmittäglichen Fernseh-Talkshows, David Letterman. Der linksch-weltkluge, kindgebliebene Mann aus Indianapolis benutzt die Lücke zwischen seinen Vorderzähnen, um Spitzen (Zahnstocher?) gegen die weniger gut Gestellten dieser Gesellschaft abzufeuern, insbesondere gegen zwei ohnehin schon mit Füßen getretene, unzufriedene Gruppen: die ländliche Bevölkerung im

Inneren des Landes und die städtische Mittelklasse. Aus dem Mittleren Westen stammend, hat er New York City in die Hauptstadt der »Dummen Tierkunststücke« und der »Dummen Menschenkunststücke« verwandelt, zwei gelegentliche Programmpunkte seiner all-nächtlichen Show (obwohl es nicht ganz klar ist, ob diese altmodischen Komikentlagen in der Neuauflage der Show im CBS weiterbestehen werden). Es zeigt sich deutlich, daß die Menschen überall in den USA nicht genug davon bekommen können, wie Letterman den impliziten Sadiasmus seiner hämischen Seitenhiebe mit seinem nicht unterdrückbaren, verführerisch unkomplizierten, einschmeichelnden Grinsen verschleiert, einem Designergrinsen, das darauf abzielt, uns daran zu erinnern, daß auch wir das beabsichtigte Zielpublikum für Lettermans ironisch-hinterhältige Angriffe sind – und dennoch schlucken wir sie meistens ungehört. Wir können einfach nicht genug bekommen von unserer modischen Unzulänglichkeit, besonders dann, wenn sie uns von jemandem präsentiert wird, der genau dieselbe Mittelmäßigkeit ausstrahlt, die wir in uns selbst erkennen – mit der Ausnahme natürlich, daß er bezahlt wird, ausgezeichnete Autoren für ihn die Gags schreiben und er ein Talent zum Komischen hat. Doch abgesehen davon ist Letterman ein Dutzendmensch und er fühlt sich ständig zu dieser durchschnittlichen, sich durchmoghenden, hart arbeitenden, aber nicht allzu niedergedrückten Existenz hingezogen, die er überall um sich herum wahrnimmt. Als »Late Night With David Letterman« Anfang der achtziger Jahre startete, wurde schnell deutlich, daß die Sendung sich auf neues Terrain vorwagte, daß sie ein neues, sehr bewußtes Verhältnis zur Geschichte der Talkshows (z.B. Jack Paar, Johnny Carson) schuf und versuchte, eine kritische Antwort auf die alten Konventionen und Strukturen zu entwerfen. In gewisser Hinsicht schaffte es Letterman, sein Segment des konventionellen weiterverbreiteten Fernsehens auf eine selbstkritische Ebene zu bringen: das Medium beginnt, sich selbst zu dekonstruieren. Hier entsteht ein neues Modell des Komischen, das dem aufgeweckten Fernsehsehersmodell von Letterman selbst entspricht, der jede Gelegenheit wahrnimmt, sich über seine eigene Faszination mit Amerikas Idiotenkultur lustig zu machen. Dies reflektiert im Grunde genommen sein eigenes perverses Bedürfnis, die Tendenzen der Idiotenkultur als Modell der Subversivität des Mainstreams zu kultivieren – mit anderen Worten, sie als Rahmen für Unterhaltung zu benutzen. Heutzutage freiwillig an der Kultur des Blödsinn teilzuhaben – wir alle nehmen ja in irgendeiner Form unfrei-

willing daran teil – wird nicht nur als chic angesehen, sondern legt auch ein Verhaltensmuster nahe, das eingesetzt werden könnte, um intellektuelle Entwürdigung in eine Form von kritischem Engagement zu verwandeln. Was für eine blöde Idee!

Gesetzt von Christian Schmidt

IDIOT CULTURE, AMERICAN-STYLE: CHIC TO BE STUPID

Joshua Decker

It's hard to resist being stupid; most of us can't help it. The intellectual «class» (in both academic and art world circles) is particularly drawn to what I would like to identify as the *culture of stupidity* in the United States – it becomes a kind of vicarious pleasure which can be easily rationalized through recourse to the usual maneuvers of denial: it is merely an object of dispassionate critical scrutiny, a sociological symptom under analysis, nothing more and nothing less. We love our national heritage of stupidity in this country, particularly in the realm of mainstream politics. Just look at the recent example of the Clinton administration's bungled foreign policy in regard to Somalia; we need this type of comic fiasco, because it fills a real need in the profoundly boring lives of Americans. Official obtuseness provides the greatest entertainment value, as well as an escape from our own, somewhat more mundane, stupidities. Business as usual.

Stupidity has become its own paradigm, equally but differently applicable to the realms of popular culture and «fine arts» culture. Reflect for a moment upon a number of historically seminal conceptual art works – there is an unavoidable stupidity, a requisite dumbness that functions like an ideational motif. For example, Bruce Nauman's «Portrait of the Artist as a Fountain» (1966), in which Duchamp's urinal-as-fountain ready-made is both commemorated and parodied, but in the form of an admittedly dumb art historical «insiders» joke that triggers what intellectuals call the head-chuckle (as opposed to the non-specialist/lay person «belly-laugh»). Like many of Nauman's video and holographic works from the 1960s, we are not really meant to be duped into believing that something truly «meaningful» is happening, only that something truly «meaningful» could be happening if we accepted the premise that fundamentally stupid activities create their own kind of

meaning; and they do, of course, but only under the spell of a *conceptualized* stupidity.

And what about when Chris Burden crucified himself on a Volkswagen, or when he had himself shot in the arm, or when he took a shot at an airplane flying overhead – these are dumb acts, articulated in a self-conscious style that speaks of a kind of cultivated irresponsibility. Nothing is more seductive for the «art world» than to observe certain artists testing the limits of obtuseness. Warhol, in his own kind of idiot-savant style, did this all the time; the «Brillo» boxes were a brilliantly dumb idea that momentarily collapsed the already stupid conceptual-philosophical-institutional distinction between art works and other cultural products.

And what of Vito Acconci's «Step Piece» (1970), wherein the artist stepped up and down from a stool at a rate of thirty steps a minute each morning for the duration of a month (this was also repeated on another month of the same year), taking body-performative redundancy to a new tautological extreme. What might strike us as dumb here is the repetition of a seemingly mindless physical act that forces the body into a ritualistic endgame, suggesting only a collapse of meaning. How much more radical – or chic – can you get than this?

What was the «critique of originality» if not a capitulation to the fact that some artists no longer have the time or the capacity to invent anything (i.e., Sherrie Levine, Richard Prince), and so they just scavenge and appropriate because they are just too terribly bored to do anything else; after all, there is a kind of dumbness associated with acts of absolute mimicry (or, piracy).

And now on to the wonderland of America's general culture, sugar-coated with our own intellectual decay. Hip, Hip, Hooray!

Today, in the United States, the heart of culture courses with the blood of a sublime idiocy, a revamped marijuana-inspired (un)consciousness which migrates, inexorably, towards a consummate state of distraction. How can we blame ourselves for seeking a new manner of escape into the domain of a cultivated stupidity? We are really only sinking upwards to meet that which we have designed from the start: the *don't do drugs* television commercial which used the image of a raw egg dropping into a hot frying pan (get the anthropological message: *the raw and the cooked*) as an allegory for what happens to your brain as it is exposed to the devilish chemistry of illegal chemical substances. Yet this was really one of our most flattering self-portraits as a society – it triggered a thousand jokes, and became part of our collective folk inventory of failed reform campaigns (i.e., mass-market moral in-

struction, in the Aristotelian tradition).

We like nothing more than to celebrate the visual metaphor of fried brains, because stupidity is a kind of ultimate escape from responsibility and necessity; stupidity is a new aesthetic; stupidity is a new sublime; stupidity is a new fantasy for the intellectual class; stupidity is an opiate for the masses; stupidity is the new model of comedy (it supersedes the traditional comic-culture of slap-stick/vaudevilian silliness).

Stupidity is now hip, whether it is of the drug-induced type or simply innate (i.e., genetic). Stupidity has become a «designer» behavioral mode, the costume we most comfortably fit into after a long day of purposive rationality and goal-oriented labor. Our new-found stupidity has utilitarian value, it is instrumental. It makes everyone laugh – at our own fascination with intellectual regression. But our culture is really not so clever: our celebration of stupidity is not merely a case of orchestrated self-parody, but an investment in self-debasement. This is all, in some rather peculiar way, the sign of a decadence sprung from our fin-de-siècle era: a steady erosion of literacy and intellectual fluency that bespeaks a willing abandonment of a model of cultural «advance» or «progress», instead favoring a capitulation to the hopelessness of a nation in a state of social and educational degeneration. We love the culture of stupidity because it is our future, and the visionary is seductive, regardless of its moral or ethical implications.

Part-time masochists, we relish the possibility of witnessing our own demise – it suggests a kind of counter or anti-evolutionary logic, de-evolving from higher intellectual animal to post-intellectual fungus. And we cannot simply blame mass or popular culture for fomenting such a climate; the situation is beyond such recriminations for stupidity is now a paradigm of behavior and experience. We are mass/popular culture, we have created our own archetypes, models and symbolic figures.

We love our stupidity, it has become a national treasure, something celebrated, memorialized. And now chic. The recently cancelled MTV cartoon serial, «Ren and Stimpy», was not originally designed for children, but for adolescent teenager and young-adult audiences. «Ren and Stimpy», the abbreviated story of the life of a manic-depressive and often violent Mexican hairless dog and his friend, a benevolently dumb cat whose tongue sticks out like a large hemorrhoid, offered a newly abject level of mindlessness for an eager culture of television consumers who are sophisticated to recognize the utter debasement of the cartoon, but who also

recognize a part of themselves in that phantasmagorical realm of mental constipation. Or at least they recognize their own desire to enter into a state of crazed idiocy – at least this was my experience.

But it is really the brains of both fictive creatures which are hemorrhaging, as they often descend into the near-madness of idiocy taken to the extreme, and continuously inflict pain upon one another, both deliberate and inadvertently. Their sado-masochistic relationship – animal buddies who sleep together, bickering at each other until they come to blows, each episode devising new rituals of mutual torture. They punish one and other for each other's stupidity, and we punish ourselves for watching it – and actually enjoying it. Pleasure is taken in the pain of the cartoon's virtually unbearable scenarios of cerebral and physical entropy, and pain is taken in the pleasure of wanting it to take the next step, to move up to the next echelon of obtuseness.

Yet there is always some sort of inane narrative that provides a nominal center of gravity, and invariably some kind of pathetic «object-lesson» that is offered as the culmination point – a mockery of a long and rich tradition of American television cartoons which already made stupidity somewhat likable – if not somehow glamorous – for kids and adults alike. In order for something to be silly, it must first operate from a premise of stupidity, even if this stupidity is articulated with exquisite sophistication, as in many Chuck Jones' cartoons. Yet whereas in Bugs Bunny the rabbit invariably outwits Porky Pig or Elmer Fudd with a clever acrobatic or intellectual maneuver (pitting smarts against stupidity), in the «Ren & Stimpy» series there is only the pathetic spectacle of intellectual life – of course, rendered through the agency of anthropomorphized domestic animals – reduced – or perhaps elevated – to a state of imminent paralysis. In a sense though, the cartoon is a warning for all the couch potatoes out there in television land – beware, or you too will suffer a meltdown of the cerebral cortex. But Americans love such challenges, and self-debasement is no stumbling block. And when we observe Ren and Stimpy reach the apotheosis of idiocy, it is expressed as a kind of sublime release into the stratosphere of their acutely felt unconsciousness – Ren is aware of his proclivity for violent resolutions, but has yet to figure out how to curb such tendencies and restore a sense of rationality to his cruelly uneventful life (although we sense that he fundamentally enjoys the pain of an empty, frustrating existence, like so many of his viewers out there in television land), or Stimpy's final, ecstatic celebration of his quest for a state of distracted happiness as he

blithely sings – tongue fully extended from mouth – “happy happy joy joy”, his theme tune. It’s like a kind of ritualistic song that holds the key to a new kind of sublime escape into the domain of uncluttered, unfettered, idiocy. But: we love it all – this nightmarish conception of a culture in ruin, a state of mental deterioration, a helpless leap into the mental void of our own making. It is like a kind of death.

A more recent television cartoon series, also originating from MTV, is “Beavis and Butthead”, a show starring two “Wayne’s World” carbon copies who sit at home watching MTV virtually twenty-four hours a day, making really stupid jokes about the music videos, while occasionally identifying a video as being “cool” – their favorite critical term – but they are the new critics of our idiot culture – they are the sages of the moment, they have become role models, not only for kids, but for teenagers and young adults – perhaps even real adults. They represent the vanguard, leading edge of cultural idiocy, and they have become a phenomenal success in the U.S. Today, these cartoon characters occupy the center of the popular culture, their idiocy sanctified as their redemption. They insult each other, do physical violence to one another, but all this elicits is a kind of mutual admiration for their respective levels of intellectual degradation – they celebrate each other’s idiocy, and laugh their insipid chuckle-head laughs, as if they were communicating in neo-primordial, post-pre-linguistic, utterances. They are blissfully ignorant of their conditions, and so have no qualms about imposing their “model” of behavior – which might be adequately described as unconsciously a-social – on other people that they encounter. Curiously, we never are given the opportunity to meet their parents, since they are depicted as adolescents. Perhaps their parents abandoned them to each other. But the American public has embraced them. I love them too.

Is idiocy a mark of intellectual or cultural depravity? If it is, then why has idiocy enjoyed such accolades in recent years? Or is it that we comfort ourselves with the knowledge that a celebration of idiocy as a cultural tendency or norm is more than anything else a gesture of ironic distance from our own participation in the dilapidation of society?

Just reflect, once again, upon the apparently unwavering, if not expanding support, for the newly crowned king of late night TV talk shows – David Letterman, the gawkiely sophisticated man-kid from Indianapolis who uses the space in between his two front teeth to launch barbed projectiles (tooth-picks?) at society’s less fortunate – specifically, America’s already down-trodden

and cantankerous mid-American rural and urban America’s middle classes. As a transplanted mid-Westerner who has transformed New York City into the capitol of Stupid Human Tricks and Stupid Pet Trips (it is somewhat unclear if these venerable comic act traditions will continue on Letterman’s CBS reincarnation), it is evident that people around the U.S. simply cannot get enough of how Letterman just manages to mask out the implicit sadism of his sardonic rips with that irrepressible, seductive down-home, shit-eating grin which is designed – yes, a designer smile – to remind us that we, too, are the intended target audience for Letterman’s tongue-in-cheek-licking insults – but we nevertheless tend to swallow it whole. We just can’t get enough of our own funky inadequacy, particularly when it is presented to us by a personality who shines forth the very same mediocrity which we recognize in ourselves – except that he gets paid, has excellent comedy writers, and has a talent for being funny. Aside from all of this, Letterman is a kind of mediocrity, and he is constantly drawn to that middle-brow, just-getting-by, long day at office but not terribly depressed, existence which he perceives all around him.

When “Late Night with David Letterman” began broadcasting in the early 1980s, it became evident that the show was moving into new territory, that it created a self-conscious relationship to the history of television talk-shows (i.e., Jack Paar, Johnny Carson) and endeavored to formulate a kind of critical response to those entertainment conventions and formats. In a sense, Letterman managed to push his particular segment of mainstream network television time into a self-critical realm – a situation wherein media begins to de-construct itself. Here, there is a revised model of comedy, triggered by the unique behavior model of Letterman himself, who relishes any opportunity to poke fun at his own fascination with America’s idiot culture – fundamentally, a reflection back to his own perverse desire to cultivate tendencies of the idiot culture as a model of mainstream subversiveness. In other words, as a framework for entertainment.

Today, to participate voluntarily in the idiot culture – for we all participate on some involuntary way – is considered to be not only chic, but also suggests a mode of behavior which might be deployed as a way of transforming intellectual debasement into a form of critical engagement. What an idiotic idea!

DIE REZIPIENTEN

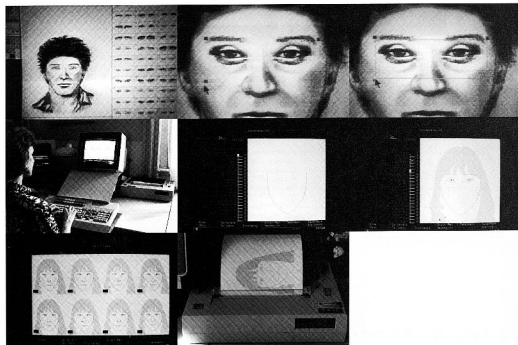
IN: POLITISCH KORREKT von Moritz®



Phantombilder werden lokal produziert. Obwohl jeder potentiell ein Verdächtiger ist und Phantombilder daher wie eine Leerstelle funktionieren, in die das Individuum eingeschrieben wird, gibt es weder weltweite noch europäische Standards für deren Herstellung. Auch in den avanciertesten Polizeibehörden, in denen individuell adaptierte Software zur Herstellung verwendet wird, sind Phantombilder "Independent"-Produktionen. Aus einer enormen Auswahl eingescannter oder auf dem Bildschirm gezeichneter Merkmale wie Augen, Münder, Backenknochen, Frisuren etc. wird eine hybride Gesichtslandschaft zusammengesetzt. Aber die Merkmale, die in den Menüleisten der Programme aufgelistet werden, sind keine abstrakten Zeichnungen, die angefertigt wurden, um eine größtmögliche Bandbreite menschlicher Gesichtsmarkmale zu repräsentieren, sondern die isolierten Einzelmerkmale realer Personen (genauer: die Photostreifen realer Personen, wie sie in den Polizeikartalen archiviert sind). Während der Montage des Gesichtes können verschiedene Merkmale über die Menüs abgerufen und in Kombination mit anderen ausprobiert werden. Entsprechend den Voraussetzungen der verschiedenen Systeme (die entweder von Softwareherstellern als fertige Pakete angeboten oder in "Joint ventures" zwischen Polizeibehörden und Computerfirmen entwickelt werden) können die Bilder dann verändert und adaptiert werden, u. a. durch Dehnen, Verzerren, künstliches Altern, ethnische Transformation etc., so daß die Anzahl der Gesichtsvarianten ins Unendliche wächst. Nach Fertigstellung zeigt sich die hybride Montage als eher abstrakte Komposition verschiedener typischer Linien oder als quasi-realistisches Bild, das noch künstlich unscharf gemacht wird, um den Interpretationspielraum zu erhöhen. Das Phantombild will keine spezifische Person abbilden, sondern einen Typ.

Identikits - in several countries also called phantom pictures are locally produced. While potentially everybody can be a suspect and the Identikit thus acts as blank for the inscription of an individual, there are no global or even European standards for the production of these images. Even in the most advanced police departments, that use individually adapted software, it is still an "independent" production. A hybrid face map is created out of a wide range of isolated, scanned-in or on-the-screen drawn details like eyes, noses, mouths, cheekbones, hairstyles, etc. But the collection of details shown in the menus of the programs are not abstract drawings made to provide the widest possible range of features, they are the isolated details of real people (or more accurately: the photo-strips of real people in the police-archives) whether suspects or criminals. During the construction of the face via selection menus, different features can be tried out to see how they fit together with the other elements. According to the assumptions of the given systems (as offered by software producers or made in joint ventures between police departments and computer firms) the images can be altered and adapted so that the number of variations is endless. This includes stretching, distorting, artificial aging, ethnical transformation, etc. When the hybrid montage is finally arranged it is either a rather abstract composition of typical lines or a quasi-realistic picture that gets blurred to increase the possibilities of interpretation, since the phantom sketch aims to represent no particular person but a type.

Phantom Production





SIGMA/IRIS

Das Problem

Seit jeher werden verbale Beschreibungen von körperlichen Merkmalen, Besonderheiten oder Kleidungsstücken bei der Fahndung nach Personen verwendet. Heute bildet die Personenbeschreibung neben der Daktyloskopie und der Fotografie einen Grundpfeiler der polizeilichen Personensicherstellung. Fast überall auf der Welt verfügen die Polizeibehörden über umfangreiche Informationssammlungen verbaler Personenbeschreibungen. In der Praxis stößt jedoch die Beschreibung von Personen oftmals auf erhebliche Schwierigkeiten. In einem vom Bundeskriminalamt Wiesbaden herausgegebenen "Handbuch" der Personenbeschreibung [1] wird diese Problematik folgendermaßen dargestellt:

"Die Personenbeschreibung kann im Rahmen des kriminalpolizeilichen Ermittlungsdienstes nur dann zu einem Erfolg beitragen, wenn hinsichtlich der Beschreibung der einzelnen Körpermerkmale und Besonderheiten eine einheitliche Fachsprache verwendet wird. Nicht jeder Polizeibeamte besitzt von Natur aus das Vermögen, eine Person auf Grund ihrer Erscheinung und ihrer Eigenheiten beschreiben zu können und sie auf Grund einer Beschreibung wiederzuerkennen. Ohne Schulung, Übung und Erfahrung vermögen wir die Merkmale und Besonderheiten eines Menschen nicht zu erkennen und zu bezeichnen."

Diese Schwierigkeiten bestehen natürlich in weit größerem Maße für den Zeugen, der eine Person, mit der er oftmals nur kurz und in einer emotionalen Ausnahmesituation zusammengetroffen ist, beschreiben soll. Daher werden von der Polizei auf Grund von Zeugenaussagen häufig "Phantombilder" hergestellt, die entweder durch Zeichner angefertigt oder mit Hilfe eines Verfahrens ohne Identität produziert werden. Der Zugriff zu den oftmals in riesigen Mengen vorhandenen verbalen Personenbeschreibungen ist jedoch auf Grund solcher Angaben meist nicht möglich. Realistisch betrachtet, stellen die bestehenden Sammlungen verbaler Personenbeschreibungen daher große "Informationsfriedhöfe" dar, weil der Zugriff nur über die Personendaten (Namen, Geburtsdatum etc.) möglich ist, diese jedoch bei konkreten Amtshandlungen meist nicht bekannt sind.

Zusammenfassend kann man daher feststellen, daß die bisher verwendete Methode verbaler Personenbeschreibung problematisch ist: die menschliche Sprache in ihrer Mehr- und Vieldeutigkeit sowie mit ihrem Mangel an Exaktheit ist kein ausreichendes Werkzeug, eindeutig und damit wiederauffindbare Personenbeschreibungen zu liefern.

Lösungsmöglichkeiten

Im Rahmen des Projektes SIGMA/IRIS wurde vorerst die Möglichkeit der bildlichen Darstellung von Merkmalen des menschlichen Gesichtes auf Graphikbildschirmen geprüft. Das Projekt geht von zweierlei Überlegungen aus. Grundlegend ist vorerst einmal die Zerlegung des Gesichtes in einzelne Merkmale (Gesichtsförmigkeit, Nase, Lippen, Augen, Ohren etc.). Diese Merkmale dienen einerseits dazu, im Zuge der erkennungsdienstlichen Behandlung den Tatverdächtigen mittels genommener und nicht verbalisierter Merkmale zu beschreiben. Andererseits sollen eben diese Merkmale des Gesichtes auch dazu dienen, den vorerst unbekannten Täter auf Grund der Aussagen von Geschädigten oder Zeugen aus dem Datenbestand der erkennungsdienstlich behandelten Personen zu identifizieren.

Die hier zur Anwendung kommende Methode der Zerlegung des Gesichtes in einzelne Bestandteile erinnert zunächst an die Produktion sogenannter Phantombilder, welche zur Fahndung nach unbekannten Tätern auf Grund von Aussagen Geschädigter oder Zeugen angefertigt werden.

Zwischen dem eben beschriebenen Verfahren zur Herstellung von Phantombildern und der Idee des Projektes SIGMA/IRIS bestehen jedoch grundlegende Unterschiede: einerseits sollen mit Hilfe von SIGMA die bei fast allen Polizeiorganisationen vorhandenen umfangreichen erkennungsdienstlichen Informationssammlungen für eine Auswertung auf Grund von Merkmalen erschlossen werden, andererseits genügt für einen erfolgversprechenden Einsatz von SIGMA die Kenntnis einzelner prägnanter Merkmale des Gesichtes, während die Konstruktion eines Phantombildes die Kenntnis aller Merkmale voraussetzt.

Für das Projekt SIGMA/IRIS wurden IBM Bildschirmrechner 3278/503 verwendet. Diese Bildschirmrechner bieten den Vorteil, daß sie nicht nur für graphische Anwendungen, sondern auch für Textanwendungen aller Art eingesetzt werden können. Es besteht somit ohne weiteres die Möglichkeit, auf demselben Bildschirm nacheinander bestehende Fahndungsapplikationen und graphische Daten des SIGMA/IRIS Projektes zu bearbeiten. Ein Gesicht wird Schritt für Schritt unter Einsatz der "Menütechnik" konstruiert, dabei entsteht computerintern eine Formel, die beim Suchen verwendet wird. Als Nebenprodukt der Anfrage entsteht eine Abbildung des Gesichtes, die - entweder unverändert oder zeichnerisch verbessert - als Phantombild verwendet werden kann.

Die Vorteile des Projektes SIGMA/IRIS bestehen vor allem darin, daß von einer verbalen Beschreibung von persönlichen Merkmalen abgegangen und zu einer bildlichen Darstellung übergegangen werden kann. Damit ist es möglich, die Sprachbarriere, die bei lediglich verbaler Beschreibung besteht, zu überwinden.

Das System ist unabhängig von der jeweiligen Rechtsordnung oder Polizeiorganisation allseitig einsetzbar. Es ist ein "einfaches" System, dessen Handhabung von einem durchschnittlich intelligenten und ohne Schwierigkeiten erlernt werden kann. Seine Logik ist von jedermann sehr einfach zu durchschauen. Für das SIGMA/IRIS Projekt wurden moderne Bildverarbeitungstechnologien, Speicherung von Lichtbildern, Konturerkennung etc. getestet und ausgewertet.

[1] Drescher, Heinz, "Personenbeschreibung", Schriftenreihe des Bundeskriminalamtes Wiesbaden, 1981/2

SIGMA/IRIS

The Problem

Verbal descriptions of physical features, peculiarities and clothing have always been used when searching for wanted persons. Today, personal descriptions along with fingerprints and photography are a keystone in the identification of persons by the police. Almost everywhere in the world, police authorities have extensive collections of information containing verbal descriptions. In practice, however, the description of persons often entails considerable difficulties. This problem is explained as follows in a 'handbook' on personal description (1) issued by the federal Criminal Office Wiesbaden:

"Personal description can only contribute to the success of an investigation if a standard terminology is used to describe individual physical features and peculiarities. Naturally, not every police officer has the ability to describe a person on the basis of his/her appearance and characteristic features and to recognize him/her on the basis of a description. Without training, practice and experience we are unable to recognize and describe the features and peculiarities of a person correctly."

These difficulties are naturally encountered to a far greater extent by a witness called upon to describe a person whom she/he has often seen only for a short time and under unusually emotional circumstances.

For this reason, the police often produce 'composite or phantom pictures', on the basis of statements by witnesses. These pictures are either produced by an artist or use a process such as Identikit. However it is normally not possible to reference existing personal descriptions - of which vast quantities are often available - on the basis of such information. As a consequence, the existing collections of verbal personal descriptions are to a certain extent huge 'information graveyards', because they can only be accessed using personal details (name, date of birth, etc.) which are not normally known in actual police actions.

In summary, it is true to say that the method of verbal description used until now is problematic. Human language, with all its ambiguity, equivocality and lack of exactness, is not a suitable tool to provide personal descriptions that are unambiguous, and thus retrievable.

Possible Solutions

The SIGMA/IRIS project started by examining the possibility of graphically depicting the features of the human face on graphic display screens. Naturally, it is only possible to reproduce a certain type of face and not an individual face.

The project is based upon two considerations. To begin with, the fundamental requirement is that it should be possible to break down the face into individual features (shape of face, nose, lips, eyes, ears, etc.). On the one hand, these features are used in the identification procedure to describe the suspect using standardized and not verbalized features. On the other hand, based upon statements made by victims or witnesses, these facial features should also help to identify the initially unknown culprit from the data files of descriptions processed by the records department.

The method used consists of breaking down the face to individual components, and is initially reminiscent of the production of the so-called phantom pictures produced on the basis of statements made by victims or witnesses to facilitate the search for unknown culprits.

The SIGMA/IRIS project uses IBM 3279/B03 display screens which have the advantage that they can be used not only for graphic applications, but also for all kinds of text applications. Thus it is quite possible to process existing search applications and graphical data from the SIGMA/IRIS project on the same screen. A face is constructed step-by-step using the 'menu method': in this process, the computer assembles an internal formula which is then used to carry out a search. A by-product of the inquiry is a graphic representation of the face that can be used as a phantom picture, either unchanged or artistically improved.

The advantages of the SIGMA/IRIS project lie principally in the fact that verbal descriptions of personal features can be replaced by graphic representation. Thus it is possible to overcome the language barrier that exists when purely verbal descriptions are used. The system can be used universally, irrespective of legal system or police organization. It is a 'simple' system which the average police officer can learn to operate quickly and without difficulty. The logic of the system is easily understood by everybody. With the SIGMA/IRIS project, modern image processing techniques, such as storing and displaying photographs, edge detection, etc. have been tested and evaluated.

(1) Drecher Heinz, 'Personenbeschreibung', a series published by the Wiesbaden Criminal Investigation Department 1961-2.

Merkmale

Bei den verwendeten Daten handelt es sich einerseits um Personendaten wie Familiennamen, Vornamen, Geschlecht, Geburtsdaten, Geburtsorte, Elternvornamen und andererseits um Merkmale wie Rasse/Typus

Dabei werden Begriffe verwendet, die sich an anthropologischen Erkenntnissen orientieren, aber für Zwecke der Polizei modifiziert wurden, wie zum Beispiel "Europid" oder "Ostasiat und Mischling (Japaner, Chinesen)". Für die Eingabe wurden in erster Linie die Merkmale von Europiden oder Südländern/Orientalen vorgesehen; auf Basis der verfügbaren Merkmale ist es aber auch möglich Bilder von Ost-Asiaten oder Schwarzen herzustellen.

Größe

in Zentimetern.

Gestalt

Frei nach KRETSCHMER wird dabei zwischen "dick", "mittel" und "schlank/mager" unterschieden.

Haarfarbe

Es sind die Grundbegriffe "blond", "braun", "grau", "rot", "schwarz", "weiß" und die fakultativen Zusatzbegriffe "gefärbt" und "meliert" vorgesehen.

Augenfarbe

"blau", "braun", "grau", "grün" und "schwarz"

Sprache(n)

Unsere Sprachentabelle enthält mehr als 100 Sprachen und Dialekte von "Afrikaans" bis "Yoruba". Selbstverständlich können für eine Person auch mehrere Sprachen gespeichert werden.

Besondere Merkmale und deren Lage

Es sind die Merkmale wie Amputation, Gehbehinderung, Hasenscharte, Narbe u. ä. Die Lage bezeichnet den Körperteil auf dem sich das Merkmal befindet, wie z. B. Wangen, linker Unterarm oder Rücken.

Tätowierungen und deren Lage

Bestimmt Gruppen und Einzeltätowierungen sind vorgegeben, wie z. B. Totenkopf, Rose, Himmelskörper, Kreuz und Schläge. Die Lage bezeichnet wieder den Körperteil, auf dem sich die Tätowierung befindet.

Tatyp

Beim Tatyp handelt es sich um eine nach den Bedürfnissen der Kriminalistik differenzierte Beschreibung der Straftat, die die erkrankungsdienlich behandelte Person begangen hat.

Die Untersuchung der Phantombildproduktion wurde mit dem FACETTE Face Design System, einem angepassten Macintosh-Programm, durchgeführt, das vom Bayerischen Landes kriminalamt München benutzt wird, und SIGMA/IRIS, das gemeinsam von IBM und dem Österreichischen Bundesministerium für Inneres entwickelt wurde.

Features

The verbal data that is stored consists of personal data like name, surname, sex, date and place of birth, etc. as well as certain features. These features include:

Race/Type

Here, terms taken from anthropology but modified for police purposes like are used, for example 'Europid' or 'East-Asian and half-breed' (Japanese, Chinese). For the encoding, primarily the characteristics of Europids or Merionals/Orientalis have been considered although it is quite possible to graphically encode images of East-Asians or Blacks from the features available.

Size

In centimeters

Stature

According to KRETSCHMER, distinctions are made between 'corpulent', 'medium' and 'slim/sparse'.

Colour of hair

The basic terms 'blond', 'brown', 'grey', 'red', 'black', 'white' and the optional terms 'coloured' and 'mixed' are considered.

Eye colour

'blue', 'brown', 'grey', 'green' and 'black'

Languages

Our list of languages includes more than 100 languages and dialects from 'Afrikaans' to 'Yoruba'. For one person more languages can be stored.

Special features and their position

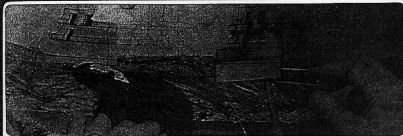
These features include amputation, lameness, hare-lip, scar, etc. The position indicates the part of the body on which the feature is to be found, such as the cheek, left forearm or back.

Tattoos and their position

Certain groups and individual tattoos are considered, like death's-head, rose, celestial body, cross and snake. The position again indicates the part of the body where the tattoo is to be found.

Type of delict

The type of delict is a description of the delict, the person to be identified has committed, differentiated according to the needs of criminology.



Identikit

Questione di dovere, di natura, di denaro, una fetta del tuo cervello è sociale: Buddha, Kant, Cristo, Mao ti servono per collegarti agli altri in termini ufficiali, per essere una particella di storia convenzionale. Ma i punti di riferimento, i condizionamenti primari della tua vita (non eroica...) sono di tutt'altra natura: reazioni personali, il gioco dei complessi, magari per la morte della madre, o per la visita che hai fatto ad Auschwitz (la tua reazione soggettiva è aberrata — dico — non i fatti in sé).

La tua socialità — addirittura l'istinto di famiglia — si sfasciano di fronte al problema spontaneo: sei tu « solo » a vivere e poi morire, il resto è sovrastruttura. La gioia/fatica/sorte degli altri è astratta, la tua è reale. Proprio il gioco esistenziale determina la impalcatura « vera » dell'esito — espressivo nel tuo caso — perché nel lavoro su te stesso sia la tua singolare possibilità poetica, il comunicare/documentare che fa « memoria » invece che fare « storia ».

Con tanto da fare a prepararti bene la caccia, quanto tempo ti resta per pensare ai fruitori dei tuoi progetti? Il tuo senso civico è soddisfatto quando hai la fortuna di non comandare ad altri; e così il tuo orgoglio personale quando non hai persone cui sottostare. Organizzato il tuo schema in modo da trattare il « prossimo tuo » in termini non ufficiali, la coscienza è a posto, dopo di che non ti resta che essere egoista, perché l'invenzione — casa/segno/idea — è vitale se soddisfa il tuo piacere. Passi per il segnale e l'idea. Ma fare la casa, oggi, significa imporre al fruitore « devi abitarla »; pure se ti arrampichi sui vetri credendo di coinvolgerlo nel progetto. Lo strumento modifica chi lo usa: che diritto ti prendi? Tu sei per te ma non sei fra coloro che uccidono il vicino pur di realizzare se stessi, né vuoi creare il tuo mito monumento a sue dirette spese. Allora sfoggi all'Identikit e alla caratterizzazione (hai anche paura della polizia), aumenta l'entropia, sale il livello di te come immagine minerale. Se la tua qualità è quella di essere labile, rimani non utilizzato.

Alessandro Mendini

A matter of duty, nature, money: a dice of your brain is social. Buddha, Kant, Christ, Mao, you need them to connect you with others in official terms, to be a particle of conventional history. But the points of reference, the primary conditioning of your (non heroic) life are of an altogether different nature: personal reactions, complexes, maybe for your mother's death or that visit to Auschwitz (I mean your subjective and aberrant reaction — not the facts themselves).

Your sociality — even your family instinct — lose their sharpness in the face of the spontaneous problem: it is you « alone » who lives and then dies, the rest is superstructure. The joy, toil, destiny of others is abstract, yours is real. It is that existential play that determines the « true » scaffolding of the expressive outcome — in your case — because in the work on yourself lies your singular poetic possibility, the communication / documentation that makes « memory » rather than « history ».

So busy preparing yourself a comfortable berth, how much time is left for you to think of those who use your projects? Your civic sense is satisfied when you have the good luck not to give others orders; likewise, your personal pride when there is no one to whom you must submit. Once you treat « your neighbor » in non-official terms, your conscience is at ease. After which you need only be egoistic, because the invention — home/symbol/idea — is alive if it satisfies your pleasure. All right for the symbol and the idea. But to make a home, today, means imposing on your client, « You must live in it », even if you stand on your head to engage him in the project. The instrument modifies the user: what right are you claiming? You are for you, but you're not one of those who would kill their neighbor to fulfil themselves, nor do you want to create your myth-monument at his expense. Then you escape the Identikit and characterization (you're afraid of the police, too), entropy increases, your level as a mineral image rises. If it is your nature to be labile, you are left unutilized.

A. M.



PRINCEPS DE BREZENHEIM

DIE ÄSTHETISIERUNG DES DISKURSES: Der Ausstieg aus dem Bild ist der Einstieg in die Inflation des Kontextuellen. Diskursives Denken eröffnet den Reigen

der Kontexte im Räumlichen (Environment, Installation, Ausstellung), im Strukturellen (Abbildung, Text, Katalog, Sammlung, Archiv), im Kulturellen (Galerie, Museum,



Rudolf Bumiller

Kunststadt, Kunstlandschaft, Dekade). Das alles erweist sich als machbar durch künstlerische Verfahrensweisen, die zwangsläufig gestisch und modellhaft

sind. Dieses konzeptuelle System ist Ursache der beschleunigten Entwertung der neuen Gattungen, da es eine Wiederholung verbietet und doch nur die

Möglichkeit von Werken liefert. Es ist der Diskurs, der die Modelle und Gesten aufnimmt und Ort, Dauer und Bedeutung bietet. Als diese letzte Instanz rückt er ins Blickfeld und wird selbst als Gattung erkannt und in Anspruch genommen. Das perfekte postmoderne Werk ist identisch mit dem Diskurs, der dann zur modellhaften Geste wird.

DIE BILLION ALS ZAHLUNGSMITTEL: Die umlaufende Geldmenge (M1) wird in Deutschland in Form von Geldstücken (1 Pf. = 10 Mark) und Banknoten (5 - 1.000 Mark) dargestellt. In der Inflation von 1920-23 war bis 1921 Papiergeld in den üblichen Nennwerten bis 1.000 Mark im Umlauf gewesen. Im selben Jahr begann man mit der Vorbereitung von Fünftausend- und Zehntausendmarkscheinen, die 1922 erschienen. Am 20.2.1923 wurde die erste Note über 1 Million ausgegeben, im Sommer die Milliarde und am 1.11.1923 die Billion als Zahlungsmittel eingeführt. Damit waren genug »Abstrakta« verbraucht. Billiarde und Trillion noch in den Verkehr zu bringen, war ohne zusätzliche Qualität. Die Währungsreform vom 15.11.1923 (für die nicht die Staatsbank, sondern ein Konsortium aus Industrie, Handel, Gewerbe und Landwirtschaft die Garantie übernahm) definierte: 1 Billion Reichsmark = 1 Rentenmark.

DIE ERWARTUNG DES PUBLIKUMS: In dem Wechselspiel von Reform und Gegenreform, mit dem der Diskurs sich fortentwickelt, haben wir ein buntes, abwechslungsreiches und unterhaltendes Bild von ihm geschaffen. Vergangenheit und Zukunft mischen sich darin intelligent über der Gegenwart, Unbezahlbares und Wertloses jongliert über den Köpfen der Beteiligten, Kunst und Nichtkunst wechseln unaufhörlich – sehr zum Schmerz der Künstler, die von der Eroberung des Diskurses zu träumen beginnen. Doch weder Bild noch Objekt, noch Ausstellung, nicht einmal die »künstlerische Bewegung« können mithalten bei dem, was sich auf der Publikumsseite als Erwartung angesammelt hat (an imaginären Museen, Ausstellungen, Kunstwerken und Künstlern). Auf die Eroberung der im Diskurs sich manifestierenden Publikumerwartung folgt die Erlindung des Betrachters.

DISKURSBEWAHRUNG – WERTERHALTUNG: Kein Kunstwerk ist möglich ohne die Eroberung der Publikumsseite, die dann als künstlerische Setzung verklimmt werden muß (ebenso wie »Wert« eine Setzung durch das Werk sein kann). Die Ästhetisierung des Diskurses verurteilt sein Verschwinden als verbindliche Instanz, die für Kommunikation, Beurteilung und die endgültige Entscheidung zuständig war. Danach auftauchende »diskursive Instanzen« können kaum

den ihnen zugrunde liegenden »Privatcharakter« verbergen, der eben nur Gelegenheiten und Möglichkeiten gefunden und geschaffen hat, um sich zu veröffentlichen. Abschreibungsmentalität, wie sie im Verhältnis zu Wirtschaftsgütern üblich ist, auf Kunstwerke angewandt, verdrängt die alten, anwachsenden, sich intensivierenden Wertvorstellungen, die mit Erwerb und Besitz von Kunstwerken verbunden sind, und läßt die auf funktionierende Diskurse angewiesenen Wertsteigerungen hinfällig werden.

INVESTITION IN FREMDE BEREICHE: Als weites Feld für Investitionen erweisen sich die Themen und Materialien, die den künstlerischen Betrieb bisher schon subventioniert haben. Deren Wertstatus und Diskurse bieten Voraussetzungen für Bewahrung, Gebrauch und Entwicklung von »Werken«. Damit kann eine insgesamt zu »interessant« gewordene Kunst- und Künstlerposition verlassen werden, die sich in die Orthodoxie retten sollte. Wer den Charakter künstlerischer Tätigkeit begriffen hat, vermeidet jede Form von Anwendung und begnügt sich damit, sich (und sein neues Publikum) zu unterhalten.

FUNDAMENTALISMUS (SOUL): 1790 liefert Edmund Burke mit den »Reflections on the Revolution in France« dem sprachlosen Traditionalismus, diesem reinen Verharren im Althergebrachten, die in Auseinandersetzung mit dem aufklärerischen und revolutionären Liberalismus entwickelten Sprachmittel zur Schaffung eines gegenrevolutionären, konservativen Bewußtseins.

Durch dieses Hervorgehen des Konservativismus aus dem Diskurs des Liberalismus ist er für immer gebunden an das Schicksal des liberalen Diskurses.

In der Postmoderne scheint »Diskurs« das Management der Konflikte zu sein, die sich aus den Widersprüchen des wirtschaftlichen/politischen Systems ergeben und die im »diskursiven Salon« aufgehoben werden. Im selben historischen Moment bildet ein diskursloser Fundamentalismus an allen Ecken die Grenzen der postmodernen Diskursivität. – Ausgerechnet Guattari erklärt dem ihn befragenden Oliver Zahm (Tzk 8): »In meiner Sicht der Dinge ist nun die durch das ästhetische Ritonell ins Werk gesetzte Mutation nicht diskursiv, weil sie den Brennpunkt des Nichtdiskursiven berührt, der im Zentrum der Diskursivität liegt. Deshalb verläuft sie immer über eine Schwelle des Nichts, eine Schwelle des Bruchs mit den Koordinaten der Welt.« (wird fortgesetzt)

PRINCEPS DE BREZENHEIM

Rudolf Bumiller

THE AESTHETICIZATION OF DISCOURSE: Exiting from the picture means entering the inflation of the contextual. Discursive thinking sets off the round of contexts in spatial terms (environment, installation, exhibition), in structural terms (illustration, text, catalogue, collection, archive), in cultural terms (gallery, museum, city, art, landscape, decade). This all turns out to be possible as a result of artistic procedures that are inevitably gestural and able to act as models. This conceptual system is the cause of accelerated devaluation of new genres as it forbids repetition and thus provides only the possibility of works. It is discourse that takes up models and gestures and offers place, duration and significance. As this last authority it moves into the field of vision and is recognized as a genre itself and taken up. The perfect post-modern work is identical with discourse which then becomes a gesture and can act as a model.

THE BILLION AS A MEANS OF PAYMENT: The amount of money in circulation (M1) is represented in Germany by coins (1 pfennig to 10 marks) and bank notes (5-1,000 marks). In the period of inflation from 1920 to 1923, paper money was in circulation in the usual denominations until 1921. In the same year five- and ten-thousand mark notes went into preparation, and appeared in 1922. On 20.2.1923 the first million mark note was issued, in summer the thousand million was introduced as a means of payment and on 1.11.1923 the billion. That used up enough »abstract things«. Bringing a thousand billion and a trillion into circulation would have produced no additional quality. The currency reform of 15.11.1923 (guaranteed not by the national bank but a consortium of industry, trade, commerce and agriculture) issued the following definition: 1 billion Reichsmarks = 1 Rentenmark.

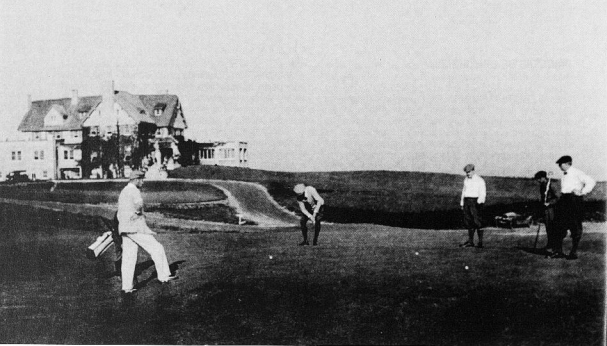
PUBLIC EXPECTATIONS: We have built up a colourful, varied and entertaining picture of discourse for ourselves from the interplay of reform and counter-reform by which it develops. Past and future mix within it intelligently above the present, priceless and worthless things are juggled over the heads of those involved, art and non-art change incessantly – much to the pain of artists, who are starting to dream that they might conquer discourse. But neither pictures as objects, nor exhibitions, nor even the »artistic movement« can keep up with the expectations that have accumulated among the public (of imaginary museums, exhibitions, works of art and artists). Conquering public expectations manifest in discourse is to be followed by inventing the

viewer.

PRESERVING DISCOURSE – MAINTAINING VALUE: No work of art is possible without conquering the public, which then has to become inherent in the work as something fixed artistically (just as »value« can be fixed by the work itself). Aestheticization of discourse causes it to disappear as a firm authority responsible for communication, judgement and the ultimate decision. »Discursive authorities« that have turned up after this can scarcely conceal the »private character« upon which they are based, which has simply found and created opportunities and possibilities in order to make itself public. If applied to works of art, the copying mentality, customary in the case of commercial goods, forces out the old, growing, intensifying ideas of value associated with acquiring and possessing works of art, and invalidates increased values dependent upon functioning discourse.

INVESTMENT IN ALIEN SPHERES: Subjects and materials that have so far subsidized the art business are turning out to be a broad field for investment. Their value systems and discourses offer the right conditions for preservation, use and development of »works«. This means that a position for art and artists that has overall become too »interesting« should take refuge in orthodoxy, and can be abandoned. Anyone who has understood the nature of artistic activity avoids any form of application and would thus begin to amuse himself (and his new public).

FUNDAMENTALISM (SOUL): In 1790 Edmund Burke analysed enlightened and revolutionary liberalism in his »Reflections on the Revolution in France«, and thereby provided speechless traditionalism, mere persistence with the ways things had always been done, with a linguistic device for creating counter-revolutionary, conservative awareness. This emergence of conservatism from the discourse of liberalism has bound him for ever to the fate of liberal discourse. Under post-Modernism »discourse« seems to be management of the conflicts arising from contradictions in the economic and political system which are cancelled out in the »discursive salon«. In the same historical moment, fundamentalism without discourse represents the limits of post-modern discursiveness all over the place. – Guattari of all people explains in answer to a question by Oliver Zahm (Tzk 8): »In my view the mutation that has been set in motion by the aesthetic ritornello is not discursive, because it touches upon the focal point of non-discursiveness that lies at the centre of discursiveness. For this reason it always crosses a threshold of non-sense, a threshold where the co-ordinates of the world are breached.« (to be continued)



THE NATURE OF IDEAS

art, golf, pleasure

a golf course with objects of art – as a place of art

the conception is organized to be permanent. This page aims towards artists, golfers and golf club boards

Let the gods play

Sandra Hastenteufel Altenbergstr. 62 70180 Stuttgart Telefon 0711.640 3646 Fax 0711.640 2007
400 Hoyt Avenue S.I., New York 10301 Phone 718.720 3520 Fax 718.981 4998

WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD? VITO ACCONCI'S ÖFFENTLICHE SKULPTUREN

John Miller

DORT inhaliert man den »Atem des leeren Raumes« – dort ist, wo auf unmittelbaren politischen Ereignissen beruhende Interpretationen nicht länger Bedeutung tragen; wo das isolierte Ereignis nicht mehr ist als das Symbol eines wesentlich größeren Ereignisses. Weil es der Grund aller Dinge ist, der in eine bodenlose Leere fiel.

Georges Bataille
Der Obelisk

In dem Maße, in dem die öffentliche Skulptur von der Tradition des Monuments dominiert wird, ist ihr Charakter affirmativ. Welches auch ihr spezifisches Thema ist, ob das Gedenken an einen entscheidenden historischen Augenblick oder die Ehrung eines heldenhaften Individuums, – als Monument wird sie immer zu einer idealistischen, sublimen Vision von Kultur verschmelzen, von Kultur als Ende in sich selbst – einem Ideal, das durch die alltäglichen Machenschaften der kapitalistischen Wirtschaftspolitik unaufhörlich Lügen gestraft wird. Das öffnet die Kategorie der öffentlichen Skulptur der offensichtlichen Heuchelei. Unglücklicherweise stellen die Anstrengungen der meisten Künstler, dieser Tendenz zu widerstehen, nur modische Übungen im Selbstbetrügen dar. Zum Beispiel behaupten viele, die Weigerung von Richard Serra *Tilted Arc*, das normative Verlangen des öffentlichen Raumes zu befriedigen, würde den Nihilismus kapitalistischer Werte als solchen bloßstellen, wobei sich die Arbeit doch eigentlich auf den Künstler als individuellen *Schöpfer* beruft und in einem »Ja« Abstrakten Expressionismus schlichtweg bestimmte Prinzipien der dominanten Ideologie bekräftigt. Vito Acconci's Werk bietet keine Lösungen für die Widersprüche der öffentlichen Skulptur. Es unterscheidet sich von so vielen anderen Arbeiten gerade dadurch, daß es dies nicht behauptet. Eher erhebt es sich aus darunterliegenden poetischen Schichten. Walter Benjamin führte Charles Baudelaire als den letztmöglichen lyrischen Dichter von Rang in der Moderne an. Acconci's Werk bietet nach diesem Bruch ein Modell poetischer Transformation, namentlich den Versuch, Rudimente individueller Subjektivität – oder die ideologischen Bedingungen dieser Subjektivität – in ein Geflecht expliziter Beziehungen zu bringen, die in der Öffentlichkeit bestehen. Bevor er 1969 begann, als bildender Künstler zu

arbeiten, schrieb Acconci Gedichte. Er begriff das Blatt Papier als Aktionsfeld, das wiederum oft auf Körperbewegungen verwies. Eine seiner ersten Arbeiten, *Step Piece* (1970), stellte dieses Verlangen nach körperlicher Bewegung wörtlich dar. Die Arbeit nahm die Form eines täglichen Trainingsprogramms an, in dem Acconci so lange wie möglich dreißig Mal in der Minute auf einen Stuhl hinauf und wieder herab stieg. Er erfaßte die Ergebnisse und veröffentlichte sie monatlich. Außerdem lud er die Öffentlichkeit ein, sich die Performance in seiner Wohnung anzusehen. Obwohl diese nüchterne Vorgehensweise heute mehr als bekannt zu sein scheint, muß man nur die zeitgenössische neokonservative Kritik heranziehen, um zu begreifen, daß diese Ästhetik nach wie vor präsent ist. In der Ausgabe von April 1988 des *The New Criterion* ereifert sich Roger Kimball:

Es mag den Leser interessieren zu erfahren, daß Herr Acconci von sich dachte, er sei Dichter, bevor er in »einem Kunstkontext« zu arbeiten begann... [Acconci] erinnert sich: »...Mein Ziel war es ... Sprache eher dazu zu benutzen, Raum zu bedecken, als eine Bedeutung zu entdecken.« Ein Blick auf seine »Gedichte« zeigt, daß er sich um etwas so Rückständiges wie Bedeutung keine Sorgen hätte machen müssen. »Untitled Poem« (1968) ist beispielhaft genug: »Nun werde ich euch die Wahrheit sagen./Ich nicke mit meinem Kopf./Nun will ich euch etwas sagen, das nicht gefragt werden kann./Ich winke mit meinen Händen./Nun will ich euch die Tatsachen sagen./Ich bewege mein Bein.«²

In starkem Kontrast zu Acconci's »mißlungenem« Gedicht steht Leslie Norris' »Ein Meer in der Wüste«, das, innerhalb einer Auswahl von Gedichten, Kimball's Artikel im selben Magazin unmittelbar folgte:

Ein kleines Meer
in der Nacht
ließ seinen Strom der Gezeiten
um den Stamm des Pfirsichbaumes,
zogerte,
kam schmeichelnd an meine Tür,
katzbuckelte,
verschwand.³

Und so weiter.
Acconci's Introspektion an der Verworflichkeit und Verdichtung machte seine Frustration über die hyposta-

und behandelte sie wie Versuchskaninchen. Doch wie Debord wollte auch er mit der Norm von Kunst als Vielfalt privatisierter, kontemplativer Erfahrung brechen:

...Sich selbst auf ein persönliches Arrangement von Worten zu beschränken ist reine Konvention...⁴

Schon früh beschäftigte sich Accorci mit der Untersuchung öffentlichen und privaten Raumes. In seiner Performance *Following* (1969) suchte er sich jemanden aus einer Menschenmenge in New York aus und versuchte, dieser Person nach Hause oder ins Büro zu folgen. Obwohl Accorci *Following* öffentlich aufführte, gelang es ihm trotzdem, über die Dauer des unmittelbaren Kontaktes in die Privatsphäre vieler ihm Unbekannter einzudringen. Seine bekannteste Arbeit, *Seedbed* (1971),kehrte diese Beziehung um. Die Performance fand in der Sonnabend-Galerie zweimal die Woche je sechs Stunden lang vom 15. bis 29. januar statt. Der Künstler baute eine Rampe aus durch den Ausstellungssaum, die sich gleichmäßig über den Saal

blieb unter der Rampe, masturbierte und phantasierte über die Schritte, die er über seinem Kopf hörte. Diese Phantasien wurden über ein im selben Raum installiertes P.A.-System übertragen. Obwohl Accorci einen Teil seiner Sexualität einem anonymen Publikum offenbarte, war die Aktion ein Anschlag, wie die Selbstzuschauung eines Exhibitionisten. Innerhalb des quasi-öffentlichen Raumes einer kommerziellen Kunstgalerie erzwang er die Interpenetration von öffentlicher und privater Sphäre. Überdies schien er zu suggerieren, daß »Privatheit« lediglich ein Euphemismus für die »schmutzigen« Dinge ist, die ein Individuum im Laufe des alltäglichen Lebens bewußt unterdrückt. Dies steht in krassem Gegensatz zu jenen Werten, aus denen das hervorgeht, was gemeinhin als öffentliche Kunst betrachtet wird.

Germano Celant hat die Bedeutung dieser entsublimierten Materialien innerhalb von Accorci's Werk untersucht;

Following Piece, 1969-88

In der Kunst gelten Unvollkommenheit und Schmutz als bedrohliche Verfehlungen. Tatsächlich sind sie eine Gefahr für die Macht der Politik, denn sie würden, zu Vorbildern erhoben, der sozialen Anomalie und Rebellion eine kulturelle Signifikanz zusprechen... Deshalb sagt Kunst, die in Übereinstimmung mit den vorherrschenden gesellschaftlichen Werten entsteht, nichts über den Schmutz. Als Träger moralischer Werte muß die Kunst, entgegen jeglicher *antisozialer* Einflüsse, einen Sinn für Ordnung affirmieren. Es sollte sich verstehen, daß *sozial* in unseren Systemen – zum Zwecke ökonomischer Wirtschaftsführung – bedeutet.⁷

Man könnte, nach Bataille, das von Celant *Schmutz* genannte Material als »Basismaterial« bezeichnen – womit gemeint ist, daß der Ruf des Dichters der materialistischen Sprache unterliegt. Mit anderen Worten: Das, was der Sublimierung widersteht, erhält den Anschein der Wahrheit. Unter einer kapitalistischen Wirtschaftspolitik wird Kunst, die vorgibt, ihre Basismaterialität zu transzendieren, zum Komplizen eben jener Bedingungen, die sie in Frage stellt; ihr ideologischer Gebrauchswert wird zur Antithese der Poesie. In Celants Formulierung fungiert das Sublime offensichtlich als Kontrollmechanismus; öffentliche Kunst akzentuiert diese Funktion. Folglich ruft Accioncis dichterische Orientierung nicht nur einen bestimmten Verdacht gegen den öffentlichen Raum hervor, sondern bestimmt auch die augenfällige »Antiform« seiner Arbeit: »...sein ganzes Werk scheint ... zur Disqualifikation des Formalen und des Visuellen zu führen, und alles zu begünstigen, was die Form und die Visualisierung beeinträchtigt.«⁸ Es muß darauf hingewiesen werden – ob es einem gefällt oder nicht –, daß die Überschreitung immer die Ausnahme ist, die die Regel bestätigt. Entsprechend ist der Effekt der Überschreitung immer vermittelnd und nicht zerstörend. Nichtsdestoweniger ist bei der Vorstellung von einem Regime mit unvermittelten Machtverhältnissen klar, daß dort Brutalität im Extrem herrschen würde. Ohne Rücksicht auf solche Implikationen traf Accionci Mitte der 70er Jahre eine Entscheidung, die sein Werk behutsam von der unmittelbar konfrontierenden Performance entfernte in Richtung auf das, was man unter öffentlicher Kunst verstehen könnte: »Ich halte dieses zweifelhafte Bedürfnis, mich aus meiner Arbeit zu entfernen. Die Notwendigkeit kam von der Erkenntnis, daß, solange ich selbst in einer Arbeit auftrete, sich das Werk nur um mich, um den Betrachter und um meine

Beziehung zum Betrachter dreht.«⁹ Auch wenn Accioncis Verständnis der Implikationen seiner Anwesenheit im Werk zu begrenzt scheint, führte es doch zu einer Veränderung. Und in dieser Hinsicht schien er sich keiner Illusion über seine Rolle als »Außen-seiter« hinzugeben, als er im neuen Kontext arbeitete: »Öffentliche Kunst muß, um in der Welt zu bestehen, soziale Konventionen akzeptieren, gewisse Regeln des friedvollen Daseins; der öffentliche Künstler verzichtet auf das Privileg des Galerienkünstlers: die Rücksichtslosigkeit.«¹⁰

Ausgenommen sein ungewöhnliches Resultat, erinnerte *The Peoplemobile* (1979) an die Agitprop-Züge, die von den russischen Konstruktivisten in der Folge der Oktoberrevolution angefertigt wurden. Ein Tieflader-LKW wurde so gestaltet, daß er drei verschiedene Konfigurationen aufnehmen konnte: Aufenthaltsräume, Durchgänge, Tisch und Stühle. Im Sommer 1979 fuhr er quer durch die Niederlande, von Amsterdam nach Middelburg, Rotterdam, Eindhoven und Groningen. Auf der Frontseite des LKWs war eine Plane gespannt, auf die eine lästerliche Maske gemalt war, ein »Kürbis-gesicht«. Auf dem Dach waren Lautsprecher angebracht, die verschiedene Botschaften übertrugen: an einem Tag wurde damit gedroht, alle Terroristen auszulöschen, am anderen wurden diesen soziale Dienste angeboten. Zu einer Zeit, in der der Terrorismus als eine Ikone der Jugendkultur in Europa und den USA in Mode gekommen war, schien Accionci vorzuschlagen, daß die Staatsgewalt die Terroristen in Wohlfahrtsprogramme eingliedern sollte – was gleichbedeutend mit ihrer Auslöschung gewesen wäre. *The Peoplemobile* übernahm die normative Logik des Monuments durch verschiedene Verknüpfungen: erstens durch die Substituierung von Helden durch Terroristen als Thema, dann durch die Infragestellung der Romanik des »Radical Chic« und schließlich durch die Enthüllung der scheinbaren Wohltätigkeit sozialer Programme, Kennzeichen progressiv-liberaler Demokratien, als hinterhältiges Mittel der politischen und wirtschaftlichen Führungsmacht. Wie *The Peoplemobile* arbeitete auch *Gang-Bang*, ein Konzept für das Spoleto-Festival 1979, mit motorisierten Fahrzeugen, um ein anti-monumentales Gefühl für Nomadismus und Entwurzelung auszu-drücken. In dieser Arbeit wollte Accionci zehn aufladbare Sexualorgane, neun Penisse und eine Brust, auf Dachgepäckträger von Autos montieren, die durch die Stadt fahren sollten. Wenn die Autos beschleunigten, würden sich die Organe zu ihrer vollen Größe erheben – was im Falle eines Penis drei Meter waren. Obwohl die Stimmung von *Gang-Bang* unbeschwerter war als



Seedbed, 1972



People Mobile, 1979

die von *The Peoplemobile*, wurde der Vorschlag Acconcis zurückgewiesen. Es wäre eine Übertreibung, diese Karikatur pornographisch zu nennen; der Ausdruck obszön wäre passender: das, was dem Blick verborgen bleibt. Vielleicht liegt der Grund, warum diese sonst so harmlose Arbeit zensiert worden ist, darin, daß in patriarchalischen Kulturen Repräsentationen des Phallus (der sich vom biologischen Penis unterscheidet) immer verhüllt werden müssen. Enthüllung würde die Autorität der Repräsentation selbst abschwächen, die, unter den derzeitigen historischen Umständen, mangels Alternative phallisch ist.

Am Ende der 80er Jahre, nachdem die Reagan-Administration soeben erfolgreich die größte Zahl von Obdachlosen in der Geschichte der USA produziert hatte, kam Acconci zur Betrachtung des »Haus-als-Heim«-Motivs, in der er nicht nur die Trennung in öffentliche und private Erfahrung hinterfragte, sondern auch die Rolle der Kleinfamilie beim Erwerb privater Erfahrung untersuchte. Man könnte sogar sagen, daß die Reagan-Ära einen neuen demographischen Teil der Bevölkerung hervorbrachte, dem private Erfahrung versagt bleibt.

Das Heim ist aus Gesprächen gemacht; das Fundament und die Beständigkeit des Heims stützen sich auf eine Gruppe von Menschen, die alle an ein Ich glauben, das durch die Stimme ausgedrückt wird. Familiengespräche dürfen außer Haus nicht zugelassen werden; wenn eine Stimme entkommt, wird die Familie verwirrt; sie weiß nicht länger wo sie ist, das Heim öffnet sich zur Straße und wird mit der Straße vermischt.

...Von außen betrachtet sollte das Haus, das ein Heim bleibt, gesehen werden und nicht gehört, es sollte *nur* gesehen werden, und deswegen begehrt. Während das Haus im Inneren spricht, schreibt es außen; außen zeigt das Haus sein öffentliches Bild, seine Fassade. Dieses Schreiben ist öffentlich und kann mit Außenstehenden geteilt werden, während das Gespräch im Inneren privat ist und untellbar. Aber das Haus als Schreiben zeigt sich als eine Seite, eine Wand, eine flache Ebene, die als Panzerung wirkt...''

Wie der Titel schon sagt, vermengt *House of Cars* (1983) zwei essentielle amerikanische Symbole, das Einfamilienhaus und das Auto. Diese Arbeit war ursprünglich im Nathan Manilow Sculpture Park in University Park in Illinois installiert. Es bestand vor allem aus sechs Autokarosserien, die so zusammen-

geschweißt waren, daß daraus drei Räume in einem Gerüst aus Stahlträgern entstanden. Der Boden bestand aus Eisenrosten, die Türen aus Wellblech. Innen waren eine Toilette, ein Ofen und ein Kühlschrank installiert. Diese Kombination der Elemente evokierte eine Art von verschwundenem amerikanischen Traum, verschwunden durch die leeren Autowracks, die der Vision der »Freiheit-durch-Mobilität« ein Ende bereiteten, und durch das daraus entstandene, zusammengechusterte Haus, das von seiner offensichtlichen Unbeständigkeit heimgesucht wurde. *Bad Dream House* (1984) erreichte einen ähnlichen Effekt durch Desorientierung. Ursprünglich von der Firma »John Weiland Homes« in Atlanta errichtet, waren drei Basishaushalten vereinigt: eine richtig herum, eine auf dem Kopf stehend und eine auf der Seite liegend. Wände der ersten und dritten Einheit entfalteten sich auf dem Boden, um dann die gesamte Struktur zu umfassen. Jede Einheit war aus anderem Material gemacht: Holz und Ziegelimitat, Aluminium, Plexiglas, Spiegel und Beton. Obwohl *Bad Dream House* das häusliche Leben als eine Art Chaos darstellte, dachte Acconci, daß das Haus, im Urteil der Öffentlichkeit, entweder ein Weg wäre, mit den größeren Weltproblemen umzugehen oder sie auszuschließen, genauso wie es ein Weg wäre, die »dreckige Wäsche« des Familienlebens zu waschen:

Einige der neueren öffentlichen Orte, die manchmal »Kunst« genannt werden, sehen wie Häuser aus. Aber sie haben keine der funktionalen Bestandteile eines Hauses (Wasseranschluß, Strom etc.), oder, wenn sie dieses doch haben, sind sie trotz des Anscheins, sie wären Privathäuser, im Besitz der Öffentlichkeit und für den öffentlichen Gebrauch verfügbar. Diese Häuser sind nicht so sehr dafür gedacht, darin zu leben, als vielmehr dafür, durch sie hindurchzugehen. Einige von uns, die diese Orte gestalten, haben das Haus als Prototyp genommen, weil es den Leuten so vertraut ist und es deshalb als »Kunst« womöglich weniger mit Widerstand rechnen muß. So kann das Haus als Ort der sozialen Interaktion benutzt werden und als Gelegenheit zur kulturellen Rückbesinnung.

Diese Abhängigkeit vom Schema des Hauses kann jedoch, inmitten der vermeintlich öffentlichen Sphäre, den Wunsch des Künstlers, sich ins Private zurückzuziehen, scheitern lassen. Die vom Künstler angelegte Konstruktion des Hauses könnte den Wunsch enthüllen, die Umwelt zu

domestizieren: die Welt mit kleinen Häuschen vollzustellen, auch wenn diese Häuschen nicht dazu benötigt werden, darin zu leben. Das läßt dann den Schluß zu, daß die Sphäre des Öffentlichen zu groß ist, um angesprochen zu werden und daß die Defekte des sozialen/ökonomischen/politischen Systems so außer Kontrolle geraten sind, daß die einzige verbleibende Möglichkeit die ist, aufzugeben und zurück nach Hause zu gehen... Das Sprießen der kleinen Multifunktions-Häuschen im ganzen öffentlichen Raum ist die Einführung einer intimen Distanz in eine Welt, in der nur öffentliche und soziale Distanz erlaubt wird; dieser Ausstoß von Häuschen (Glaubemachen-wollen-Häuser, Halb-Häuser, Ersatz-Häuser) ist wie Auf-der-Straße-Ficken, wie eine Orgie inmitten der Stadtversammlung.¹²

Wie sehr auch das Sprießen von kleinen Häuschen im öffentlichen Raum wie Auf-der-Straße-Ficken sein könnte, es bleibt doch das unumstößliche Faktum, daß nur Auf-der-Straße-Ficken *wirklich* wie Auf-der-Straße-Ficken ist. Diese Diskrepanz sagt viel darüber aus, zu was Kunst wird, wenn sie mit dem pragmatischen Maßstab der Praxis gemessen wird, und was dem poetischen Impuls am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts widerfährt. Der Bankrott des öffentlichen Monuments erscheint nicht so weit entfernt von der Marginalisierung der privatisierten Tagträume des Dichters. Accorci hat gefordert, sein Publikum solle aufhören, sich wie Puppen zu benehmen, aber er ist nichtsdestoweniger gezwungen, ihnen die Rolle von Puppen aufzudrängen, um nicht in ein humanistisches Dilemma von Sympathie und Identifikation zu geraten. Trotzdem überwindet Accorci's Pression die Sackgasse des Betrachterproblems. Was seiner Kunst die Strenge gibt, ist seine umsichtige Selbstbeschränkung. Keines seiner Werke ist im herkömmlichen Sinne befriedigend; jedes stellt seine didaktische oder demonstrative Geste dar, und damit hat es sich. Ästhetischer Überfluß wird versagt und die Begierde muß warten, um zur nächsten Repräsentation zu gelangen.

Anmerkungen:

¹ Georges Bataille, »The Obelisk«, *Visions of Excess*, hrsg. und übers. von Allan Sokol, Minneapolis 1985, S. 222.

² Roger Kimball, »Is MCMIA attempting suicide?«, *The New Criterion*, April 1988, S. 35.

³ Leslie Norris, »A sea in the desert«, *ibid.*, S. 29.

⁴ Guy Debord und G. J. Worman, »Methods of Detachment«, *Situations and International Art-Report*, hrsg. und übers. von Knabo, Berkeley 1981, S. 9.

⁵ Debord, »Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action«, S. 25.

⁶ Vito Accorci, »Projections of Home«, *Artforum*, März 1988, S. 127.

⁷ Giamario Cabani, »Dirty Accorci«, *Artforum*, November 1989, S. 70.

⁸ *ibid.*, S. 76.

⁹ Carrie Rickey, »Vito Accorci: the Body Impolitic«, *Art in America*, Oktober 1985, S. 118.

¹⁰ Brook Adams, »Photo-Address Systems«, *Art in America*, Oktober 1989, S. 164.

¹¹ Accorci, S. 128.

¹² Accorci, S. 128.

Übersetzt von Thomas Henzlage

WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD? VITO ACCORCI'S PUBLIC SCULPTURE

John Miller

It is the »breath of empty space« that one inhales THERE – there is where interpretations based on immediate political events no longer have any meaning; where the isolated event is no more than the symbol of a much greater event. For it is the foundation of things that has fallen into a bottomless void.

Georges Bataille

*The Obelisk*¹

To the extent that the public sculpture is dominated by the tradition of the monument, its character is affirmational. Whatever its specific subject matter may be, whether the commemoration of a decisive historical moment or the memorialization of a heroic individual, the monument always coalesces in an idealist, sublimated vision of culture, culture as an end in itself – an ideal which the day-to-day operations of the capitalist political economy routinely belie. This leaves the category of public sculpture open to a pronounced hypocrisy. Unfortunately, the efforts of most artists to resist this tendency come off as somewhat modish exercises in self-deception. Many claim, for example, that the refusal of Richard Serra's *Tilted Arc* to accommodate the normative demands of public space exposed the nihilism of capitalist values as such when, in fact, its appeal to the authority of the artist as an individual creator, a la Abstract Expressionism, merely reinforced certain tenets of dominant ideology. Vito Accorci's work offers no solution to the contradictions of public sculpture, but it distinguishes itself from so many others in that it doesn't claim to. Rather, it arises out of a sublated poetics. Walter Benjamin has cited Charles Baudelaire as modernity's last possible lyric poet of any stature. Accorci's work offers a model of poetic transformation after this rupture, namely the attempt to carry vestiges of personal subjectivity – or the ideological conditions of that subjectivity – into a set of explicit relations taking place in public.

Prior to beginning his work as a visual artist in 1969, Accorci wrote poetry. He construed the page as a field for action, which, in turn, was often indexed to movements of the body. One of his first works, *Step Piece* (1970), literalized this concern for physical movement. It took the form of a daily training program in which Accorci stepped up and down from a stool at the rate of thirty times per minute for as long as possible. He recorded the results and published them on a monthly basis. He also invited the public to view the performance as it took place in his apartment. Although this literalist tendency may now seem overly familiar, one need only consult the current neo-conservative agenda to understand this aesthetic still remains. Writing in the April 1988 issue of *The New Criterion*, Roger Kimball charged:

It may interest readers to know that before Mr. Accorci began working in »an art context« he considered himself a poet... [Accorci] recalls, »...My aim was to ... use language to cover a space rather than to uncover a meaning... A glance at this »poems« will show that he needn't have worried about uncovering anything as retrograde as meaning. Completely typical is »Untitled Poem« (1968): »Now I will tell you the truth./I'm nodding my head./Now I will tell you something that can't be questioned./I am waving my hands./Now I will tell you the facts./I'm moving my leg.«²

In stark contrast to Accorci's »failed« poem is Leslie Norris's »A sea in the desert« which was included in a selection of poetry which immediately followed Kimball's article in the same magazine:

A little sea
in the night
ran its inch of tide
about the bole of the peach tree,
hesitated,
came fawning to my door,
cringed,
fell away.³

And so on.

Accorci's focus on literalization and concentration reflected his frustration with the reified form of traditional lyric poetry, the same frustration which prompted Guy Debord's call in 1957 for the realization of poetics as an denegation of repression:

All aware people of our time agree that art can no longer be justified as a superior activity, or even as an activity of compensation to which one could honorably devote oneself. The cause of this deterioration is clearly the emergence of productive forces that necessitate other production relations and a new practice of life...

...Restricting oneself to a personal arrangement of words is a mere convention...⁴

...we have to multiply poetic subjects and objects – which are now unfortunately so rare that the slightest ones take on an exaggerated emotional importance – and we have to organize games of these poetic objects among poetic subjects. This is our entire program, which is essentially transitory. Our situation will be ephemeral, without a future; passageways. The permanence of art or anything else does not enter into our considerations, which are serious. Eternity is the grossest idea a person can conceive of in connection with his acts...⁵

Accorci differed from Debord in that his program was devoid of apocalyptic, utopian and revolutionary aspirations. Debord believed that the ostensibly banal realm of everyday life held out the potential for adventure in the form of authentic experience if one went against the grain of normative social interaction. The psychogeography of the city offered a terrain in which one might engage in the quasi-therapeutic practice of the *derive*: wandering the city streets without purpose for an extended, but defined, period. Accorci tended instead to view the public as an empirical given which could be analytically quantified. While he might go on to organize public games between poetic subjects and poetic objects, Accorci regarded – and continues to regard – members of the public skeptically and treated them like guinea pigs. But like Debord, he wanted to break with the standard of art as a variety of privatized, contemplative experience:

My first art pieces were activities in the street. Through these excursions into the street, I was trying to leave home, a home shaped by the contact between writing person and desktop, through means of paper and pen and defined by the boundaries of light. Looking down at the sheet of paper on a desk is analogous to looking down the plan of a house; going out into the street is a way of literally breaking the margins, breaking out of the house and leaving the paper behind.⁶



Gang Bang, 1980

Early on Acconci was preoccupied with the delineation of public and private space. In his performance *Following* (1969) he would select someone from a crowd in New York City and proceed to follow that person home or to the office. Although Acconci staged *Following* in public, he nonetheless managed to intrude on the privacy of various strangers through the very duration of his proximal contact. His best known work, *Seedbed* (1971), reversed this relationship. The performance took place at the Sonnabend Gallery twice weekly for six hours a day from January 15th – 29th. The artist built a ramp across the exhibition space which gradually rose to the height of two and a half feet at the far end. He remained underneath the ramp, masturbating and fantasizing about the footsteps he heard overhead. These fantasies were broadcast over a P.A. system installed in the same room. Although Acconci was revealing something of his sexuality to an anonymous public, the act was an assault, like that of a flasher exposing himself. Within the quasi-public space of a commercial art gallery, he effected the interpenetration of public and private realms. Moreover, he seemed to suggest that «private» is merely a euphemism for the «dirty» material an individual must consciously repress in the course of everyday life. This stands in direct opposition to the values which engender what is commonly regarded as public art.

Germano Celant has discussed the importance of such desublimated material within Acconci's oeuvre:

In art, imperfection and filth are threatening transgressions. Actually, they are a danger to political power, because, if they are elaborated on as models, they would acquire a cultural significance of social anomaly and rebellion... This is why art that constructs itself, or is constructed, according to dominant social values doesn't speak of dirt. As a carrier of moral judgment, it must affirm, against any *antisocial* spirit, a sense of order. It should be understood that *social*, in our systems, signifies «toward economic management.»²

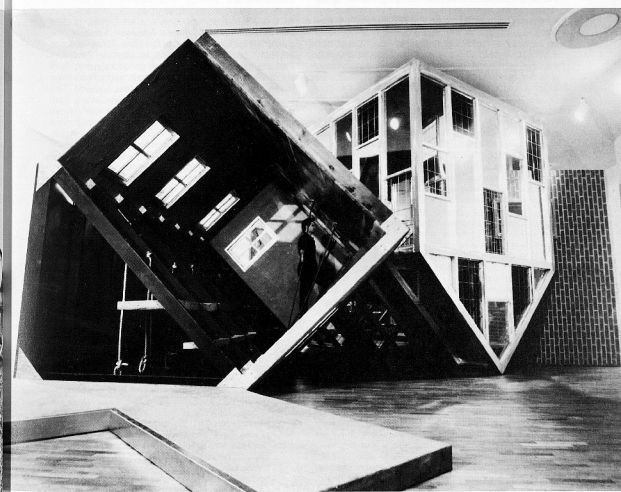
One might, after Bataille, designate the material Celant calls «dirty» «base material» – with the understanding that the poet's calling is bound to materialist language. In other words, that which resists sublimation retains a semblance of truth value. Under a capitalist political economy, art which purports to transcend its base materiality becomes complicit in the very condi-

tion it disavows; its ideological use value becomes the antithesis of poetry. In Celant's formulation the sublime clearly functions as a control mechanism; public art accentuates this function. Thus, Acconci's poetic orientation engenders not only a certain suspicion toward public space as an official domain but also guides the apparent «anti-form» of his work: «... all his work seems ... to lead to the disqualification of the formal and the visual, in favor of everything that annoys form and vision.»³ Like it or not, it must be recalled that transgression is always the exception which ends up proving the rule. Accordingly, the effect of transgression is always mediation, not overthrow. Nonetheless, the prospect of a regime of *unmediated* power relations would be brutal in the extreme. Regardless of such implications, by the mid-1970s Acconci made a decision which would nudge his work away from directly confrontational performance and closer to what is recognized as the field of public art: «I had this desperate need to remove myself from my pieces. The urge came from realizing that as long as I was there live in a piece, the work could only deal with me, with the viewer, with my relationship to the viewer.»⁴ Even if Acconci's conception of the implications his presence within the work is overly circumscribed, it nonetheless triggered a change. And, in this respect, he seemed to harbor few illusions about posing as an «outsider» when producing for the new context, «Public art, in order to exist in the world, agrees to certain social conventions, certain rules of peaceful existence; the public artist gives up the gallery artist's privilege of imposition.»¹⁰

Except for its dystopian upshot, *The Peoplemobile* (1979) recalled agit-prop trains made by the Russian Constructivists following the October Revolution. It was a flatbed truck designed to assume three different configurations: shelter, corridors, table and chairs. In the summer of 1979 it travelled throughout Holland, from Amsterdam to Middelburg, Rotterdam, Eindhoven and Groningen. The front of the truck was draped with a tarp painted to resemble a leering mask, a «pumpkin face.» Mounted on top were loudspeakers which broadcast alternating messages: one day threatening to wipe out all terrorists, the next offering social services to them. At a time when terrorism had come into vogue as an icon of youth culture in Europe and the U.S., Acconci seemed to be suggesting that authorities should put terrorists into welfare programs – which would be tantamount to wiping them out. *The Peoplemobile* took the normative logic of the monument through several convolutions: first by substituting



House of Cars # 2, 1988



Bad Dream House # 2, 1988

terrorist for heroes as its subject matter, then by casting the romanticism of radical chic into doubt and finally by exposing the ostensible benevolence of social programs, an earmark of progressive liberal democracies, as an insidious means of political and economic management. Like *The Peoplemobile*, *Gang-Bang*, a proposal for the 1979 Spoleto Festival, relied on automotive vehicles to register an anti-monumental sense of nomadism and rootlessness. In this case Acconci wanted to install ten inflatable sex organs, nine penises and one breast, on the rooftops of cars which were to drive throughout the city. As the cars accelerated, the organs would rise to their full height – which was nine feet in the case of the penises. Although the tone of *Gang-Bang* was more light-hearted than that of *The Peoplemobile*, Acconci's proposal was rejected. It would be an exaggeration to call this cartoon piece pornographic; the term obscene is more appropriate: that which is kept hidden from view. Perhaps the reason why this otherwise innocuous piece was censored is that in patriarchal culture representations of the phallus (which is distinct from the biological penis) must always be veiled. Unveiling would diminish the authority of representation itself, which, under present historical circumstances, is phallic by default.

By the end of the 1980s, after the Reagan administration had just succeeded in creating the largest class of homeless people in U.S. history, Acconci entered into a meditation on the motif of house-as-home which not only questioned the division of public and private experience, but also considered the role of the nuclear family in the construction of private experience. One might even say that the Reagan era ushered in a new demographic sector of the population for whom private experience is denied:

The home is made up of talk; the foundation and maintenance of the home depends on a group of people who all believe in a self that is expressed by voice.... Family talk can't be allowed out of the house; if a voice escapes, the family becomes confused; it no longer knows where it is, the home opens out into the street and becomes confused with the street.

...Considered from the outside, the house that remains a home should be seen and not heard, should only be seen, and therefore desired. Whereas the house talks within, it writes without; outside, the house displays its public image, its facade. This writing is public and can be shared

with outsiders, while the talk inside is private and can't be. But the house as writing presents itself as a page, a wall, a flat plane that acts as armor....¹¹

As the title indicates, *House of Cars* (1983), grafted together two quintessentially American symbols, the single family home and the automobile. This piece was originally installed in the Nathan Manilow Sculpture Park in University Park, Illinois. It consisted primarily of six automobile bodies welded together to form three rooms within a superstructure of steel I-beams. The floor was made from metal grating; the doors from corrugated steel. Installed inside were a toilet, stove and refrigerator. This combination of elements implied a kind of American Dream gone away with the empty hulks of cars marking an end to the vision of freedom-through-mobility and the resultant cobbled-together housing haunted by its obvious impermanence. *Bad Dream House* (1984) achieved a similar effect through disorientation. Originally installed by John Weiland Homes in Atlanta, it comprised three basic house shapes joined together, one rightside-up, one upside-down and the third on its side. Walls from the first and third units folded out onto the floor to further expand the total structure. Each unit was made from different materials: wood and imitation brick, aluminium, plexiglass and mirror, and concrete. Although *Bad Dream House* portrayed domestic life as a kind of chaos, Acconci considered dragging the house out into public scrutiny to be both a way of coping with or shutting out the larger problems of the world as well as a way to air the »dirty laundry« of family life:

Some recent public places, sometimes called »art«, look like houses. But they don't have all the functional parts of a house (plumbing, electricity, etc.), or, if they do, though they have the appearance of private houses, they are publicly owned and available for public use. These are houses meant not so much for living as for passing through. Some of us who make these places have chosen the house as a prototype because it is familiar to people and is thus less likely to be met with resistance as »art«. So the house can be used as a place for social interaction and an occasion for cultural reconsideration. This dependence on the form of the house, however, might betray, in the middle of what's meant to be a public realm, the art-doe's desire to withdraw into privacy. The art-doe's construc-

tion of a house might reveal a desire to domesticate the environment; to fill the world with tiny houses, even if those houses aren't needed to live in. The implication is, then, that the public realm is so large to be addressed, that the flaws in the social/economic/political system are so out of control that the only thing to do is to give up and go back home.... The sprouting of tiny multiuse houses all over public space is the introduction of intimate distance into a world where only public and social distances have been permitted; this emergence of houses (make-believe houses, half-houses, substitute houses) is like fucking in the streets, like an orgy in the middle of a town meeting.¹²

However much the sprouting of tiny houses in public space may be like fucking in the streets, the stubborn fact remains that only fucking in the streets *really* is fucking in the streets. This discrepancy says a lot about how art ends up being defined at the pragmatic level of practice and about what becomes of the poetic impulse at the end of the twentieth century. The bankruptcy of the public monument proves to be not so far removed from the marginalization of the lyric poet's privatized daydreams. Acconci has claimed

that he wants his audience to stop behaving as puppets, but he is nonetheless forced to cast them in the role of puppets so as not to lapse into the humanistic guagmire of sympathy and identification. Even so, Acconci's coercion overcomes the impasse of spectatorship. What gives his art its rigor is its vigilant austerity. None of his works can be said to be satisfying in the usual sense; it performs its didactic or demonstrative gesture and that's it. Esthetic satiation is denied and desire must wait to travel to the next representation.

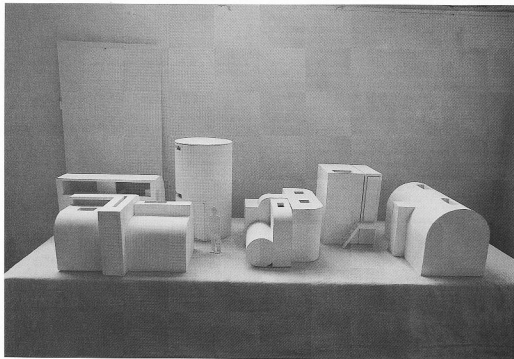
Notes:

- ¹ Georges Bataille, »The Obolisk«, *Visions of Excess*, ed. and trans. Allan Stock, Minneapolis 1985, p. 222.
- ² Roger Kimball, »Is MCNA attempting suicide?«, *The New Criterion*, April 1986, p. 35.
- ³ Leslie Morris, »A sea in the desert?«, *ibid.*, p. 38.
- ⁴ Guy Debord and Gil J. Wolman, »Methods of Detachment«, *Situational and International Anthology*, ed. and trans. Ken Knabb, Berkeley 1981, pp. 8-9.
- ⁵ Debord, »Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action?«, p. 26.
- ⁶ Vito Acconci, »Projections of Home«, *Artforum*, March 1988, p. 127.
- ⁷ Barbara Calant, »Dirty Acconci?«, *Artforum*, November 1980, p. 75.
- ⁸ *ibid.*, p. 75.
- ⁹ Carrie Flacey, »Vito Acconci: the Body Impolitic?«, *Art in America*, October 1980, p. 119.
- ¹⁰ Brook Adams, »Public Address Systems?«, *Art in America*, October 1988, p. 161.
- ¹¹ Acconci, p. 128.
- ¹² Acconci, p. 128.

Unfair 93

10.-15. November 1993
Habsburgerring 2-12
D-50674 Köln
Tel./Fax ++49-221-510 30 18

ABSALON

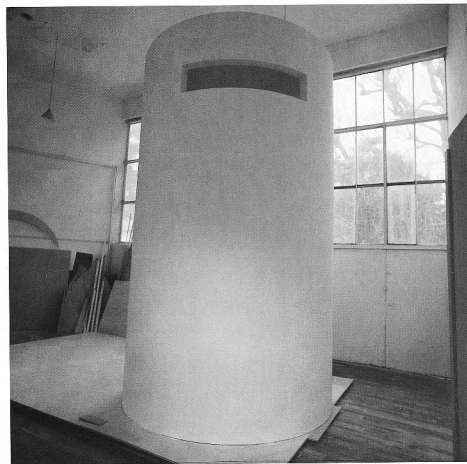
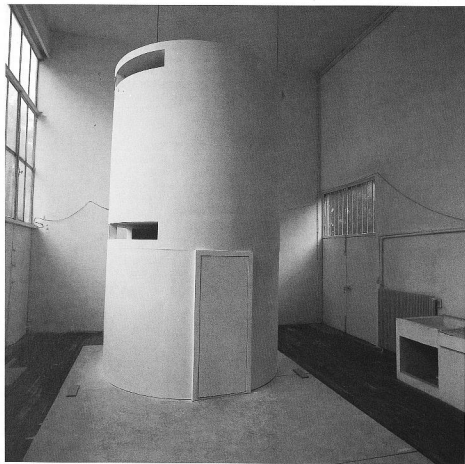


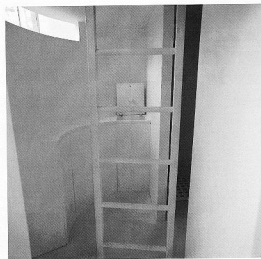
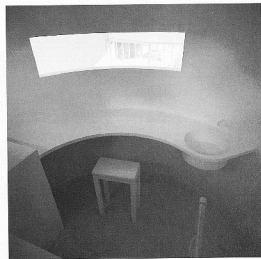
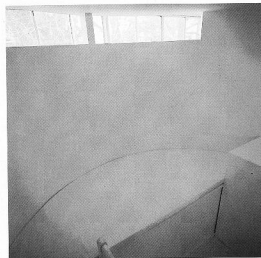
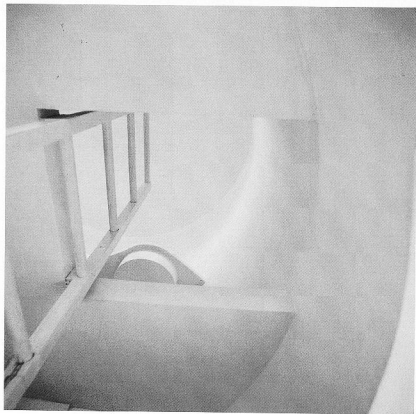
PROJEKT

Die Konstruktion von sechs Zellen, obschon unterschiedlich in ihrer Form, sind sie alle für dieselbe Art des Gebrauchs gedacht. Sie sollen in verschiedene Städte integriert werden. Das Ensemble der sechs Zellen bildet ein Ganzes. Die Dimensionen dieser Zellen variieren. Es sind Orte, die für eine einzelne Person konzipiert sind. Die Räume sind so konstruiert, daß ich trotz ihrer relativ geringen Ausmaße nicht unter Platzmangel leide. Es macht die Qualität dieser Zellen aus, daß sie eher mentale als physische Räume sind. Wie Spiegel meines Inneren sind sie mir vertraut. Die Zelle ist ein Mechanismus, der meine Bewegungen bedingt. Mit der Zeit und der Gewöhnung daran wird dieser Mechanismus komfortabel für mich. Das Erstellen von Prototypen erlaubt mir, meine Reaktionen und die anderer Personen zu beobachten, um dadurch mögliche Verbesserungen des Projektes einzuleiten. Die Notwendigkeit dieses Projektes entsteht durch Beschränkungen, die meinem alltäglichen Leben auferlegt werden durch ein ästhetisches Universum, in dem die Dinge durchschnittlich standardisiert sind. Dieses Projekt reflektiert die Ruhe, die ich brauche. Seine Realisierung erscheint mir lebensnotwendig. Mein Wunsch ist es, diese Zellen zu meinen Behausungen zu machen, in denen ich meine Empfindungen definieren und mein Verhalten kultivieren kann. Diese Behausungen sind ein Mittel des Widerstands gegen die Gesellschaft, die mich daran hindert, zu werden, was ich werden muß. Alle Entscheidungen, die die Konstruktion determinieren, sind getroffen. Ich werde glücklich sein, sie zu leben. Die sechs Behausungen sollen in Konfrontation zu urbanen Plätzen errichtet werden, und zwar in den Städten, die mit meinen Aktivitäten verbunden sind. Diese Konfrontation ist notwendig, weil die Behausungen nicht utopisch sind. Sie sind keine Lösungen der Isolation. Sie sind gemacht, um in der Gesellschaft zu leben. Ihre Errichtung verlangt die Intervention einer Institution. Die Konstruktion ist von mir in weiß gestrichenem Holz ausgeführt. Die Behausungen gehören zu mir. Sie können nur in meiner Gegenwart und nur von jeweils einer Person besichtigt werden. Sie bedingen die Qualität meiner zwischenmenschlichen Beziehungen.

PROJECT

The construction of six cells, different in form, but all intended for the same type of use. They are to be integrated in different cities. Together, the six cells form a whole. The dimensions of these constructions vary. They are spaces conceived for a single person. The volumes are constructed in such a way that despite the relatively small sizes, I will not suffer from lack of space. In their quality, these cells are more mental spaces than physical ones. As mirrors of my inner life, they will be familiar to me. The cell is a mechanism that conditions my movements. With time and habit, this mechanism will become my comfort. The creation of prototypes allows me to observe my reactions as well as those of other people, and through them, to define possible future developments of the project. The project's necessity springs from the constraints imposed on my everyday life by an aesthetic universe wherein things are standardized, average. This project reflects the calm that I need. I feel its realization to be vital. I would like to make these cells my homes, where I define my sensations, cultivate my behaviors. These homes will be means of resistance to a society that keeps me from becoming what I must become. All the decisions attendant on their construction have been chosen. I will be happy to live out these choices. These six homes are to be constructed in confrontation with an urban space, and in cities linked to my activity. The confrontation is necessary, for these homes are not utopian. They are not solutions of isolation. They are made for life in society. Their implantation requires institutional intervention. The construction is carried out by me, in wood painted white. The homes belong to me. They can only be visited in my presence, by a single person at a time. They will condition the quality of my human relationships.





MULTI-STOREY MOSAIC: Homecourt, Highfields Estate, Feltham, West London, June 1990.

The installation was housed on the landings of the stairwell in the centre of the building so as to intervene in the behavioral routine of residents coming in and out from Homecourt.



EINFACH UNTER LEUTEN

Stephen Willats

Eine der wesentlichen Funktionen der Kultur besteht im allgemeinen darin, den Menschen einen psychologischen, auf Sicherheit aufgebauten Bezugsrahmen zu verschaffen, eine komplexe Welt von Normen und Konventionen, konstruiert, um alle vorhersehbaren oder zumindest wahrscheinlichen Aspekte gesellschaftlicher Verhaltensweisen zu steuern. Breit gelächerte Projektionen und Idealisierungen stehen als Stereotypen für diese Normen und Konventionen – dies bezeichne ich als dominierende Kultur. Eine Gesellschaft ist jedoch pluralistisch und viele Projektionen entstehen in Subkulturen, um der psychologischen Vielfalt in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppierungen Sicherheit zu verschaffen. In nahezu all jenen projizierten Idealisierungen und ganz gewiß in jenen, die aus der dominierenden Kultur stammen, wird dem Objekt gleichwohl die wesentliche Funktion als Symbol gesellschaftlicher psychologischer Sicherheit zugewiesen. Das Objekt hat eine bestimmende Rolle übernommen, die sich von der Funktion eines Werkzeugs oder Gerätes zur Ausübung irgendeiner physischen Funktion unterscheidet, eine Rolle der Wahrnehmung, um den Menschen innerhalb einer Gesellschaft Sicherheit in ihren kognitiven Modellen von sich selbst und untereinander zu bieten. Und dies in einem solchem Ausmaß, daß das Besitzen und die gesellschaftliche Zurschaustellung verschiedener Kategorien von Objekten zu einer zentralen kulturellen Beschäftigung geworden sind, daß sogar das Selbst als Objekt der zwischenmenschlichen Kommunikation empfunden und dargestellt wird. In der zeitgenössischen Kultur hat die Beschäftigung mit der gesellschaftlichen Macht des Besitzgegenstandes eine überragende Bedeutung erlangt, wenn sie nicht gar zu einer Obsession geworden ist, und es ist keineswegs überraschend, daß demzufolge in den letzten 10 Jahren eine wachsende Dominanz des Objekts im Bereich der Kunst und in den ihr untergeordneten Bereichen zu beobachten ist. Dies hatte einen nachteiligen Einfluß auf die Komplexität künstlerischer Aktivität der letzten Jahre; durch diesen Druck nahmen gesellschaftliche Prozesse und kritische Auseinandersetzungen in der Kunst ab. Kurz gesagt, das künstlerische Produkt der 80er Jahre ist das gutgemachte, auf sich bezogene, modernistische und besitzbare Objekt. Im »Stil« eines Kunstgegenstandes ist das äußerliche Erscheinungsbild anderer Kultur»objekte« reflektiert worden, deren Konzeption zu-

nehmend beziehungslos erscheint; und auch die kritischen und ideologischen Prioritäten sind von den Produktionsmitteln getrennt worden. Die rasche Ausbreitung von Objekten als Designartefakten geschah gleichzeitig mit der aufkommenden Dominanz der 80er-Jahre-Ideologie vom innovativen Markt als alle Normen und Konventionen der Kultur bestimmende Kraft. Somit regierte am Ende der »Markt« die Parameter der Kunst und lieferte uns, als Künstler sich von ihrer Ultra-Normalität eingeeignet fühlten, einen Moment, in dem die Überprüfung, nämlich die Legitimierung dessen, was als Kunst des Augenblicks bekannt ist, den stilistischen Erscheinungsformen anderer Kulturobjekte gleichgestellt wurde. Folglich wurden Kunstobjekte, während sie das Erscheinungsbild anderer Kulturgegenstände widerspiegeln, auch zu diesen in den Wettbewerb um Aufmerksamkeit gesetzt. Konsequenterweise erfolgte eine allgemeine, als akzeptabel empfundene Entwicklung zum Objekt, in der sich keinerlei ernsthafte oder kritische Idee ausdrückte und die auch keine polemische Bedeutung hatte.

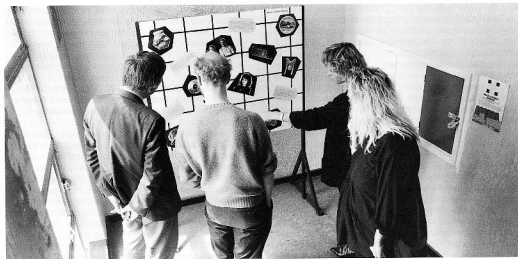
Das führte dazu, daß die meisten künstlerischen Aktivitäten, insbesondere in Privalgalerien, anstatt polemisch zu intervenieren, die Kultur der Sammler widerspiegeln und kräftig unterstützen. Es war und ist ein bedeutender, angenehmer Zeitvertreib, auf der Basis und in der privilegierten Atmosphäre des Handels etwas herzustellen, aber dadurch wurde die Kunst gleichgesetzt mit dem Begriff des begehrten Objekts, d.h. zu einem Gegenstand, der in seiner materiellen Beschaffenheit und Macht die gesellschaftliche Ausstrahlung und Macht seines Besitzers reflektiert.

Ich betone diese Tatsache hier ausdrücklich, weil ich der Meinung bin, daß der gegenwärtige Mangel an deutlicher kritischer Infragestellung der Art, wie Kunst in der Gesellschaft wirkt und funktioniert, dazu geführt hat, daß die Einschränkung der Ausdrucksformen akzeptiert wird, und das in einer Kultur, die einer Mythologie der Liberalisierung huldigt. Ich möchte hier mein persönliches Bekenntnis zum Pluralismus der Kunst in der Gesellschaft ablegen. Es gibt viele Modelle künstlerischer Praxis innerhalb der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppierungen, die ihre eigenen Codes und Konventionen haben. Deshalb spreche ich hier von einem Kunstmodell, das meine eigene Praxis unterstreicht, das in den Prozess des Kulturschaffens eingreift und eine neue Sichtweise auf die Gesellschaft, auf uns selbst und die Beziehungen zu anderen schafft, aufgrund eigener Untersuchungen und Erfahrungen, wie wir die Zukunft in den Griff bekom-

men können. Aus meiner Sicht haben Künstler die Mittel, unsere Zukunftsvorstellungen zu gestalten, wobei ihr hauptsächlich Beitrag darin bestehen sollte, in gesellschaftliche Entwicklungen mit ihrem Werk einzugreifen.

Dies steht in heftigem Gegensatz zu den künstlerischen Aktivitäten der letzten Dekade, die die Subkultur der Kunstsammler verstärkt haben. Auf die Ausdrucksformen der Kunst wirkte sich auch der besonders einflußreiche Glaube der Sammler hemmend aus, daß einem Objekt physisch und gesellschaftlich bleibender Wert gegeben sei, so daß der »bleibende Wert« heute als ganz wichtiges Kriterium das Ethos der kulturellen Prozesse beeinflusst, indem es das Herstellen, Sammeln und Ausstellen von Kunst bestimmt. Aus der Sicht des Sammlers mag die Zwangsvorstellung in Bezug auf bleibende Werte ganz verständlich sein, z.B. bei Kunstwerken, die als gesellschaftliche und finanzielle Investition in spekulativer Absicht erstanden wurden, aber ich möchte betonen, daß dies etwas anderes ist als die Kontakte mit der Kunst, wie sie die meisten Menschen haben, vor allem in der Öffentlichkeit. Statt dessen sind gegenwärtige Erfahrungen mit Kunst »moments in time«, gewöhnlich kurz und flüchtig, besonders im Museum oder bei öffentlichen Monumenten, wo eine wiederholte oder ständige Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk kaum möglich oder erreichbar ist. Anstatt die Vergänglichkeit der Zeit in der Erfahrung mit Kunstwerken vorzuführen oder auch nur positiv aufzunehmen, unterstützen die Kunstinstitutionen lieber die Wertstrukturen der Privatsammler und verstärken dadurch Begriffe wie Exklusivität, Preis, Investition und bleibender Wert. Kunst wurde zum Ausstattungsgegenstand, zu einer Art intellektuell aufreizendem Begriffs-Möbel, aber dennoch fest verankert in handwerkliche Wertmaßstäbe, gleiche sozialkritische Aussage neutralisierend.

Eine weitere lähmende Folge der Sehnsucht nach bleibenden Werten ist, daß fast alle Kunst, die wir in Kunstinstitutionen zu sehen bekommen, alt ist und irgendeiner Epoche unserer kulturellen Vergangenheit angehört, von der wir uns aneignen, was wir als relevant für die Gegenwart betrachten. Ich bin der Auffassung, daß die Museen mehr mit Gegenständen als Zeugen der Vergangenheit gefüllt wurden, als daß sie sich den aktuellen kritischen Dingen ihrer Umgebung widmeten. Sie schaffen dadurch für die, die sich darauf einlassen, eine kritische Distanz zum hier und jetzt. Und doch ist das Museum der Ort, an dem die meisten Menschen der Kunst ausschließlich in Form von Objekten begegnen, so daß ihnen die potentielle



MULTI-STOREY MOSAIC, Homecourt, Highfields Estate, Feltham, West London, June 1990.
Residents and visitors view one of the display boards

Bedeutung künstlerischer Aktivitäten für die Gegenwart vorenthalten wird. Die Vorstellung von einer geordneten »Wertbeständigkeit«, und sei es eine institutionell eingerichtete, eignet sich zweifellos besonders gut zur Definition einer vorhersehbaren Welt, aber ihre nahezu totale Dominanz innerhalb der Beschäftigungen der Museen, hält uns in der Folge in einer Kultur gefangen, die durch ihr eigenes Erbe völlig in Anspruch genommen ist. Durch die Projektion einer Ikonographie der Vergangenheit auf die eigentliche Gegenwart und durch die Monumentalität, mit der sie daherkommen, wurden diese Objekte für unsterblich erklärt, universelle im Objekt begründete Wahrheiten verkündend, die nachgeahmt werden. Aber in Wirklichkeit ist Kunst nicht universell, sondern kontextuell und abhängig von gesellschaftlicher Komplexität. Jedoch ist die Botschaft von der Mythologie der Kunst eine andere. Die autoritäre Präsentation von Kunst im Museum weist dem Betrachter eine passive Rolle zu und versagt ihm sowohl aktives Eingreifen als auch die nicht unerhebliche Bedeutung persönlicher Erfahrungen und die entsprechende Ausdrucksweise. Und obwohl Menschen ganz offensichtlich wesentlich für die Kunstwerke sind, gilt es derzeit als ziemlich ketzerisch, dies als Grundvoraussetzung für das Kunst-

schaffen anzunehmen. Es verlangte auch, die jüngste Praxis völlig neu zu bewerten. Ich habe jedoch das Gefühl, daß, wenn wir den Blick dafür verlieren, wie Kunst als gesellschaftliche Erfahrung funktioniert, keine Aussicht besteht, sich jenseits der engen Grenzen des Museums an die Gesellschaft zu wenden oder einzugreifen. Mein Hauptgedanke war lange Zeit, daß für die Kunst, um gesellschaftlich einzugreifen oder mit Menschen arbeiten zu können, die Erkenntnis entscheidend ist, daß sich das Kunstwerk in der Wahrnehmung ereignet, nicht nur in der des Künstlers, sondern auch in der des Betrachters, und daß dabei die Wahrnehmungsvorgänge des Betrachters und des Künstlers gleich wichtig sind. Die Bedeutung des Publikums wird gegenwärtig nicht anerkannt und wurde in den letzten zehn Jahren wenig diskutiert. Zweifellos wurde sie nicht als Parameter des Prinzips, das jedem Kunstschaffens zugrunde liegt, angesehen, obwohl diese Bedeutung in der simplen Wahrheit enthalten ist, daß alle Kunst in gewisser Hinsicht ausgestellt und anderen Personen gezeigt wird. Wenn wir anerkennen, daß der Betrachter die gleiche Position gegenüber einem Kunstwerk hat wie der Künstler, und dabei die Vergänglichkeit der Erfahrung mit einbeziehen, eröffnet dies die Möglichkeit einer Beziehung, an

der man aktiv beteiligt ist oder interaktiv mit anderen Personen zusammenwirkt. Damit ist der Künstler in der Lage aufzuzeigen, daß die Selbst-Organisation des Betrachters Positives zum Entstehen der Bedeutung eines Kunstwerks beiträgt.

Ich möchte hier betonen, daß unterschiedliche interpersonelle Netzwerke verschiedene gesellschaftliche Ausprägungen, ja Ideologien reflektieren und daß die traditionelle, derzeit akzeptierte Passivhaltung des Betrachters die Einbahnstraße vom Sender zum Empfänger widerspiegelt, die typisch ist für das Sozialgefüge einer autoritären Kultur.

Daher denke ich, daß wenn sich die Haltung des Betrachters zum Künstler durch das Kunst-Werk ändert, sich das zwischenmenschliche Netzwerk verändert, beide implizit mit einem Gesellschaftsmodell in Berührung kommen, und daß andere zwischenmenschliche Netzwerke, die der Künstler einbringt, im Betrachter ein anderes gesellschaftliches Verständnis auslösen. So wird das Kunstwerk zum Netzwerk, zu dem Kanal, der Künstler und Betrachter verbindet und ihnen die ganze Komplexität einer interaktiven Beziehung eröffnet. Das Kunstwerk kann nun als zeitgemäße Entwicklung, als gesellschaftlicher Prozess, als eine pragmatisch strukturierte Sequenz zwischenmenschlicher Aktivitäten angesehen werden, wodurch lebendige Wirklichkeitsmodelle anhand der aktuellen Erfahrung des Betrachters errichtet werden können. Wenn ich zum Beispiel eine Frage stelle, gehe ich davon aus, daß ich ein unvollständiges Bild von einem Aspekt der Wirklichkeit habe. Die gesuchte Antwort soll die fehlenden Teile ergänzen und einfügen, um auf einem interaktiven fortlaufenden Austausch innerhalb der Organisation gemeinsamer Konzeptionen hinzuwirken. Interaktive Verbindungswege sind Grundlage für die Gemeinschaft zwischen Menschen und werden dennoch in den Übermittlungsstrukturen der institutionalisierten Gesellschaft abgelehnt.

Ich stelle noch einmal fest, daß die Künstler mit dem, was sie als nächstes tun, die Tagesordnung bestimmen sollten. Anstatt sich mit einem marginalen Alternativraum für eine Kunst des gesellschaftlichen Wandels zufriedenzugeben, muß der Künstler die Aufmerksamkeit ins Zentrum lenken, d.h. mitten hinein in eben die Kunstinstitutionen, die derzeit das kulturelle Programm entwerfen und fordern. Entsprechende Ausdrucksweisen, Strukturen und Ressourcen, die die Wechselwirkung zwischen Künstler und Gesellschaft aufzeigen, bedürfen der klaren Diktion des Positiven, das sehr wohl jenseits der hinterlichen Grenzen des Museums im Alltagsbetrieb stattfinden und so eine Gesellschaft

durch die Kunst entstehen lassen kann. Das ist mein Gefühl nach die Herausforderung der nächsten Dekade, hierin liegt für mich die Motivation für die verschiedenen Strategien und Formen, die meine Arbeiten angenommen haben.

TOWER MOSAIC. 29. April - 12. Mai 1991. Brinklow House - Princethorpe House, Warwick and Brindley Estate (Siedlung), Paddington, West London.

Tower Mosaic bestand in der Idee, eine Reihe von Mosaic-Installationen in der Anlage der sechs Hochhaustürme der Warwick & Brindley-Siedlung zu installieren. Mit der Entscheidung, die Symbolkraft und die Polemik des Hochhausturms einer neuen Mosaic-Installation einzuverleiben, wollte ich erneut zeigen, daß dieses Konzept in den Kontext jedweder Umgebung gestellt und mit deren Wirklichkeit in Beziehung gesetzt werden könnte, wenn ein sensibles Zusammenwirken zwischen dem Betrachter, dem Kontext und der Aussage hergestellt wird. Bei der Realisierung von Tower Mosaic standen daher die Bausubstanz der Siedlung, ihre physikalische Struktur, die Sprache und die Erfahrungen der Bewohner im Mittelpunkt. Unter diesem Gesichtspunkt wurden die beiden Hochhausblocks Brinklow House und Princethorpe House als Bestandteil der Arbeit für die Unterbringung der Installation ausgewählt. Eine kleine Gruppe von Bewohnern des Brinklow House und des Princethorpe House wurde zur Teilnahme an der Entwicklung der Arbeit eingeladen. Sie konzentrierte sich auf die unterschiedlichen Betrachtungsweisen der Personen und auf das Verständnis von sich selbst und den Beziehungen zu anderen Menschen. Diese Wahrnehmungen sah ich ausgedrückt in der Selbst-Darstellung der Bewohner in ihren Wohnzimmern, durch die Art, wie sie Gegenstände gesammelt und in diesem Raum aufgestellt hatten. Ich arbeitete individuell mit sechs Personen, dokumentierte diejenigen häuslichen Gegenstände fotografisch, von denen sie annahmen, daß sie etwas über sie selbst aussagten und jene, die eine spezifische Beziehung zu jemand anderem kennzeichneten. Ich zeichnete dann eine Diskussion mit den Bewohnern über diese Gegenstände auf Band auf. Aus diesem Material erstellte ich das Tower Mosaic-Buch, das das wichtigste »Werkzeug« im zeitlichen Ablauf der Arbeit war, um Interaktion zu simulieren und zu manifestieren. Das Tower Mosaic-Buch enthielt vier Fragen, die die Teilnehmer aufforderten, bildliche Antworten zu entwickeln, anfangen damit, wie sich

ein Teilnehmer selbst wahrnimmt, dann sein Verhältnis zu einer nahestehenden Person, zu unmittelbaren Umgebung und schließlich zur breiteren Gesellschaft. Die entstandenen Zeichnungen wurden da ausgestellt, wo sie jeder sehen konnte, auf einem großen Papiergitter, das die Struktur der vier Mosaiken vorgab (ein Mosaic für die Antworten zu jeder Frage im Buch); diese Gitter wurden direkt auf die Betonwände der Sockelgeschosse von Brinklow House und Princethorpe House geklebt.

Die Zeichnungen aller Teilnehmer wurden gleichrangig behandelt, und alle trugen zur Zusammensetzung des Mosaiks bei; ein Prozess zufälliger Auswahl bestimmte die genaue Position an den Kreuzpunkten der horizontalen und vertikalen Linien des Gitters, auf dem sie angebracht wurden. Die Mosaiken entwickelten sich im Zeitraum der zwölf Tage, die Tower Mosaic dauerte, kontinuierlich, indem die neuen Antworten hinzugefügt wurden. Dadurch steigerte sich in den Besuchern die Komplexität und Relativität ihrer Assoziationen, besonders wenn die Gebäude mehrfach besucht wurden. Die rechten Seiten des Tower Mosaic-Buches, auf denen die Teilnehmer zeichneten, waren doppelt, mit einem Kohlepapier dazwischen. Damit hatte man Kopien und konnte einen persönlichen Vergleich mit den anderen ausgestellten Zeichnungen des Mosaiks ziehen.

In den Eingangshallen der beiden Gebäude wurden einfache transportable Tische für eine tägliche Zusammenkunft, die morgens oder abends stattfand, aufgestellt. Eine Gruppe von acht Assistenten betreuten diese Tische während der Dauer der Arbeit und erläuterten jedem, der das Gebäude betrat oder verließ, Sinn und Zweck einer Teilnahme. Wenn jemand bereit war mitzumachen, erhielt er/sie ein Exemplar des Tower Mosaic-Buches, wurde mit Farbstiften und -kreiden ausgestattet und zeichnete seine/ihre Antworten an Ort und Stelle. Unweigerlich und absichtlich wurde die Teilnahme zur gesellschaftlichen Dreiecksituation, die fast immer durch den Austausch zwischen den Bewohnern, die ein und aus gingen, denen, die schon mitmachten, und den Betreuern der Arbeit ausgelöst wurde. Nach Beendigung der zwölf-tägigen Aktion wurden die Mosaiken von den Wänden gewaschen und somit alle physischen Spuren der Installation beseitigt.

MULTI-STOREY MOSAIC. 18. - 29. Juni 1990. Homecourt, Highfield Siedlung, Feltham West London

Die Highfield Siedlung wurde Mitte der sechziger Jahre nach der Wate'schen In-situ-Fertigungsmethode errichtet und besteht aus den drei Gebäuden: Beldere House, Hunter House und dem (bei weitem größten) Homecourt. Eine gestaltete Landschaft umgibt und verbindet die drei grauen Betonklötze und grenzt die Siedlung wie eine Insel deutlich gegen die umliegenden Doppelhaus-Wohngebiete von Feltham am äußersten Ende von Südwest-London ab. Ich sah, daß die Bauweise dieser Gebäude die gesellschaftliche Botschaft institutionalisierter Konformität vermittelt, das Produkt von Idealvorstellungen der »Moderne«, die dieser Konzeption zugrunde lagen. Die Message dieser Ordnung steht in dauerndem polemischen Konflikt mit der komplexen und chaotischen Vielfalt der Lebensumstände von Menschen, die letztendlich darin leben. Und der ständige Kampf um den Ausdruck der Persönlichkeit in dieser gleichmachenden Umgebung war der maßgebende Parameter für das Multi-Storey-Mosaic. Die Arbeit bestand darin, die Bewohner daran zu beteiligen, Beziehungen zwischen den Objekten, ihren ausgestellten Wohnzimmern, herzustellen und sie als Ausdruck ihrer Identität und Sensibilität anzuschauen. Ich begann stufenweise mit meiner Arbeit in der Siedlung im Juni 1989; eine Person stellte mich einer anderen vor, und so kam ich auf eine Gruppe von acht Bewohnern. Ich machte zuerst eine Reihe von Dokumentarphotos und Tonaufnahmen von Gesprächen mit jedem Teilnehmer über die Gegenstände im Wohnzimmer, die ihrem Gefühl nach etwas über ihre Person aussagten. Dieses Material gab dann die inhaltliche Aussage und die Ausdrucksweise der Arbeit vor. Multi-Storey Mosaic wurde als Installation in den obersten vier Stockwerken von Homecourt eingerichtet. Das begann am 18. Juni und bestand aus je einer 120 x 100 cm großen freistehenden Stellwand, die jeweils an jedem Treppenabsatz aufgestellt wurde. Das Multi-Storey Mosaic war hoch oben im Turm von Homecourt platziert und sollte die Menschen an einer Reise durch die Struktur des Gebäudes beteiligen. Diese direkte Erfahrung mit dem Gebäude wurde als wesentlicher Bestandteil für die Betrachtung der Arbeit angesehen. Die Bilder und Texte auf den Stellwänden waren unregelmäßig über ein Gitter verteilt, als symbolische Darstellung eines offenen Kommunikationsnetzes. Am 29. Juni demontierte ich die Stellwände und entfernte sie aus dem Gebäude.

(übersetzt von Erna Witz-Fachinger)

JUST BETWEEN PEOPLE

Stephen Willats

One of the essential functions of culture in a general sense is to provide people with a psychological frame of reference built on certainty, an elaborate world of norms and conventions is constructed governing all aspects of social behaviour that is predictive, or at least based on high probability. An umbrella of projections and idealisations emanate as stereotypes for these norms and conventions, what I term the dominant culture. But there exists a pluralism within society, and many projections are created by subcultures to provide certainty for the psychological variety of its different social groupings. However, within nearly all those projected idealisation and certainly those coming from the dominant culture, the «object» has been given the essential function of denoting a symbol of social psychological certainty. The «object» has assumed a determining role, that is quite separate from acting as an agent, or tool, for enabling some physical function, being given a perceptual role within the interpersonal society of people to provide certainty in their cognitive models of each other and of themselves. This, to the extent that possession and the social display of different categories of objects has become a central cultural preoccupation, where now even the self is perceived and represented as an object in the communication between people.

In recent culture the preoccupation with the social power of the possessed object has become a paramount concern, if not obsession, it is not surprising that the last decade has also seen the increasing domination, therefore, of the «object» in the realm and sub-realms of art. This has had a reductive influence on the complexity of art activity in recent years, and exerted a pressure to diminish the social process and polemical conceptualism in art. Epitomising art produced in the 80's has been the well-crafted self-referenced, modernistic, possessable object. «Style» in the art object has come to reflect the surface of culture's other «objects», the conception of these objects increasingly it seems being dislocated, separated from their polemical, ideological precedence and the means of their production. The proliferation of objects as design fetishisms has paralleled the rising dominance of the 80's ideology of the innovative market as the determining force in culture, conditioning all its norms and conventions. Thus, in the end the «market» has governed the parameters of art, giving us a moment when artists have felt bounded by their

ultra normality, in which verification, the legitimising of what is given as art of the moment has been equated with the stylistic surface of other cultural objects. Thus, while art objects have come to mirror other cultural objects, they have also been thrown into competition with them for attention, and consequently there has been a general, and perceived as acceptable, development of them not expressing any serious or critical ideologies and polemical meaning.

What has happened is that most artists' activities, especially those made within the private gallery have, instead of exerting a polemical intervention, come to reinforce and reflect the culture of the collector. Generated in an atmosphere of priorities based on the economics of shopping, which has, and still is, projected an important, very acceptable pastime, art has been equated with the notion of desirable object, that is an object that will reflect in its material surface and fabrication, the social charisma and power of the possessor.

I am emphasising, even re-emphasising, this matter here as I believe that the recent lack of much critical questioning of the way in which art operates and functions in society has actually led to an acceptance of a limited means of expression and this in a culture with a mythology of liberalisation. I should here make clear my personal acknowledgement to the pluralism of art in society, there being many models of art practice within diverse social groupings which have their own codes and conventions. So, here I am talking about a model of art that underlines my own practice, that intervenes in the culture making process to create fresh perceptions of society, ourselves, and relations with others, that are a heuristic to how we might approach its future. For it is my view that artists have the potential to shape our perceptions of the future by what they do now, the intervention of their work in the social process of society being their major contribution.

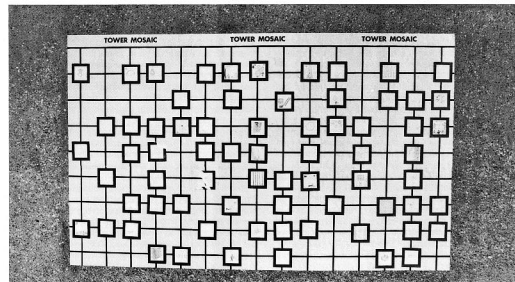
This is, however, starkly contrasted by the artist's activities in the last decade, that have reinforced the subculture of the art collector. Another inhibitory factor to expressive forms in art practice has been the especially important belief in the collector culture that permanence resides in an object, physically and socially, so «permanence» has now become a very important criteria effecting the ethos of the cultural process, i.e., conditioning the making, collecting and displaying of art. Within the mind of the collector this obsession with permanence might be quite understandable, for example, with art acquired as a social-

financial investment with its expectation of future reward, but I would stress this is at odds with most people's actual contact with art, certainly in public. Instead actual experiences with art are moments in time, usually brief and transient ones, especially within the museum, or with public monuments, where repeated, or sustained exposure to an artwork is rarely possible or achievable. Rather than celebrating, or acknowledging positively, the transient nature of time-based experience with works of art, the institutions of art have endorsed the value structure of the private collector, reinforcing notions of exclusivity, value, investment and permanence. Art has recently become furniture, even a kind of mentally teasing, conceptual furniture, but nevertheless locked into the evaluative criteria of craft, neutralising any polemical social meaning.

Another inhibitory consequence of this desire for permanence is that nearly all art we look at through art institutions is old, belonging to some past moment in culture, from which we appropriate what we can re-interpret as relevant to the present. It is my opinion that, rather than address the polemical issues of today in the community surrounding the museum, they have

become disproportionately loaded up with objects as monuments from the past, creating a psychological distance for those entering, from the here and now. But this is where most people encounter art, «art objects», so that the potential relevance of art activity to the present is denied them. The idea of an ordered permanence, be it an institutionally arranged one, is undoubtedly attractive in defining a predictive world, but its almost complete dominance in the preoccupations in the museum environment has further entrapped us into a culture preoccupied with its own heritage. In projecting the iconography of the past on to what is represented as a virtual present, and the attendant monumentality that they have been given, has led to the promotion of these objects as immortal, that radiate universal object-based truths to be emulated. But, in reality, art is not universal, but contextual and dependent on social complexities, but the message from the mythology of art is otherwise.

The authoritative presentation of art in the museum has led to a passive role for the audience, denying their active involvement, and the relevant meaning of their own experiences, and their expression. And yet people are so obviously fundamental to works of art,



TOWER MOSAIC. Brinklow House - Princethorpe House, Warwick and Brindley Estate, Paddington, West London, April - May 1991.

but the recognition of this as a basic condition of artmaking is almost heretical in the present climate and would require an almost complete reappraisal of recent practice. However, I feel that if we loose sight of how art functions as a social experience, there is no hope of addressing, or intervening, in the society beyond the confines of the museum. It has long been fundamental to my thinking that for art to intervene in society and engage with people, the recognition that a work of art is ultimately a cognitive event is crucial. Not only a cognitive event of the artist, but a cognitive event of the audience, and that the acts of cognition of the audience are as important as the acts of cognition of the artist. The importance of the audience is virtually unacknowledged and rarely discussed in the last decade, certainly it is never seen as the parameter to the rationale behind making artworks, however, their importance is contained in the simple truth that all art is at some point shown, exhibited in some way to another person. The recognition that the audience has an equal position to the existence of a work of art as the artist, and the embracing of the transient social nature of the experience, opens up the possibility of the relationship being active, and even interpersonally interactive. The artist is now in the position to manifest the audience's own self-organisation as a positive contribution to the process of creating the work's meaning.

I want to emphasise here that different interpersonal networks reflect different social outlooks, even ideologies and that the traditional, presently accepted, passive position of the audience mirrors the one-way channel between transmitter and receiver that typifies the social fabric of an authoritative culture.

So, I see that in changing the position of the audience in relation to the artist via the «artwork», changing the interpersonal network, they are implicitly engaging with a social model, and that different interpersonal networks proposed by the artist can engage the audience in different perceptions of society. Thus the work of art becomes the network, the channel that links the artist and audience opening them up to the rich complexity of an interactive relationship. The work of art can now be envisaged as a process in time, a social process, a pragmatically structured sequence of interpersonal events through which fresh models of reality can be constructed by the actual experience of the audience. For example, when I ask a question I imply that I have an incomplete picture of some aspect of reality, the response demanded being to complete and fill in the missing parts, leading to an

interactive sequential exchange in the organisation of mutual conceptions. Interactive channels are basic to the society between people, and yet it is denied in the transmissional structures of the institutional fabric of society.

I restate, it is for artists to shape the agenda by what they do next, and instead of being content with a marginal, alternative space for an art of social process, the artist needs to move attention into the central space, i.e. into the very art institutions that are presently creating and facilitating the cultural agenda. Relevant languages, strategies and resources that manifest an engagement between artist and society will require explicit expression as positive events, that can take practice well beyond the inhibiting confines of the Museum into the flux of daily life, creating a society through art. This I feel is the challenge of the next decade and is the underlying motivation for the various strategies and forms my work has taken.

TOWER MOSAIC. 29th April-12th May 1991. Brinklow House – Princethorpe House, Warwick and Brindley Estate, Paddington, West London.

Tower Mosaic took the concept of the Mosaic series of installations into the environment of the six tower blocks that comprise the Warwick and Brindley Estate. In deciding to embody the symbolism and polemic of the tower block in a new «Mosaic» installation I wanted to again demonstrate that this concept could be contextualised into any environment to engage with its reality, if a sensitive inter-relation is made between the audience, the context and the work's meaning. So the very fabric of the estate, its physical structure, and the language and experiences of residents was central to the origination of Tower Mosaic. In this respect the two tower blocks, Brinklow House and Princethorpe House, selected from the six to house the installation, were considered to be part of the work.

A small group of residents from Brinklow House and Princethorpe House were invited to participate in the work's development and centre it on the different ways people perceive, and understand, themselves and their relationships to other people. These perceptions I saw expressed in the statements of self-identity residents exhibited in their living rooms through the assemblage of objects they had gathered and positioned within that space. I worked individually with six residents to document photographically the domestic

objects they had acquired, the ones they considered expressed something about themselves, as well as those that specifically denoted a relationship with someone else. I then tape-recorded a discussion with the residents about those objects. From this material I composed the Tower Mosaic Book, the book being the main agent in the work's time based structure for stimulating and manifesting interaction. The Tower Mosaic Book contained four questions that required participants to develop pictures in their responses to them, starting with how a participant perceived themselves, their relationship to another person close to them, the immediate surrounding community, and finally with a wider society. Participants' actual drawings were then displayed where everyone could see them, on a large paper grid that formed the structure for the four mosaics, (one mosaic for the responses to each question in the book) these grids being pasted straight onto the concrete walls at the base of Brinklow House and Princethorpe House.

All participants' drawings were considered equally valid, and all contributed to the building up of the mosaics, a process of random selection determining the exact position on the junction of the horizontal and vertical lines of the grid on which they were placed. The mosaics were continually developing over the twelve day period of Tower Mosaic, as new responses were added, thus increasing for the visitor the complexity and relativity of their associations, especially when repeated visits were made to the sites. The right hand pages of the Tower Mosaic Book on which participants made their drawings were in duplicate, with a sheet of carbon paper supplied to create a copy so that a personal comparison could be made with all the other drawings displayed on the mosaic grids.

A portable and very simply made desk was set up inside the ground floor foyers of each building for either a morning or afternoon session each day. A group of eight volunteers administered this desk throughout the duration of the work, introducing the idea of participation to everyone coming in or out of the building. If a person agreed to take part they were given a copy of the Tower Mosaic Book and, using the coloured pens and crayons provided, drew their responses there and then. Inevitably and intentionally participation at the desk was a triangular social event, nearly always being initiated from exchanges between residents who were coming in and out, those who were already participating, and the administrators of the work. At the end of the twelve day period the

mosaics were washed off the walls, so that all physical traces of the installation were removed.

MULTI-STORY MOSAIC. 18-29 JUNE 1990. Homecourt, Highfields Estate, Feltham, West London.

Highfields Estate was built in the mid 1960's, using Wales factory method of on-site fabrication, and comprises three buildings, Belvedere House, Hunter House and, by far the largest, Homecourt. Surrounding and linking these three grey concrete buildings is a landscaped environment which clearly separates the estate, like an island, from the surrounding semi-detached developments on the outer fringes of South West London at Feltham.

I saw that the fabric of these buildings projected a social message of institutional conformity; a product of the «modernist» idealisations that underlay their conception. This message of order is in a constant polemical conflict with the complex, and chaotic variety of the lives of the people who have ended up living there; and it was the constant fight for self-expression in this reductive environment that became the governing parameter for Multi-Storey Mosaic. The work was to involve residents as participants in the making of conceptual relationships between objects that they had positioned on display with their own living rooms, looking at them as an expression of their identities and sensibilities.

I started work on the estate in June 1989, gradually, by one person introducing me to another, gathering together a group of eight residents. I then made a number of photographic documentations and tape-recorded discussions with each participant about the objects in their living room that they felt made a personal statement about themselves, this material giving the work its meaning and language.

As an installation, Multi-Storey Mosaic, was situated on the four uppermost floors of Homecourt, starting on the 18th June, and consisted of one free standing display board measuring 120 x 100 cm positioned on each landing. The siting of Multi-Storey Mosaic high up in the tower of Homecourt was intended to involve people in a journey within the structure of the building, and this direct experience of the building was seen as an essential part of viewing the work. The images and texts on the displays were casually distributed over a grid which was seen as symbolically representing an open network of communication. On the 29th June I dismantled the display boards and removed them from the building.

INHALT

1 Vorwort	22 Gegenöffentlichkeit
2 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
3 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
4 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
5 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
6 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
7 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
8 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
9 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
10 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
11 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
12 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
13 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
14 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
15 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
16 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
17 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
18 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
19 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
20 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
21 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf
22 Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit	von Rainer Oldendorf

COPYSHOP ein Sampler von Rainer Oldendorf • EDITION 10-ARCHIV

COPYSHOP

Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit
ein Sampler von Rainer Oldendorf



Edition 10-ARCHIV

ISBN 3-89408-032-X



STUDIO/CINEMA

Rainer Oldendorf



Einladungskarte zum ersten Teil des Projektes STUDIO/CINEMA, mein Wohnselbstversuch in der Unité d'Habitation von Le Corbusier in Marseille.

Invitation card for the first part of the STUDIO/CINEMA project, my live-there-yourself experiment in Le Corbusier's Unité d'Habitation in Marseille.



Das Appartement 445, das ich von Juli 1991 bis Januar 1992 bewohnt habe, ist ein „Typ B, Studio“, kleinste Wohneinheit des Gebäudes, eine nach außen hin offene Schachtel von 3,66 x 9 x 2,26 m.

Appartement 445, in which I lived from July 1991 to January 1992, is a „Type B, studio“, the smallest residential unit in the building, a box open to the outside measuring 3.66 x 9 x 2.26 metres.



Mit einigen Gästen und Bewohnern habe ich Videogesprächsmitschnitte hergestellt.

I made video recordings of conversations with some guests and fellowresidents.



Meine Eltern, meine Schwester und ihr Freund.

My parents, my sister and her boyfriend.



Die Konstruktion der Unité ist ein Stahlbetongerüst, in das die Wohnungen als eigenständige Kiste hineingeschoben sind. Für eine Ausstellung in den Ateliers Municipaux Marseille habe ich meine Wohnung wieder herausgezogen, d.h. sie in Originalmaterial eins zu eins nachgebaut. Die nach außen hin offene Seite ist mit Rückprojektionsfolie bespannt, auf die von außen eine Dia/Video-Montage der während meiner Wohnaktion hergestellten Materialien projiziert wird.

The Unité is based on a reinforced concrete framework into which the flats are pushed as independent boxes. I took my flat out again for an exhibition in the Ateliers Municipaux Marseille, in other words I built a one-to-one copy of it in the original material, and a slide-video montage of material produced during my residential action was projected on to this from the outside.



Von der anderen Seite kann die zum Kino umgebaute Wohnung betreten werden. Bis auf das in die Wand eingebaute Regal habe ich die Einrichtung weggelassen und stattdessen Stühle in den Raum gestellt. Dieser Aufbau hat auch dazu gedient, die Montage auf 16mm-Material aufzunehmen, um das Projekt als Kinofilm weiterzuführen.

It is possible to get into the flat, which has been converted into a cinema, from the other side. With the exception of the built-in shelving I left out the fittings and put chairs in the space instead. This also made it possible to film the montage on 16mm stock and continue the project as a cinema film.

ZUR TOPOGRAPHIE DES ÖFFENTLICHEN RAUMES

Yvonne Doderer

Einer der Orte des Öffentlichen ist das Künstlerhaus in Stuttgart West. Städtisch subventioniert, kommerziell nicht verwertbar und nicht dem Anspruch unterworfen, Kunst in publikumsgerechter, leicht konsumierbarer Form und architektonischer Verpackung zu präsentieren, mit eher niedrigen Besucherzahlen, handelt es sich doch oder gerade um einen Raum, der Qualitäten des Öffentlichen aufweist. Die auf beliebige Translokation ausgerichtete Kunst wird hier neu verortet – KünstlerIn, künstlerischer Produktionsprozess, Ergebnis und deren Vermittlung finden sich an einem Ort wieder. Kunst erfährt hier Bedeutung durch eine genau an und in Korrespondanz mit diesem Ort ausgeführte Tätigkeit. Eine Aktivität, die über diesen Ort referiert, diesen reflektiert und absorbiert oder auch zurückweist. Der Charakter des Öffentlichen wird durch die Notwendigkeit erreicht, sich diesen Ort und Inhalt aktiv anzueignen; nicht allein das Betreten und Betrachten wird hier gefordert (diese Herangehensweise erfüllt jedes Museum), sondern sich in die Mitte eines theoretischen Diskurses zu begeben, der Ort, Produzierende und Rezipierende zusammenführt und dadurch sichtbar, d.h. öffentlich macht. Ein Name wird hier zum Programm: META – zu griechisch »mitten, zwischen«.

Die Voraussetzung für das Entstehen des öffentlichen Raumes ist die sprachliche Übereinkunft; er enthält Information und lebt von der Kommunikation, sein Ort ist die Stadt. Der öffentliche Raum ist an die Entstehung des Städtischen und des Allgemeinen geknüpft. Historisch gesehen fand der öffentliche Raum in der antiken griechischen Agora – als Zentrum öffentlichen Lebens, das politische Aktivität beinhaltete – seinen Anfang. Handeln und Sprechen bestimmten diesen Raum und regelten damit die Politik dieser Stadtstaaten. Obwohl diese Form der Öffentlichkeit bestimmte Gruppen ausschloß, so z.B. Sklaven und Frauen, so war dies in der Auffassung begründet, daß dies ein Ort war, der das Freigestellten von den Lebensnotwendigkeiten des Haushaltes voraussetzte, also nur dem Oikodestoten zugänglich war. Im Gegensatz zur Neuzeit war in der Antike der politische (polis) vom gesellschaftlichen (oikos) Raum streng getrennt: Politisches Handeln und Sprechen, das ausschließlich in der Polis stattfand, war nicht das Ergebnis sozialer oder privater Interessen und bezog seine Legitimität

nicht aus Besitz und gesellschaftlichem Stand, da sich in der Polis nur »Gleiche« bewegten.¹

Die Entwicklungslinie führt weiter über die römischen Foren, die mittelalterlichen Marktplätze hin zu den Idealsplätzen der Renaissance, den Straßen und Boulevards, Parks und Plätzen des 19. Jahrhunderts. In ihrem Verlauf entwickelte sich der öffentliche Raum zu einem Raum, in dem sich zunehmend staatliche Gewalt verkörperte, aber auch zu einem Raum, in dem sich das Bürgertum darstellte – der öffentliche Raum als »theatrum mundi«.²

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts verkam die Mehrdimensionalität des öffentlichen Raumes zur Fläche: die Trennung in die Funktionen Wohnen, Arbeiten, Freizeit, Verkehr unterwarf den öffentlichen Raum dem Diktat der (exklusiven) Flächenzuweisung – oder kommt gar nicht mehr darin vor – wie z.B. in den Stadtmodellen Corbusiers. »Dies Einzelne – aber das ist die ganze Stadt; dies Einzelne – das ist hunderttausendmal ein Haus. Das ist die ganze Stadt.« so Corbusier in seinem Buch »Städtebau«.³

Mittlerweile sind die Folgen der Reduzierung des öffentlichen Raumes auf Grünflächen, Gehsteige und Leerräume zwischen monofunktional genutzten, vertikal gesteuerten Gebäuden (siehe z.B. La Défense) erkannt – und da es ihn als Selbstverständlichkeit nicht mehr gibt, muß er neu inszeniert werden. Dabei ist dieser öffentliche Raum weder wertlos noch aktiv zu besetzen, sondern immer zweckgebunden – er stellt sich über die gemeinsame Beteiligung an der Konsumtion her und geht seiner Identität, als räumliche Ausdruckswelt der aufgeklärten Stadtbürger, verlustig. Er ist nicht einmal mehr Aufgabe und

Darstellung der Gesellschaft, Abbild sozialer Verhältnisse, sondern lediglich ein Mittel zum Zweck für Investoren.

In diesem Raum wird Öffentlichkeit durch Überlagerung und Differenzierung von Funktionen simuliert – je mehr Funktionen sich überlagern, je konsumtiver und profitabler er genutzt werden kann, desto »städtischer« der Habitus und desto effizienter die Verwertbarkeit. Das Headquarter ist nicht mehr nur Bürozentrale, sondern bietet Fläche für Restaurants, Läden, Kino-center etc. »So steht nicht das Sony-Hauptquartier, stehen nicht Gebäude im Vordergrund, sondern die Schaffung eines lebendigen öffentlichen Raumes. Nämlich eine Piazza, die durch die Gruppierung der Gebäude erst gebildet wird.« Und weiter heißt es im Vorwort zum Architekturwettbewerb Potsdamer Platz der Firma SONY: »Die Piazza ist – ausgenommen etwas Heizung in der kältesten Jahreszeit – natürlich belüftet. Sie ist öffentlich zugänglich. Sie ist ein gesellschaftlicher Treffpunkt. In ihr kann zwanglos und öffentlich geschehen, was ansonsten nur in formellen Kongress- und Konzertsälen mit kleinen Türen und Einlaßkarten möglich ist. Zum Beispiel eine Ballettgruppe am Nachmittag, Jazz am Sonntag vormittag. Eröffnung der Filmfestspiele.«

Was hier passiert, ist die Inszenierung des Städtischen mittels Bündelung städtischer Versatzstücke – neues urbanes Dekor, das dazu dient, den Mangel an öffentlicher Kommunikation und Auseinandersetzung zu beseitigen.

Während die Zugänglichkeit dieser Räume letztlich über die Kaufkraft und soziale Zugehörigkeit reguliert wird (auch innerhalb der Piazza der Sony Zentrale

wird ein unauffälliges Sicherheitspersonal und die obligatorische Videoüberwachung für soziale Segregation sorgen), ziehen sich die die Öffentlichkeit bestimmenden Gruppen in eigens für sie vorgesehene, abgesicherte Räumlichkeiten zurück. Auch der auf Transparenz angelegte Bundestagsneubau von Günther Behnisch kann darüber nicht hinwegtäuschen.⁴

Ein Teil dieser Räume dient der medialen (Selbst-) Darstellung der politikmachenden Gruppen und deren Übermittlungs- und gelegentlichen Vermittlungsversuchen, die der Rezeption durch das Individuum im »privaten« Raum überlassen bleibt.

Längst ist die Unterscheidung zwischen »privaten« und »öffentlichen« Räumen hinfällig geworden angesichts der Dominanz des »medialen« Raumes, der als Interface zwischen beiden agiert und deren bisherige Funktionsweise dekonstruiert.⁵ Die Behausung der heutigen Stadtbürger wird dominiert von Gegenständen wie Telefon, TV-Gerät, Mail-Box, HIFI-Anlage, Faxgerät, Videorecorder und Computer. Die Wohnung wird zum medialen Raum, aus dem die klassischen Funktionen wie: Essen, Schlafen, Ausruhen, Sich Begeben etc. immer mehr entschwinden.

Diese Funktionen werden, zumindest was die erfolgreichen Bevölkerungsschichten betrifft, zunehmend in Flughäfen, Bahnhöfe, Bars, Restaurants, Hotels etc. ausgelagert und durch die Inanspruchnahme von Dienstleistungen erfüllt.

Andererseits werden die bisher im Außenraum stattfindenden Tätigkeiten, wie z.B. Einkaufen, im Haus – via Home-Shopping – erledigt. Die Wohnung wird zur Zwischenstation, zur Basis des frei schwelenden Satelliten »Weltbürger« – auch wenn dies nicht notwendigerweise ein kosmopolitisches Bewußtsein mitbeinhaltet.

Das provokante Gegenstück zu einer solchen Art des beschleunigten Wohnens hat ABSALON mit seinen »compartiments« aufgelegt: enteerte, nur auf die ursächlichen Notwendigkeiten beschränkte, minimierte Wohnzellen, die vor allem durch ihre Redundanz provozieren und durch ihre Reduktion in der Fläche: denn Fläche besitzen bedeutet immer noch Reichtum – selbst wenn sie nur gemietet ist.

Auch die geschlechtliche Differenz mit ihren entsprechenden Zuweisungen (reproduktive Aufgaben weiblich, produktive männlich) zerfällt in ihre atomaren Bestandteile: die Zahl der Singlehaushalte, der alleinziehenden und kinderlosen Haushalte steigt ständig. Die (bürgerliche) soziale Öffentlichkeit erfährt ihre Bestimmung nicht mehr aus der Polarität Kleinfamilie – Gesellschaft. Die gegenwärtige Gewalteskalation be-



sonders unter Jugendlichen und Kindern ist nicht eine Folge dieser Entwicklung, sondern eine Folge der Nichtanerkennung der Auflösung bisheriger, familiärer Strukturen.⁶

Die Stadtbürger sind über die Vorgänge im »öffentlichen« Raum besser informiert und näher am Geschehen, wenn sie in ihrer Behausung bleiben – auf Empfang geschaltet und in körperlicher und geistiger Erröschung. Denn selbst wenn die Stadtbürger sich, im herkömmlichen Sinne, öffentlich, d.h. politisch, aktivieren, ist diese Aktivität und deren Erfolg *unter allen Umständen* von deren medialer Vermittlung abhängig und der medialen Selektion unterworfen. Der mediale Raum hat eine Eigengesetzlichkeit entwickelt, die sich der Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit entzieht. Besonders deutlich wurde dies während des Golfkrieges oder auch am Beispiel der rumänischen Revolution.⁷

Der öffentliche Raum, der durch die Gleichzeitigkeit des Örtlichen, der (politischen) Aktivität der dieser Örtlichkeit innewohnenden Personen und der durch diese Aktivität hervorgerufenen Wirkungen bestimmt wird, läßt sich nicht mehr im Zentrum und auch nicht an den Rändern finden.

Die Zentren sind fiktiv – sie dienen nur noch dem jeweiligen städtischen Mythos – aus diesem Mythos beziehen sie ihre Anziehungskraft und lassen sich kommerziell verwerten. Sie sind *mythologisch*, ihre Aktualität beziehen sie aus ihrer Vergangenheit (Paris) oder aus ihrer zügigen medialen Verwertung (New York). Die Peripherie wird bestimmt durch die Leere der Armut – deren rationale Behältnisse sind in jeder Metropole die gleichen. Sie sind nicht mehr Teil des

öffentlichen Raumes – sie sind weder von außen zugänglich, noch werden sie von ihren Bewohnern verlassen. Auch das, was hinter der Peripherie liegt und, verarmend, mit »Stadtlandschaft« umschrieben wird, entzieht sich dem Zugriff des Öffentlichen: hier dominiert die Provinzialität der Intimität, die Suche nach der Idylle und die (räumliche) Zerstörung. Bleiben noch die Räume *dazwischen*.

Dies sind Räume, die zuerst im Kopf entstehen – wenn das Denken die Richtung wechselt – und zu Aktionen führen, durch die das Allgemeine/Politische im Besonderen sichtbar wird. Dies sind materielle und utopische Räume, die aufgrund einer Politisierung des Bewußtseins entstehen. Dies sind Räume, die Bestandteil einer informellen und konzeptionellen Öffentlichkeit sind – Räumen und Personen, die sich zwischen repräsentativer und kommerzieller Öffentlichkeit bewegen – wie auch das Künstlerhaus zwischen Museum und Galerie angesiedelt ist.

Diese Räumlichkeiten artikulierten sich insbesondere in den sechziger und siebziger Jahren und beinhalten eine gesellschaftliche Dimension, wobei ihre Entstehung häufig politischen Ursprungs war, da vor allem strukturelle Machtverhältnisse aufgezeigt wurden. So richtete sich z.B. der Häuserkampf gegen eine Lebensform, die eine wie auch immer geartete, Andersartigkeit nicht zuließ, d.h. auch: nicht-öffentlich werden ließ, und gegen Bodenspekulation und wirtschaftspolitische Machtzentralen.⁸

Die aus dieser Auseinandersetzung entstehenden Räume und Projekte haben sich zwischenzeitlich trotz ihrer Fragilität etablieren können. Allerdings haben viele dieser Räume ihren politischen Charakter verloren,

indem sie lediglich auf eine gesellschaftliche Differenz verweisen und dadurch verwertbar und gebrauchbar worden.

Auch die Kunst unterliegt dieser Vergesellschaftung – leicht konsumierbar gemesst, in architektonischer Aufbereitung präsentiert und in ihrer Vermittlung entheoretisiert, kann sie sich der allgemeinen Aufmerksamkeit und Anerkennung sicher sein, wobei sie sich kontinuierlich entpolitisiert hat.

Es geht darum, das Politische wieder in diese Räume hineinzutragen, deren politische Bedeutung erneut zu thematisieren und sie zu veröffentlichen. Das heißt, in der Folge über eine bloße (Selbst-) Darstellung hinauszugehen und den Kontext, nämlich Funktion und Bedeutung, bloßzulegen. Das heißt, in der Folge auch in sichtbare Opposition zu gehen und Forum zu sein für eine selbstbestimmte Form der Öffentlichkeit.

So liegt z.B. die eigentliche, politische Provokation des Projektes »Informationsdienst« von Ute Meta Bauer, Tine Geissler und Sandra Hantestueler nicht allein in dem Hinweis auf die Unterrepräsentation zeitgenössischer Künstlerinnen im aktuellen Kunstbetrieb als ein Ausdruck für gesellschaftliche Differenz, sondern in der selbstverständlichen Inanspruchnahme des Begriffes »Informationsdienst«. Durch diese Inanspruchnahme wird diese Mitteilung entindividualisiert und vor einer Privatisierung bewahrt.

Der Zerfall des öffentlichen Raumes, der sich vor allem auch in dem Zerfall und der Korruptionierung der politischen und staatlichen Institutionen ausdrückt, läßt den Anschein entstehen, als wären alle – Bürger und Repräsentanten – gleichermaßen betroffen. Dabei läßt sich leicht übersehen, daß die Zersplitterung in einzelne Interessengruppen nicht bedeutet, daß nicht nach wie vor Machtstellen existieren, die auf konkrete Weise Vorteile aus der Erosion des öffentlichen Lebens ziehen und die (Stadt-) Bürger systematisch entmachten. Diese Entmachtung drückt sich aus – räumlich gesehen – in einem Prozess der Preisgabe und Unterwerfung städtischer Flächen unter das Diktat ausschließlich wirtschaftlicher und profitorientierter Interessen. Dieser Prozess der räumlichen Inbesitznahme ist in allen Städten und Metropolen gleichermaßen zu beobachten.

Der gegenwärtige Rest an öffentlichem Raum ist so fragmentarisch und diskontinuierlich wie sein Ort, die Stadt: er ist – vor allem – temporär. Dieser Raum wird kurzfristig hergestellt – in den Momenten, in denen Machtstrukturen und Gewaltverhältnisse sichtbar werden, in denen für einen kurzen Augenblick, auf dem Höhepunkt des Diskurses durch das – auch Künstleri-

sche – Handeln der Blick frei wird auf die Welt, so wie sie wirklich ist: ein- und mehrdimensional zugleich.

Anmerkungen

¹ Hanneli Arendt bemerkt hierzu: »Diese Gleichheit innerhalb der Polis hat sicher wenig mit unserer Vorstellung von Egalität gemein, sie bedeutet, daß man es nur mit samseligen zu tun hatte, und somit so die Existenz von »Ungleich« als »sektorspezifisch« voraus, von dem es auch diese »Ungleich« steht die Mehrheit der Bevölkerung in der Stadtstaaten gebildet haben.« und weiter: »Unter Herrschaft und Beherrschenden, unter Macht und Staat und Regierung verfallen, kurz unsere gesamten politischen Ordnungsbegriffe galten umkehren als präzedenzlos: sie hatten ihre Berechtigung nicht im Öffentlichen, sondern im Privaten und waren im öffentlichen Vorwissen »unsichtbar« – nicht der Polis zugänglich.« in: Hanneli Arendt, *Via activa oder vom tätigen Leben*, München, Piper, 1981, S.34.

² Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main, Fischer, 1986.

³ zum Thema der »bürgerlichen« Öffentlichkeit und ihren Institutionen siehe auch: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

⁴ Le Corbusier, *Städtebau*, Übers. u. Hrsg. von Hans Wilschütz, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1976 (Jahrbuch: *Wiederentwurf der 1. Auflage 1929*).

⁵ ARD/4, *Das Amerikanische Zeitalter*, Nr. 11/115 (15. Dezember 1982).

⁶ ein dezidiertes Aufstich zum medialen Raum Paul Virilio, so schreibt er u.a.: »Schließlich ist der Mensch nicht mehr so sehr in der Architektur, es ist vielmehr die Architektur das elektronischen Systems, die in ihn einwirkt, die in ihm, in seinem Willen zur Macht, seinen Teil offen, seinen Menschen Wortscheit, und das der ganzen Tag und die ganze Nacht hindurch.« in: Paul Virilio, *Resistenz Bildraum*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1992, S.117.

⁷ Gunter Hasenohr/Bill Knappe, *Theorie des Familienrechts, Geschichtswissenschaften, Kriminologie, Geburtsrecht, Handel*, am Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

⁸ eine ausführliche Auseinandersetzung über die mediale Vermittlung der rumänischen Revolution findet sich in: *Von der Bürgerseite zur Telepolis*, Rumänien im Fernsehen, Hrsg. von Koko Sali, Berlin, Merve Verlag, 1990.

⁹ Häuserkampf 1972/1920/1945/1982, Hrsg. von Rainer Nitsche, TRANSIT Buchverlag, Berlin 1991.

ON THE TOPOGRAPHY OF PUBLIC SPACE

Yvonne Doderer

The Künstlerhaus in western Stuttgart is one of these public spaces. It has a municipal subsidy, is not commercially exploitable and is not compelled to present art in a form that is acceptable to the public, easily consumed and in architectural packaging; its visitor numbers are on the low side, and its main feature is precisely that it is a space manifesting the qualities of publicness. Art open to as much relocation as wished is given a new place here – artist, artistic production process result and the communication of all these elements are brought together again in one place. Art acquires its meaning here through activity carried out in, and in correspondence with, this place. Activity that makes a statement about the place, reflects and



absorbs it or even rejects it. Public character is achieved through the necessity of acquiring this place and content actively; you are required not simply to enter the building and look at things here (every museum satisfies this approach), you are required to move into the centre of a theoretical discourse, which brings the place, producers and recipients together and thus makes them visible, i.e. public. A name becomes a programme here: META – Greek for «in the middle, between».

The essential requirement for the emergence of public space is linguistic agreement; it contains information and lives on communication, its place is the city. Public space is linked with emergence of the urban and the general. Historically speaking, public space began in the ancient Greek agora – as a centre of public life that contained political activity. Acting and speaking defined this space and thus governed the politics of these city-states. Although this form of public life excluded certain groups, like for example slaves and women, this was based on the view that here was a place that required release from the life-necessities of the household, and thus accessible only to the oikodespot. In contrast with modern times, the ancients kept political matters (polis) strictly separate from the social space (oikos). Political acting and speaking, which took place exclusively in the polis, was not the result of social or private interests and did not derive its legitimacy from property and social position, as only «equals» operated in the polis.¹

The line of development led further via Roman forums, medieval market-places down to the ideal squares of the Renaissance and the boulevards, parks and squares

of the 19th century. In the course of this, public space developed to be a space in which state power was increasingly embodied, but also a space in which the bourgeoisie was represented – the public space as «theatrum mundi».²

In the early twentieth century the multi-dimensional quality of public space declined to an area: division into the functions living, work, leisure, traffic subjected public space to the dictates of (exclusive) allocation of areas – or no longer appears in it – as for example in Le Corbusier's urban models: «This individual thing – but that is the whole city; this individual thing – that is a building a hundred thousand times. That is the whole city.» said Le Corbusier in his book «Städtebau» (city planning).³

In the mean time the consequences of reducing public space to green areas, footpaths and empty space between monofunctionally used buildings growing vertically (see La Défense, for example) – and as public space no longer exists as something that can be taken for granted, it has to be staged in a new form.

But in doing this public space is never given a neutral or active role, but always has a specific purpose – it is produced via common participation in consumption and loses its identity as spatial expression by enlightened citizens. It is not even the responsibility and representation of society any more, a reflection of social conditions, but merely a means to an end for investors.

In this space public life is simulated by overlaying and differentiating functions – the more functions are overlaid, the more it can be used for consumption and profit, the «more urban» is the appearance and it can

be more efficiently exploited.

The headquarters is no longer just a head office but offers room for restaurants, shops, cinema centres etc. «Thus it is not the Sony headquarters, not buildings that are the main issue, but the creation of a living public space. In fact a piazza, that will be formed only by the grouping of the buildings.» And the foreword to the architectural competition for Potsdamer Platz by the SONY company goes on to say: «The piazza is of course ventilated – with the exception of some heating at the coldest times of the year. It is open to the public. It is a social meeting place. It will allow things to happen informally and publicly that are otherwise possible only in congress and concert halls with little doors and admission by ticket. For example, a ballet group in the afternoon. Jazz on Sunday morning. The opening of the Film Festival.»

What is happening here is that the urban scene is being staged by bundling urban set pieces together – new urban décor for the purpose of covering up the lack of public communication and discussion.

While access to these spaces is ultimately governed by spending power and social status (even within the Sony headquarters piazza, unobtrusive security staff and the obligatory video surveillance will make for social segregation), groups who determine public life are withdrawing into protected buildings intended especially for them. Even Günther Behnisch's new Bundestag building, intended to have optimum transparency, cannot disguise this fact.⁴

Some of these spaces are set aside for (self-)presentation in the media by policy-making groups and their attempts at conveying and occasionally communicat-

ing things, which are left to reception by the individual in «private» space. The distinction between «private» and «public» spaces has long been invalid in the face of dominance by «media» space, which acts as an interface between the two and deconstructs their previous way of functioning.⁵ Present-day city-dwellers' houses are dominated by objects like telephone, television set, mail-box, hi-fi equipment, fax machine, video recorder and computer. The home becomes a media space from which classical functions like eating, sleeping, resting, meeting people are increasingly disappearing.

These functions are increasingly evacuated to airports, stations, bars, restaurants, hotels etc., at least as far as the successful strata of the population are concerned, and satisfied by the use of services.

On the other hand activities that used to take place outdoors, like for example shopping, are now dealt with at home – using home-shopping facilities.

The home becomes an intermediate station, a base for that free-ranging satellite the «world citizen» – even if this does not necessarily imply cosmopolitan awareness.

ABSALON has created a provocative counterpart to accelerated living of this kind with his «compartments» – emptied, minimalized living-cells, restricted to bare necessities, which provoke above all because they are redundant, and because of their reduction in area: owning an area still means wealth – even if it is only rented.

The sexual difference with its corresponding allocations (reproductive tasks female, productive male) is breaking down into its nuclear components: the number



of single households, single-parent and childless households is constantly increasing. (Middle-class) social public life is no longer defined by the polarity of small family and society. The present escalation of violence, especially among young people and children, is not a consequence of this development, but a consequence of non-recognition of the dissolution of earlier family structures.⁶ City-dwellers are better informed about events in the «public» sphere and closer to what is happening if they stay at home, switched to receive and in a state of physical and mental paralysis. For even when city-dwellers go into public action in the traditional sense, i.e. politically, this activity and its success is dependent under all circumstances upon its communication by the media and upon media selection. The media have developed laws of their own that do not recognize the distinction between fiction and reality. This was particularly clear during the Gulf War, or in the case of the Romanian revolution.⁷ The public sphere, which is defined by the simultaneity of place, the (political) activity of the people who occupy this place, and the effects caused by this activity, can no longer be found in the centre or on the periphery. Centres are fictitious – they serve only the particular urban myth – and it is from this myth that they derive their attraction and can be exploited commercially. They are mythological, they derive their present qualities from their past (Paris) or from the fact that they have been exploited umpteen times by the media (New York). The periphery is defined by the emptiness of poverty – whose rational receptacles are the same in every city. They are no longer part of the public sphere – they are neither accessible from the outside nor are they abandoned by their residents. Everything that lies beyond the periphery and is often played down as «urban landscape», also withdraws from public intervention: here the provinciality of inti-



macy is dominant, the search for idylls and (spatial) diversions.

What remains are the spaces in-between.

These are spaces that first come into being in our minds – when our thinking changes direction – and lead to actions through which general political matters become visible in the particular. These are material and utopian spaces that come into being on the basis of politicization of the consciousness. These are spaces that are part of an informal and commercial public life – just as the Künstlerhaus occupies a place somewhere between museum and gallery.

These spaces were constructed in the sixties and seventies in particular and contain a social dimension: their emergence was often political in origin, as above all structural power relationships were being demonstrated. Thus the housing battle for example was directed against a way of life which did not admit being different however this manifested itself, i.e. would not allow it to become non-public, and against land speculation and economic power centres.⁸

The spaces and projects produced by this confrontation have managed to establish themselves firmly in the mean time, despite their fragility. Certainly many of these spaces have lost their political character, by simply indicating a social difference, and thus becoming usable and useful.

Art is also subject to this socialization – easily made consumable, presented in architectural dressing and stripped of theory in its communication, it can be sure of general attention and recognition, and in the course of this it has continually depoliticized itself.

What we must do is put the political element back into these spaces, make their political significance a topic again and make them public. That means going beyond mere (self-)representation and revealing the context, namely function and meaning. That means going into visible opposition and to be a forum for a self-determined form of public life.

Thus for example the actual political provocation of the «Informationsdienst» (Information service) project by Ute Meta Bauer, Tine Geissler and Sandra Hasenleutner lies not only in the fact that it draws attention to the under-representation of contemporary women artists in the present-day art business as an expression of social difference, but also in the fact that the concept «Informationsdienst» is used as a matter of course. This use de-individualizes this information and protects it from privatization.

The decay of public space, expressed above all in

the decay and corruption of political and state institutions as well, makes it seem that everybody – citizens and representatives – was affected to the same extent. But it is easy to overlook the fact that splitting up into small interest groups does not mean that there are not still power élites that draw concrete advantages from the erosion of public life and systematically deprive (urban) citizens of power. This deprivation of power is expressed – seen in spatial terms – in a process of exposing and submitting urban areas to the dictates of exclusively economic and profit-orientated interests. This process of spatial appropriation can be seen to the same extent in all towns and cities.

The present remnant of public space is as fragmentary and discontinuous as its place – the city; it is – above all – temporary. This place is manufactured in the short term – in moments in which power structures and violent relationships become visible, in which for a short moment, at the high point of discourse through action – including artistic action – we are free to look at the world as it really is: mono- and multi-dimensional at the same time.

Notes

⁶ Hanser Arendt says on this point: «This socially within the polis certainly has little in common with our concept of equality: it means that one had to do only with one's equals, and thus takes for granted the existence of people who are not equal», despite the fact that these people who are not equal always formed the majority in the city-states – and further: «What we understand by ruling and being ruled, by power and state and government, in short the totality of our concepts of political order, seemed contrary as pre-political, they found their justification in private rather than public life, and were unpolitical in the true sense of the word – not belonging to the polis» in: Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, Munich, Piper, 1981, p. 34.

⁷ Richard Sennett, *Viertel und Enge des öffentlichen Lebens. Die Tyrannen der Intimität*, Frankfurt am Main, Fischer, 1986. On the subject of «bourgeois» public life and its institutions see also Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

⁸ Le Corbusier, *Städtebau*, translated and edited by Hans Hollein, Zürich, Deutscher Verlag, 1979 (reprint of the 1st edition, 1929).

⁹ ARCH+, *Das Amerikanische Zeitalter*, no. 114/115, Dezember 1992.

¹⁰ Paul Virilio expresses himself in very strong terms about the media: among other things he writes: «Ultimately, man is no longer so much in and through his life as the architecture of the electronic system that dominates him, that is in him, in his life to power, he believes, his least desires, and that throughout the day and throughout the night...» in: Paul Virilio, *Rezeiter*, Zürich, Zürich, Carl Hanser Verlag, 1992, p. 117.

¹¹ Gunter Herndl/Rolf Krieger, *Theorie des Familienrechts. Geschlechterverhältnisse, Ehe, Kindesverhältnisse, Güterverhältnisse, Familien im Main, Suhrkamp Verlag*, 1974.

¹² A detailed analysis of media treatment of the Romanian revolution is to be found in: *Von der Bukarest zur Toklatze, Rumänien im Fernsehen*, ed. by Kees de Rooij, Merve Verlag, 1990.

¹³ *Haus und Familie 1873/1929/1945/1982*, ed. by Rainer Nitsche, TRANSIT Buchverlag, Berlin, 1987.

translated by Michael Richardson

ART FRANKFURT



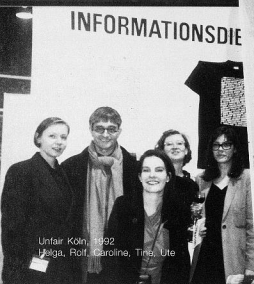
International Art Fair
Wed. – Sat. 12 noon to 9 p.m.
Sun. 12 noon to 8 p.m.
Frankfurt am Main, March 23 – 27, 1994



ALBUM

- Informationsdienst
- Stuttgarter Nacht
- Lesezimmer
- Friesenwall 120

Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart



Unfair Köln, 1992
Helga, Rolf, Caroline, Tina, Ute



Forum Information, Galerie Marc Jancou, Zürich, 1993



Forum Information, Galerie Marc Jancou, Zürich, 1993
Caro, Marc



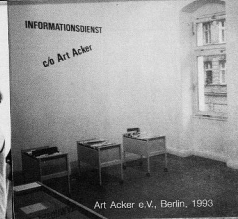
Galerie Martin Schmitz, Kassel, 1992
Tine, Sandra, Esther, Martin, Ute



Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart, 1992
Sandra, Jesko, Karoline, Birgit, Patricia



Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart, 1992
Konstanze, Axel John, Moni + Freundin



Art Acker e.V., Berlin, 1993



YES
KÜNSTLERHAUS
STUTTGART

Art Acker e.V., Berlin, 1993



Kassel 1992 Sandra, Ute, Tine, Bart



Künstlerhaus Stuttgart, 21 Uhr
Eva sieht Projection



Archiv e.V., 23 Uhr



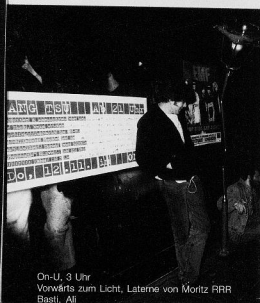
Die Ausstellung in der schwarzen Nacht der Theorie



Komfort-Reise-Bus, 22.30 Uhr, Lesung von Eva Meyer
Hansi, Eva, Sandra



Kunststut e.V., 20 Uhr
9 below zero



On-Ur, 3 Uhr
Vorwärts zum Licht, Laterne von Moritz RRR
Basti, Ali



Künstlerhaus Stuttgart, 21 Uhr
Projektion X von M. Knobels



Esslingerstr. 22, 24 Uhr,
Die große Nacht im Eimer von Alfred Müller, "Die Künstler"



Ausstellungsbüro Michael Schill, 22 Uhr
US go home caps von Eric Maillot
Michael, Eric, Michael, Moritz, Christina, Helke



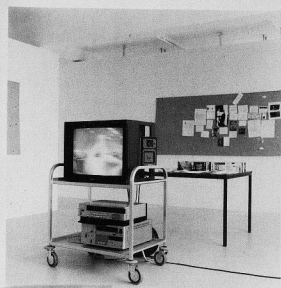
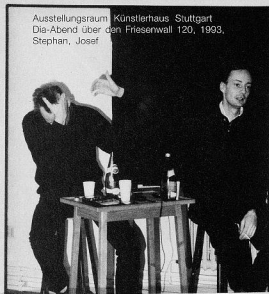
Schleifschnecke, 20.30 Uhr, 8000 Watt



Konrad-Adenauer-Straße, 0.30 Uhr, Karin, Moritz, Ute, Hansi



Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart
Dia-Abend über den Friesenwall 120, 1993,
Stephan, Josef



Präsentation Merlin
Carpenter Video,
bei Schleifschnecke
1993



Materialsichtung, Martin

Friesenwall 120, Videofilme über New York (Ausstellungen Januar 1993)



Friesenwall 120, 1993,
Materialsichtung im
Ausstellungsraum



Thomas, Kevin, Josef



Friesenwall 120 – Josef Strau and Stephan Dilleuth

Friesenwall 120, Videofilme über New York (Ausstellungen Januar 1993)
Josef, Stephan



Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart,
Besucherin



Merlin, Josef, Martin

PROGRAMM AUSSTELLUNGSRAUM KÜNSTLERHAUS STUTTART

1993

- 23.01.93 Lesezimmer, Präsentation aktueller Künstler- und Kunstschriftsteller: Acme, Artform, A.N.Y.P., Blocnotes, Dank, documents, Durh, frieze, mdu, MEDIA, Purple Prose, pig magazine, Sommaire, Texte zur Kunst, Ausstellung: 26.01. - 27.02. Informationsdienst, c/o Galerie Barbara Weiss, Berlin; 28.01. Gespräch mit der DANK-Redaktion/Werbung im Lesezimmer, Veranstaltung: 08. - 13.02. Friesenwall 120 - Dillermuth/Strau, Ausstellung 05.02. Videofilme aus New York (Ausstellungen Jan. 93), 06.02. Diaabend über den Friesenwall 120, Veranstaltungen; 11.02. "Peter Roehr - Das Einfache, das schwer zu machen ist", Paul Maenz, Vortrag / 22 Filme von Peter Roehr (25 min); 06.03. - 20.03. Sandra Mastenteufel, 1989, Ausstellung; 23.03. - 03.04. Sandra Mastenteufel, 4 Bilder, Ausstellung; 12. - 20.03. Informationsdienst, c/o Art Acker e.V., Berlin; 29.03. gender studies - eine Einführung, Juliano Rabentisch, Vortrag; Gespräch mit Saboth Buchmann, Jody Lewen und Juliane Rabentisch; 27.04. - 19.05. Ultima Thule, ein Drama von Anna Gudjonsdóttir und Till Krouse, Ausstellung; 06. - 19.05. Informationsdienst, c/o Forum Information, Caro Niederer/Marc Janou, in der Galerie Marc Janou, Zürich; 14./15.06. Penelope Georgiou - Filme, Ausstellung, Kammerlichtspiele Stuttgart; 8.06. - 3.07. Programm 1990 -, dokumentiert durch Photos von Esther Thylinmann u.a., Ausstellung; 01. - 31.07. Informationsdienst, c/o Galerie Barbara Gross, München; 05.09. - 01.10. Informationsdienst, c/o Bildwechsel/Waltonitz, Hamburg; 11. - 25.09. Stuttgarter Examen - Ein Film von Peter Schreiner (1974, 58) mit Bergmann, Bumiller, Hammer, Kubinski, Ausstellung; 24.09. Project Unité - Firminy, Yves Aupetitallat, Vortrag; 06.10. Destruktionskunst - eine Einführung, Justin Hoffmann, Vortrag; 09. - 23.10. Gordon Matta-Clark - Films and Videos 1971-78, Ausstellung; Marie Paule Mac Donald/Dan Graham - Museum for Matta-Clark, for Paris, 1984, Ausstellung; 14.10. Geruch und Gehör, Carsten Höller, Vortrag; 28. - 30.10. Fernseh- und Videogalerie Gerry Scham vorgestellt von Ursula Wevers, Veranstaltung; 06.11. Esther Gronenborn - Kurz- und Dokumentarfilme, (im Zusammenarbeit mit Wand 5 e.V.), Veranstaltung; 26. - 28.11. Radical Chic - internationale Konferenz, mit Birnbaum, Buchmann, Corris, Decter, Jantjes, Lorenz, Slizinska; 29.11. - 06.12. Informationsdienst, c/o Studiogalerie - HBK Braunschweig.

Gea Brackstedt: Geschäftsführung; Ute Meta Bauer: Künstlerische Leitung; Jürgen Elsäßer: Buchhaltung; Karl-Helmut Bitter: Hausmeister; Freie Mitarbeit/Projektbetreuung: Helke Kerstin Ander, Thomas Efler, Aleksandra Gullja, Thomas Hermann, Boris Musper, Andreas Stalger, Axel John Wieder; Photodokumentation: Esther Thylinmann, Hartmut Nägele, Markus Keibel.

The Difficult Freedom - Ad Reinhardt, The American Communist Party and The Modernist Left, 1936 - 1945

Michael Corris

Künstler/Kritiker, Senior Lecturer - Oxford University Vis. Arts Dept./Zusammenarbeit mit Art & Language, Mitherausgeber von "The Fox", New York

RADICAL CHIC - American Style: The Idiot Culture meets Political Correctness

Joshua Decter

Kritiker, Herausgeber von ACME - New York, Professor für Kunstgeschichte und Kunsttheorie an der New York University, the School of Visual Arts and Bennington College

RADICAL CHIC in the Egalitarian Society

Milada Slizinska

Kunsthistorikerin, Kuratorin am Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warschau

What Bastards we are

Gavin Jantjes

Maler/Drucker, Senior Lecturer am London Institute, Chelsea College of Art

Game Girl

Renate Lorenz

Künstlerin, Mitglied von BüroBert, Mitherausgeberin von "COPYSHOP - Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit", Kuratorin an der Shedhalle Zürich

Rezeptor - Blocker

Saboth Buchmann

Künstlerin/Autorin, A.N.Y.P./minimal club - Berlin

Statement for the Conference RADICAL CHIC

Dara Birnbaum

Künstlerin, New York

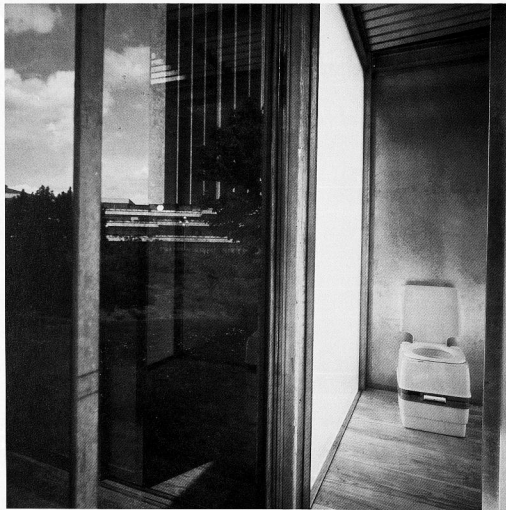
RADICAL CHIC

26. bis 28. November 1993

Vorträge + Gesprächsrunden mit
KünstlerInnen, KuratorInnen und KritikerInnen

Wiese '94 erscheint ein Reader mit Vorträgen und Statements (deutsch oder englisch) zum Selbstkostenpreis (DM 23,-)

KÜNSTLERHAUS STUTTART



ÄSTHETISCHES DASEIN

Michael Lingner

Die Arbeit von Maria Nordman hat den Titel »Für die Ankommenden; genannt/nicht genannt« und besteht aus einer containerartigen Haus-Struktur, die komplett wieder zerlegbar ist. Infolge der dadurch erreichten Mobilität kann und soll das Haus auf Reisen gehen und gleicht darin den Menschen, für die es gedacht ist. An der Peripherie des den Hamburger Dammtorbahnhof unmittelbar benachbarten Parks »Pflanzen und Blumen«, wo sich Stadt- und Naturlandschaft überschneiden, ist das Haus unmittelbar nach der Fertigstellung im Sommer 1991 zum bisher ersten und einzigen Mal in Deutschland aufgebaut worden. Im zerlegten Zustand war es als ein eigenständiges, aus seinen architektonischen Elementen gebildetes skulpturales Ensemble inzwischen schon mehrfach in deutschen Ausstellungshäusern zu sehen.

Das als ein Beitrag zur »Kunst im öffentlichen Raum« realisierte Haus hat zwei größere Räume mit einer Seitenlänge von ca. drei Metern und zwei kleinere, die etwa einhundertfünfzig Zentimeter messen, wobei alle quadratisch sind. Der eine größere Raum ist an den Außenseiten mit transparenten roten, grünen und blauen Scheiben verglast, die sich verschieben lassen. In der Deckenmitte des Raumes befindet sich eine quadratische Öffnung, die den Blick zum Himmel erlaubt. Eine gleich große quadratische und begehbare Glasplatte ist in die Bodenmitte des anderen größeren Raumes eingelassen, so daß hier die Erde unter dem auf Trägern stehenden Haus sichtbar wird. Da weiteres Licht bei diesem Raum nur noch durch je einen schmalen vertikalen Schlitz in den drei Außenwänden hereinfällt, bleibt er fast dunkel und lädt zum Rückzug und zur Ruhe ein.

Während die beiden größeren, sich wie Tag und Nacht voneinander unterscheidenden Räume als Aufenthaltsorte gedacht sind, haben die zwei dahinterliegenden kleineren Räume rein funktionellen Charakter. Der eine, als einziger von außen zugängliche Raum dient als Ein- und Durchgang. Von ihm aus ist ebenfalls der dahinterliegende Raum zugänglich, in dem eine Toilette untergebracht ist. Auch in anderer Hinsicht ist das Haus mit allem ausgestattet, was Menschen für einen vierundzwanzigstündigen Aufenthalt dringend benötigen. In dem farbig verglasten Raum ist entlang der Schiebefenster durchgehend eine etwa kniehoch hölzerne Kastenkonstruktion eingebaut, die auch als Bank benutzbar ist. Wird die Sitzfläche hochgeklappt, finden sich die verschiedensten nützlichen Utensilien: Von Nahrungs-

mitteln über Eßgeschirr und Decken ist das Notwendigste zur Benutzung bereitgestellt.

Zum tatsächlichen Gebrauch bestimmt

Die Gegenstände, mit denen das Haus ausgestattet ist, sind ebenso wie die gesamte Architektur zum tatsächlichen Gebrauch bestimmt. Es handelt sich nicht um ein für sich existierendes Kunstwerk, und es geht nicht um die Darstellung oder Symbolisierung verborgener Bedeutungen. Bei der bloßen Betrachtung bleibt das Haus als Kunst unkenntlich. Die angesichts der vielen mißglückten »Kunst am Bau«-Außenplastiken berechnete Forderung, daß »ein im öffentlichen Raum arbeitender Künstler den Punkt anstreben (müßte), in welchem sein Werk als solches gar nicht mehr in Erscheinung tritt« (Ammann 1984, S.9), wird so erfüllt. Daß diese Arbeit zudem temporär angelegt ist und jeder denkmalsartige Ewigkeitsanspruch von vornherein unterbleibt, macht sie zu einem exemplarischen Typus neuer Kunst im öffentlichen Raum. Maria Nordmann erhofft sich davon sogar das »Modell für eine neue Stadt« (Nordman/Vischer 1991).

»Für die Ankommenden...« ist kein Ausstellungslück, welches sich von anderen ästhetischen Objekten lediglich dadurch unterscheidet, daß es öffentlich präsentiert wird und benutzbar ist. Vielmehr kann durch den Gebrauchscharakter der Arbeit Kunst als Form des eigenen Daseins für den Kunstinteressierten erfahrbar werden. Wenn beispielsweise zu den im Haus Anwesenden ein Ankommender stößt, vermittelt sich ihm hier so etwas wie Fremdheit in einer realen, aber trotzdem offenen Situation als eigene Befindlichkeit und nicht nur in fiktiver Weise durch eine entsprechende bildkünstlerische Darstellung. Voraussetzung dafür ist allerdings eine über das Anschauen hinausgehende Beteiligung der Menschen: Eigentlich soll es »außer den Beteiligten ... (überhaupt) kein Publikum geben« (ABR 1992, in Erinnerung an einen berühmten Satz von Joseph Kosuth). Erst wenn sich jemand – wie immer dies geschehen mag – tatsächlich auf die verschiedenen Möglichkeiten einläßt, die das Haus bietet, entsteht die Notwendigkeit, sich zu verhalten und dabei bestimmte Entscheidungen zu fällen.

Es wird Überlegungen geben, etwa ob, warum und wann man dieses Haus besucht, wie lange und vor allem in welcher Weise man dies tun wird. Die Besonderheit ist, daß alle diese Entscheidungen nicht aufgrund der üblichen Zwecke, Motive und Interessen getroffen werden können. Alle ökonomischen, moralischen, politischen und sonstigen alltäglichen Gesichtspunkte greifen an diesem sozial undefinierten Ort letzt-

lich nicht. Sie verlieren ihre Orientierungsfunktion für das Verhalten, erweisen sich als unverbindlich und immer auch als ganz anders möglich. Um sich in diesem Freiraum dennoch verhalten und dem entstehenden Handlungsbedarf gerecht werden zu können, sieht sich jeder Beteiligte auf seine subjektiven Vorlieben einseitig zurückgeworfen, andererseits aber zu deren Ausbildung durch die spezifischen Qualitäten des Hauses veranlaßt.

Asthetisches Verhalten

Insofern die persönlichen Präferenzen bestimmend werden, die sich nicht ohne die Anwendung und Reflexion ästhetischer Kriterien entwickeln lassen, bekommt das Verhalten selbst einen ästhetischen Charakter. Gleichwohl hat es nichts Artifizielles und bezieht sich eben nicht speziell auf die Kunst und ihre Welt. Vielmehr gehört es der Lebenswirklichkeit an und unterscheidet sich doch davon aufgrund seiner ästhetischen Eigenart. Daß das Dasein an diesem Ort eine ästhetische Form gewinnen kann, ist indes nicht nur das Ergebnis einsamer, kontemplativer Auseinandersetzung mit der Arbeit, sondern die meisten der zu treffenden Entscheidungen erfolgen auch im Hinblick auf andere Beteiligten.

Ob und in welcher Weise etwa die farbigen Scheiben verschoben werden, ist immer von den jeweils gerade Anwesenden und ihrer Kommunikation abhängig.

Durch die Art der anfallenden Entscheidungen und insofern dieser Ort dafür prädestiniert ist, daß als Entscheidungskriterien vor allem die persönlichen Präferenzen der Beteiligten eine wichtige Rolle spielen, bekommt die Kommunikation selbst eine ästhetische Dimension. Kunst entsteht erst in Akten der prinzipiell freigestellten Wahl des Verhaltens und in den zugrundeliegenden Verständigungsprozessen als ein Modus der ästhetischen Beobachtung und Teilnahme an diesem Geschehen. Um die Besonderheit der Arbeit von Maria Nordmann besser zu verstehen, kann sie systemtheoretisch als ein Kommunikationsprogramm begriffen werden, dem die Funktion zukommt, die Kommunikation in Gang zu bringen, zu halten und ihr einen gemeinsamen Bezugspunkt zu geben. Darüber hinaus organisiert die Arbeit die Beliebigkeit und reguliert die Erwartungen. Sie bildet den Rahmen für die von den Beteiligten präferierten Selektionen, mit denen diese ihre ästhetischen Kommunikations- und Daseinsweisen selbst bestimmen.

In traditioneller Terminologie ist nicht die Arbeit selbst als ein Werk aufzufassen, sondern dient als ein Medium für ästhetische Kommunikationsprozesse. Aber auch

noch in einem anderen, weniger übertragenen Sinn hat das Haus eine mediale Funktion, da es durch die spezifische Gestaltung seiner verschiedenen Öffnungen in außerordentlicher Weise mit dem natürlichen Licht arbeitet. Während »wir bei allem, was wir sehen, nicht sehen, was es uns ermöglicht, etwas zu sehen« (Baacker 1990, S.88), werden wir durch Maria Nordmanns Arbeit der Voraussetzung jeglicher Sichtbarkeit gewahr: Es ist »das Licht, das es uns (überhaupt) ermöglicht ... zu sehen« (Baacker 1990, S.92). Wie in der romantischen Landschaftsmalerei wird das Licht zugleich als ein wesentlicher Stimmungs- und Empfindungsträger einbezogen. Es erscheint, etwa im Wechsel der Tageszeiten, als das Phänomen, an dem selbst der moderne Mensch das Prinzip der äußeren und seiner inneren Natur, das Werden und Vergehen, noch unmittelbar anschaulich erfahren kann.

Nachwort in kulturpolitischer Absicht

Alles, was Maria Nordmanns Projekt künstlerisch auszeichnet und dazu beiträgt, daß es exemplarisch für einen neuen Typus von Kunst im öffentlichen Raum ist, scheint es für die behördlichen Instanzen zu einem Problem zu machen. Dort schaut man die aufwendige Betreuung, welche notwendig ist, wenn die auf Mobilität und Benutzung angelegte Architektur tatsächlich in Gebrauch genommen wird. Dabei wäre ja durchaus eine Art Ausleiherverkehr möglich, so daß Verantwortung und Kosten jeweils von den Stellen getragen würden, die sich an der Aufstellung der Arbeit interessiert zeigen. Doch wenn sich niemand fände, der als Besitzer gleichsam die Patenschaft für die Arbeit übernimmt, droht ihr das Schicksal, daß sie auf ihren rein skulpturalen Charakter reduziert oder einfach nur im zerlegten Zustand eingelagert wird.

Statt als wirkliches Bau-Werk, das sein ästhetisches Potential allein in der direkten Nutzung durch Menschen entfalten kann, hätte die Arbeit dann bloß als Konzept einen Wert. Es kontextualisierte den Sinn sämtlicher künstlerischer Anstrengungen und theoretischen Überlegungen, die in den vergangenen Jahren der Kunst im Außenraum gegolten haben, wenn ein wegen seines kommunikativen Charakters für die Öffentlichkeit prädestiniertes Projekt lediglich durch Fotos und Texte dokumentiert indirekt zugänglich wäre. Dies bedeutete die Re-Musealisierung, ja Eliminierung ausdrücklich nicht museal gemeinter Kunst.

Dabei gibt es in diesem Fall keine finanziellen Gründe, die es notwendig machen, die Arbeit ihrer öffentlichen Verfügbarkeit und Funktion zu entziehen. Ohnehin sind bereits erhebliche Mittel von der Hamburger Kultur-

behörde aufgewendet worden, um sowohl die über zweijährige Diskussions- und Entwicklungsphase sowie die vergleichsweise kostspielige Produktion der Arbeit zu finanzieren. Nachdem diese dann trotz des von allen Seiten geleisteten Aufwands bisher bloß ein einziges Mal Ende Juni 1991 für vierzehn Tage im Park »Planten und Blomen« zu sehen war, geht es jetzt nur noch darum, das Honorar zum endgültigen Erwerb der Arbeit zu investieren. Ob dieser Beitrag für den anderfalls nötigen Abriss der Arbeit nach Amerika erheblich höher wäre, ist die Frage. Insofern ist die hoffentlich nicht endgültige negative Entscheidung der Hamburger »Kunstkommission« auch aus wirtschaftlicher Sicht unvermeidlich.

Selbstverschuldete Fehlinvestitionen sind in Zeiten sich weiter vermindender Kulturerhalts um so bedauerlicher. Aber jede finanzielle Einbuße wiegt für die Perspektiven kommunikativer Kunst letztlich weniger schwer als die der Ablehnung zugrundeliegende behördliche Inkonsistenz. Denn gerade in Hamburg ist recht früh und ausgesprochen programmatisch von der antiquierten »Kunst am Bau«-Praxis Abschied genommen worden. Ohne zunächst überzeugende künstlerische Alternativen zu kennen, wollte man auf jeden Fall weg von den herkömmlichen, irgendwelchen Gebäuden applizierten Verlegenheitslösungen und hat dafür mit der »Kunst im öffentlichen Raum«-Regelung Anfang der 80er Jahre die notwendigen rechtlichen Voraussetzungen geschaffen.

Elwa mit dem 1986 durchgeführten »Projekt Jenisch-Park Skulptur« oder auch durch das Unternehmen »Hamburg Projekt 1989« hat der damalige Referatsleiter Karl Weber unterschiedliche Ansätze instituts- und umgebender Kunst ambitioniert gefördert und mitkonzipiert. Nicht zuletzt solche Initiativen haben wesentlich zur Erarbeitung neuer gesellschaftsbezogener künstlerischer Ansätze beigetragen. Wenn diese Anstrengungen von seinem Nachfolger fortgesetzt werden und inzwischen u.a. Künstler wie Clegg & Guttmann oder eben Maria Nordmann die Möglichkeit hatten, die Öffentlichkeit an ästhetischen Prozessen zu beteiligen, dann sollten die notwendigen weiteren Schritte nicht an bürokratischer Einfallslosigkeit, Bequemlichkeit oder Ignoranz scheitern. Selbst kontroverse Diskussionen bringen mehr als bloße Indifferenz.

Auf die für die skulpturalen Stadtmöblierungen üblichen Weise läßt sich bei den auf tatsächliche Beteiligung angewiesenen Projekten jedenfalls nicht verfahren. Vielmehr käme es darauf an, daß die Verantwortlichen sich auf die spezifischen Erfordernisse dieser Kunst mit persönlichem Engagement und Phantasie einließen und

bereit wären, bestimmte künstlerische Teilfunktionen zu übernehmen. Ohne entsprechende, weit über die einmalige Realisation und Ausstellung der Arbeit hinausgehende Anstrengungen lassen sich solche soziokulturellen Experimente nicht adäquat durch- und fortführen. Wer sonst als öffentliche Stellen sollte die Betreibung einer solchen Kunst ermöglichen, die sich nicht nur der theoretischen Idee, sondern der praktischen Erprobung ästhetischer Handlungs- und Kommunikationsformen verschreibt, ohne die es keine freie Öffentlichkeit gibt?

Literatur:

- ABR Stuttgart, Zwischen Eis und Süden, St. Moritz 1992
 Ammann, J.-C., in: *Parquet* Nr. 2, 1984
 Baacker, D., Die Dekonstruktion in der Schachwelt, Innen und Außen in der Architektur, in: *Unbeobachtbare Welt*, Weibull 1990
 Nordmann/Mischer, Wanderraum Skulptur/Haus der offenen Landschaft, Ein Gespräch zwischen Maria Nordmann und Theodor Mischer, in: *Parquet* Nr. 29, 1991

AESTHETIC EXISTENCE

Michael Lingner

Maria Nordmann's work »Untitled 1989« (subtitle: »Für die Ankommenden; genannt/nicht genannt« - »For the arrivals; named/not named«), is made in the language of high-rise steel construction that can be completely dismantled. Because of the mobility that this provides, the building could go on journeys, and so has a parallel mobility to the human presence. Immediately after its completion in summer 1991 the building was set up for what is so far the first and only time in Germany on the edge of »Planten und Blomen«, a park directly adjacent to Dammtor station in Hamburg, where urban and natural landscapes overlap. In the mean time it has been shown in a number of German exhibition buildings in its dismantled state as an independent sculptural ensemble made up of its architectural elements.

The building was constructed as a contribution to »Kunst im öffentlichen Raum« (Art in public places); it has two larger rooms with sides about three metres long and two smaller ones measuring about one hundred and fifty centimetres; all of them are square. One of the larger rooms is glazed with transparent red, green and blue sliding panes. In it is a square opening in the centre of the ceiling, giving a view of the sky. A square sheet of glass of the same size over which one could walk is situated in the middle of the floor in the other large room. Here the ground below the building, which stands on supports, can be seen. As additional light is admitted to this room only through a narrow



vertical slit in each of the three outer walls, it remains almost completely dark, and presents an invitation to retreat and stillness.

The two larger rooms, differing from each other like day and night, are open to use in time. The two smaller rooms beyond them have a more specific function. One of them, the only room accessible from the outside, serves as an entrance and corridor. From the room beyond it is access to a toilet. In other respects as well the building is provided with everything that people require for a twenty-four hour stay. A square wooden structure at about knee height under the sliding windows in the room with the coloured glass, and can be used as a bench. If the seat is lifted up a variety of useful supplies are revealed: essential foodstuffs, cutlery, crockery and blankets are ready for use.

Actually intended for use

As in architecture as a whole, the objects with which the building is furnished are intended for use. It is not a work of art existing without its various relationships, and it is not intended to represent or symbolize hidden meanings. The building is not recognizable as art if simply looked at, and thus it ideally fulfils the demand made of many failed outdoor sculptures that failed as «art in building» that «an artist working in a public place (must) try to reach the point at which his work as such does not become evident at all» (Amman 1984, p. 9). The fact that this work could also be temporary, and is thus free of any monument-like claim to eternity from the very beginning, makes it an exemplary type of new art in a public place. Maria Nordman proposes it to become the «paradigm for a new city» (Nordman/Vischer 1991).

«Für die Ankommenden» is not an exhibition piece that is different from other aesthetic objects only in that it is presented in public and intended to be used. It is much more that the functional quality of the work of art can make it open as an experience in itself. For example, when an arriving person joins those already present in the building, being a visitor in a real but nevertheless open situation is conveyed to him as his own state, and not in a merely fictitious way by an appropriate representation in the form of an artistic image. Of course this can happen only if people are prepared to participate beyond a purely visual level: actually there should «be no audience (at all) ... except for those involved» (ABR 1992, recalling a famous sentence by Joseph Kosuth). It is only when someone actually gets involved in the various possibilities that the structure offers, that it starts to become possible to act in a particular way and thus to make certain decisions.

One might consider whether, why and when one might visit this building, for how long, and above all how it will be done. The special feature is that none of these decisions can be made on the basis of normal purposes, motives and interests. No economic, moral, political or other day-to-day points of view are applicable in this socially unprejudiced place. People lose habitual orientations and feel free to respond in a new manner. In order to justify the need for action that arises in this place where one is free to be oneself, each participant is thrown back upon his or her subjective choices, but also induced to develop them by the specific qualities of the structure.

Aesthetic behaviour

Behaviour could attain an aesthetic quality provided that it develops in a context. There is nothing artificial about this choice-making process and it does not confine itself to so-called art industry. On the contrary, it is part of the reality of life, and yet differs from it because of its particular aesthetic nature. However, the fact that one's personal existence can acquire aesthetic form in this work is not merely the result of purely individual contemplative confrontation, but is the result of an interrelation with other people. For instance, whether the coloured panes should be moved and how much depends on the people who happen to be present at the time-period, and on communication between them. Communication itself acquires an aesthetic dimension as a result of the nature of the necessary decisions and because this place is predestined to make participants' personal preferences the principal criteria for decisions-making. The work of art in this case is produced in its openness to personal choice-making, which is mainly determined by its participants and their consensus, how it comes from modes of aesthetic observation. The particular of Maria Nordman's work can be better understood if it is seen in the context of system-theory as a kind of axiom in the process of communication initiating, keeping it moving and giving it a common point of reference. It creates a reference field for the choices made by the participants, with which they define their ways of specific communication as a form of «ästhetisches Handeln». Its meaning is not exhausted in the traditional terminology of an art work, but serves as a medium for aesthetic conversation processes. But the building has a mediating function in another, less indirect sense, with its approach to natural light in an extraordinary way through the specific qualities of its various openings. While «we do not see in the case of everything that we see, this makes it possible for us to see something» (Baecker

1990, p. 88), Maria Nordman's work makes us aware of the conditions of the visible of any kind of visibility. It is «light that makes it possible for us ... to see (at all)» (Baecker 1990, p. 92). As in Romantic landscape painting, light is also involved as an essential carrier of mood and emotion. It appears, in the changing times of day, for example, as the phenomenon by which even in the present one is able to experience directly the process of external nature and one's inner nature, coming into being and passing away.

Afterword with a cultural and political purpose

Every feature that distinguishes Maria Nordman's project artistically and contributes to making it exemplary as a new type of art in a public space makes it a problem for the authorities. They would like if at all possible to rid themselves of the continuous and expensive maintenance necessary if this piece of architecture, intended for mobility and use, is actually to be used. The work is threatened with the fate of being reduced to its purely sculptural character or simply being dismantled and put into store.

If this were to happen the work would then be of value only as a concept, rather than as a real building-work that can realize its potential only in direct use by people. It would go against the sense of all the artistic efforts and theoretical considerations of past years of art in outdoor spaces if a project that is predestined for the public because of its communicative character were to be only indirectly accessible through photographs and essays. This means a return to museum status, indeed the elimination of art that expressly does not have museum character.

And yet in this case there are no financial reasons that make it necessary to withdraw the work from its public availability and function: in any case considerable funds from the Hamburg cultural department have already been spent on financing it over a discussion and development phase that lasted over two years and the comparatively expensive production of the work. And now after it has only been shown a single time for a fortnight in late June 1991 in the «Planten und Blumen» park, despite the enormous effort made on all sides, all that now needs to be done is to invest a fraction of the payments that have already been made in final acquisition of the work. As this sum could not be substantially larger than the payments of costs for taking the work to America, which would be necessary otherwise, the negative decision by the Hamburg «art commission», which it is to be hoped is not final, is incomprehensible from an economic point of view as well.

Mistaken investments for which the authorities have only themselves to blame are all the more regrettable at times of diminishing cultural budgets. But any financial sacrifice is ultimately less weighty for the future of communicative art than the lack of consistency from the authorities that lies behind the refusal. And yet it was in this very Hamburg that a goodbye was said to antiquated «art in building» practice, at an early stage, and in an expressly programmatic fashion. Without at first having any convincing artistic alternatives, there was a desire in any case to move away from the traditional embarrassed solutions applied to any old building, resulting in the creation of the necessary legal conditions in the «art in public places» legislation of the early 80s.

The then head of department Karl Weber provided ambitious funding and conceptual input for various early projects for art that was not bound to an institution, with the «Projekt Jenisch-Park Skulptur», carried out in 1986, or the «Hamburg Projekt 1989» enterprise. Initiatives of this kind made a significant contribution to the development of artistic approaches related to society. If in the mean time artists like Dan Graham, Clegg & Guttmann or of course Maria Nordman have developed strategies for involving the general public in aesthetic processes, these strategies should not be confronted with bureaucratic lack of imagination, laziness or ignorance. Even controversial discussions or reasoned refusals are more productive than mere indifference.

It is not possible to proceed with the usual scheme for sculptural city furniture in the case of projects aimed at actual participation. It would be much better for those responsible to involve themselves in the specific demands of this kind of art with personal commitment and imagination, and to be prepared to take over elements of certain artistic functions. Without appropriate effort going well beyond realizing and exhibiting the work once only, socio-cultural experiments of this kind cannot be adequately carried out and continued. Who other than public offices should make it possible to carry out art of this kind, which subscribes not just to the theoretical idea, but to the practical conquest of aesthetic forms of action and communication, without which there can be no free public life?

Literature:

- ABR Stuttgart, Zwischen Als und Sollen, St. Moritz 1992
- Amman, J.-C., in: *Parkest* no. 2, 1984
- Baecker, D.: Die Dimensionen in der Schraffur: Innen und Außen in der Architektur, in: *Unübersichtliche Welt*, Bielefeld 1980
- Nordman/Vischer: Wandende Skulpturhaus der offenen Landschaft, Ein Geistespaar zwischen Maria Nordman und Theodora Vischer, in: *Parkest* no. 29, 1991

INFORMATIONSDIENST

... AURA ROSENBERG SYLVIA BOSSU CLAUDIA HART MARIA EICHORN KATH ARINA FRITZCH ZUZANNA JANIN CHARLINE VON HEYL NAN GOLDIN DOMINI QUE GONZALEZ-FOERSTER ULI AIGNER ALISON WILDING VERONIQUE JOUMA RD CHRISTINE POST NANA PETZET KIKI SMITH VIOLA KIEFNER JANA STERBAK LIZ LARNER BARBARA ESS BETTINA ALLAMODA SIGNE THEILL ANNA GUDJONS DOTTIR JUTTA KOETHER LOUISE LAWLER SVETLANA KOPYSTIANSKY SANDRA HASTENTEUFEL ORSHI DROZDIK PIPILOTTI RIST LISA MILROY TANIA MOURAU D HEIKE PALLANCA ANDREA FRASER BARBARA SCHÜTTPELZ ANGELA BULLOCH SUSANNE HOMANN TINA BEPPERLING JULIA SCHER WIEBKE SIEM SHELLEY SILVER COSIMA VON BONIN DIANA BALTON GABI SENN JESSICA STOCKHOLDER ELKE KRYSTUFEK ABIGAIL LANE KAREN KILIMNIK CARO NIEDERER PATTY MAR TORI MELANIE COUNSELL MICHAELA MELIAN MARIA CRUZ GISELA BULLACHER RENEE GREEN NANCY BRACHMAN DAVIDSON RIA PACQUEE JOHANNA KANDL ANNETTE MESSAGER ZOFIA KULIK SABINE SIEGFRIED JILL MCARTHUR LENI HOFFMANN MARYLENE NEGRO DARIJA KACIC ANYA GALLACCIO SIMONE WESTERWINTER CATHY DE MONCHAUX GRETCHEN FAUST ELISABETH BALLEST SUSAN NA ROSIN SYLVIE BLOCHER PENELOPE GEORGIU LYDIA DONA SAM TAYLORWOOD ELISABETH HEINE ILARIA BONA NANCY SPERO MONIKA OCHSNER SUZAN DRUMMEN LILO GASPARITSCH TJORVEN FIGGE CHRISTIANE RICHTER NANCY CHUNN MARYSIA LEWANDOWSKA CORNELIA PARKER SETON SMITH KÄTHE KRUSE PENNY YASOUR ORIT ADAR LISE NELLEMMANN SILVIA BÄCHLI JEANNE DUNNING JEANNE DURHAM KATHARINA KARRENERG ALBA D'URBANO MATTA WAGNEST CAROLINE DLUGOS ELKE DENDA LILY VAN DER STOKKER ULRIKE SAUTNER SOPHIE CALLE JOHANNA RODEBURG NICKY HIRST GABRIELE UND BARBARA SCHMIDT-HEINS (E.) TWIN GABRIEL ULRIKE GROSSARTH CLAUDIA RAHAYEL POLLY APFELBAUM TOMOKO KUBO JESSICA DIAMOND ...

Ute Meta Bauer, Tine Geissler, Sandra Hastenteufel

1992 c/o Galerie Schmitz, Kassel, c/o Künstlerhaus Stuttgart
c/o Kubinski, Köln, c/o Unfair, Köln
1993 c/o Galerie Barbara Weiss, Berlin, c/o Art Acker, Berlin
c/o Forum Information, Galerie Marc Janco, Zürich
c/o Galerie Barbara Gross, München

c/o Bildwechsel, Hamburg, Künstlerinnen-Film- und Videoarchiv
c/o Städtische Galerie der HBK Braunschweig
1994 c/o Grazer Kunstverein, c/o Goethe House New York
c/o Palais des Beaux-Arts, Brüssel

ONE MORE NIGHT ...

Pierre Restany (1970)

Der Ausstellungsraum in der Galerie Rive Droite mißt in seiner ganzen Länge neun Meter. Die Breite beträgt vier Meter zwölf. Die Wände sind zwei Meter dreißig hoch. Türen und Fenster sind verhängt und bilden eine mahlweiße homogene Fläche. Vom Boden aus erheben sich sieben flache Podeste, die von beiden Seiten zu einem zentralen, sechzig Zentimeter hohen Podium führen. Davor eine Grube, die fünfundzwanzig Zentimeter tief ist. Unsichtbare Mikrophone mit einem Durchmesser von fünf Millimetern schaffen den Klangraum. Wand und Podium sind in weiß gehalten, Mattes und Glänzendes als spielerische Kontrapunkte – das ist alles.

Tania Mouraud präsentiert uns einen Meditationsraum, der weder exotisch noch orientalistisch ist: Ein schlichtes, sauberes, akkurates, am Reißbrett entworfenes Ambiente, wie unsere modernen Küchen, Badezimmer und Arbeitsräume. Eine Architektur der Hygiene, die eine sachliche Annäherung an den Tod schafft – der Vorhof der Angst in unserer westlichen Industriegesellschaft. Sich diesem engen Rahmen, dieser hygienischen Strenge auf der Suche nach dem Selbst zu verweigern, ist einer dieser vielen Wege, die geplagte Genies ebenso faszinieren wie Schwachköpfe. Ein Weg, überfüllt mit angehenden Derwischen und kleinen Buddhas eines einzigen Sommers. Ich will das nicht diskutieren, obgleich ich den simplen Zweideutigkeiten des Zen-Psychedelismus mißtraue und das erbärmliche Wunder vieler dieser Reisen anzweifeln. Auf jeden Fall ist Tania nach einem langen Weg bei dieser westlichen Strenge angelangt oder zu ihr zurückgekehrt: vor kurzem hat sie am Montparnasse die recht gut gelungene Kopie eines dieser von Jack Kerouac so geschätzten »Dharma bum« entstehen lassen. Künftig streift der Weg ihrer Wahrheit nicht mehr die Randgebiete der »glücklichen« Einsamkeit. Was bleibt, ist die Einsamkeit schlechthin. Leben wir sie in einem funktionalen Gehäuse, in der Logik unserer Widersprüche: das kommt durchaus einem tibetischen Kloster gleich. Brauchen wir den Himalaja, um die Halbschmerzen des Denkens, die Grippe des Geistes und die Unterkühlung der Seele zu empfinden?

Ich bin Tania dankbar dafür, daß sie uns mit einem Schlag von technischem Fetischismus, einem künstlerischen Konformismus, von dem ganzen modischen anekdotischen Verkleiden auf dem Weg zu geistiger Askese befreit. Sakyamuni, Christus und Marx lehren

uns, daß das Leben nichts als Leiden und Entfremdung ist: so gesehen nichts als eine Anhäufung doktritärer Religionen, transzendend oder nicht, das weitverbreitete Opium fürs Gehirn, kapitalistisch oder nicht ...

Die Suche nach Wahrheit bedeutet immer einen Verzicht auf die Welt. Folgen wir also Tania Mouraud und ihrer Logik: sie schlägt uns vor, dem Standardplan unserer Sozialwohnungen noch ein Zimmer hinzuzufügen. Einen weiteren, ein wenig sonderbaren Raum, um, mit ihren eigenen Worten, »in der Welt zu sterben und im Tod zu leben«. Ein zusätzlicher Raum für die Seele: eine Nacht mehr, one more night. Tania stellt hier hohe Forderungen. Der Allgemeinheit mag es gleich sein. Eins ist jedoch sicher: Sie hat uns alle – in or out – physisch und psychisch für das Zerrinnen unserer Zeit sensibilisiert. Und es geht über das Erfassen dieser greifbaren Zeitdauer hinaus, daß alles einen Anfang haben kann.

Übersetzt von Ena Witz-Fischer

ONE MORE NIGHT ...

Pierre Restany (1970)

The total length of the Galerie Rive Droite (the exhibition room) is nine metres. Its width is four metres and twelve centimetres. The height of the walls is two metres and thirty centimetres. Boarded-up doors and windows describe a homogenous, dull white space. On the floor, seven low steps lead from several parts of the room to a central platform, which is sixty centimetres high and which dominates a pit in the shape of a coffin, which is twenty-five centimetres deep. There, the acoustics are created by invisible microphones whose diameter is five millimetres. From the vinyl on the walls to the formica on the platform, everything is white. A light counterpoint of dullness and shininess. That's all.

Tania Mouraud offers us a room of meditation which is neither exotic nor oriental. A clear-cut, clean, severe, intense atmosphere made according to plans: It is the very atmosphere of our modern kitchens, our bathrooms, and our laboratories. It is the architecture of hygiene which conditions the objective approach of death: Such is the vestibule of anguish in our industrial western world. To refuse this rigid framework and this hygienic severity during the search for one's identity is one of many ways and is just as fascinating

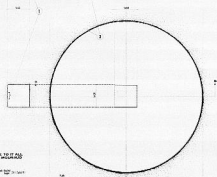
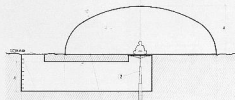
And beyond the ability to understand this tangible duration, everything can begin.

S. 105 unten: One more night, Querschnitt (ebd.)

Tania Mouraud

S. 108a/108b: »Initiation Space No. 1«, Projekt
1971, Gelatine-Zeichnung auf Papier





CLIMATE TO IT ALL

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

100% 100% 100%

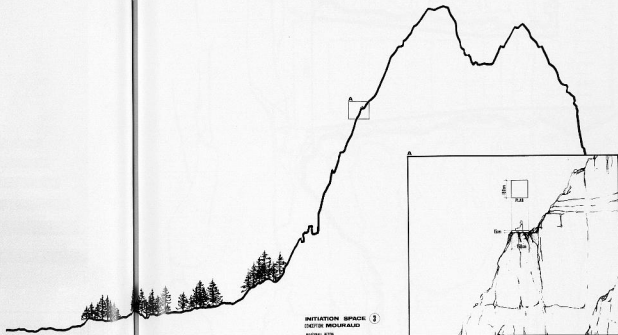
100% 100% 100%

100% 100% 100%

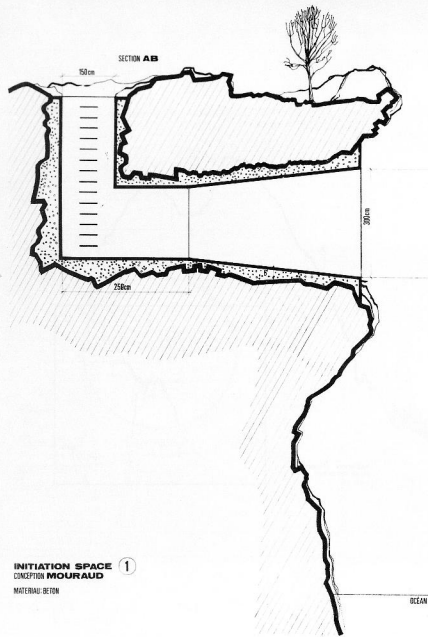
100% 100% 100%

100% 100% 100%

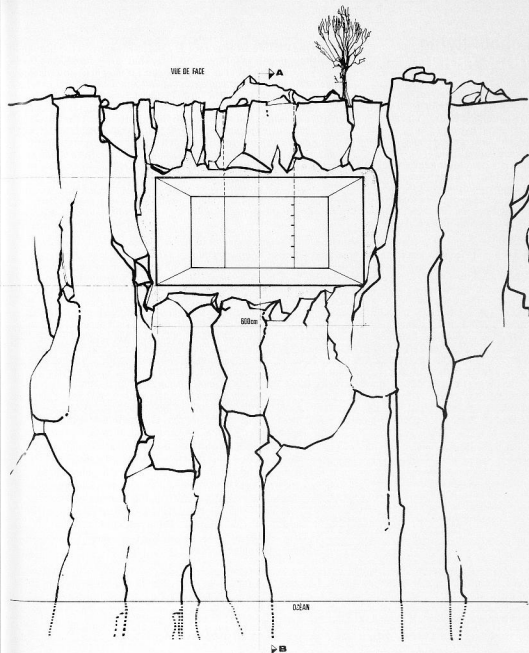
100% 100% 100%



INITIATION SPACE
DETER MINALAND
WEDNESDAY



INITIATION SPACE ①
CONCEPTION MOURAUD
MATÉRIAU: BÉTON



this is about flying

Friesenwall 120

It has been mentioned that "art for Asger Jorn is 'what we cannot do, if we could do it, it wouldn't be art'". Jorn dealt with art as a fetishized irradiating field, where he set up a barrier between himself and art's semantic objectivity, playing the game but always already on the defense. It wasn't how many goals he could score but what he could keep out. He was partial yet defending his subjectivity from the attacking symbolic orders.

GOOD ART

Good art of course is then not so much about one's capacity to fetishize the object and its enigmatic presence. Who now could be the great processors of enigma beyond a parodic n-th degree screech of burning rubber. Picasso never saw the narcissism of his own production, using art to function as his dick. Baselitz justifies his fetishization by fucking it to death to show the semiotized objects' capacity to alienate anything irreducible to pleasure (or work) - economic headbanging - (whatever gets you through the night, Bazy Baby!). Then there is Albert Ohlen who takes painting to the "Real" level of the ego, in short he sits on a circuit of knowledge that oscillates between that - which - interests and that - which - is - indifferent. Of the three mentioned above he is the only one who manages a distance between himself and the fetishized object's chain of signifiers, simply by preserving a homeostatic tension at the lowest possible level of interpretive exchange. This is child's play. A game with survival which instead exposes the ego as a mutilating and involuting set of active possibilities which, in this field, holds back in reserve the power to seduce and be seduced by the object's desires. By doing this he allows those normally alienated nonfunctional objects space to maneuver.

The predicament of our social conditioning has managed to alienate most people. Strategic exercises to relativize an auto-erotic Picasso a sadomasochistic economics that Baselitz gets involved in, and a "Real", which Ohlen manages to expose by employing a tactical and discursive schizophrenia, has been, or is in the process of being appropriated by most institutions and professional vocations in First World locales, only to be once again subjected to the One. Of course the argument in favour of this overriding coherence is utilitarianism and an ordered aesthetic, one that numbers an individual as one of the parts of a capitalist mega-machine.

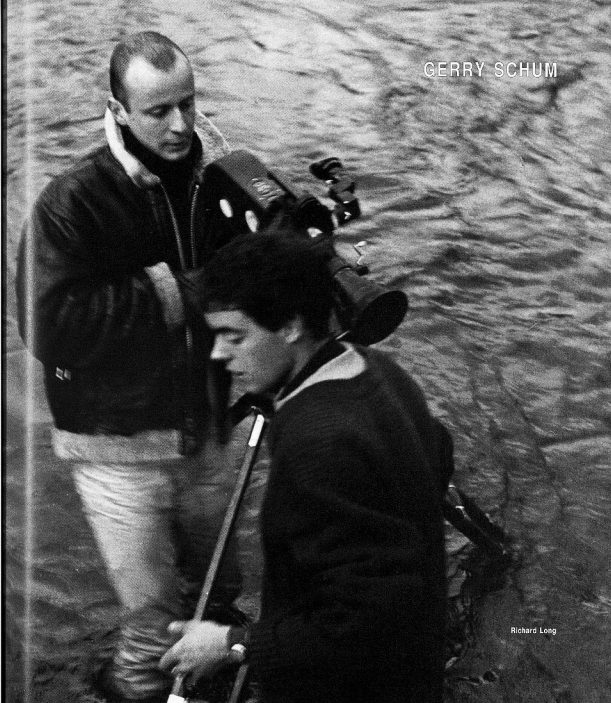
Since truth is marginal, it is a question of what professional itinerary one can make up that lives with this banal realization and still manages enthusiasm. What passes can become more complicated, experimental, and problematic than the bureaucratic conclusions one can achieve. Whatever breaks that constitute you as a curriculum vitae must be quantized by your flight. It is at this edge that Friesenwall 120 loses itself. Here art is a set of relations that struggle to tell a story without bumping into Identified Fetishistic Objects.

By the way, it's great fun, just use a rubber and don't do drugs.

On the flipside art is as easy as ABC - human, all too human. So without negating Jorn we could say that "art is something that we can label as art, if we can't if it isn't art," and instead concentrate on an itineracy, a calculating aim, like the archer who shoots the arrow to get the bird. The bird though is not our main desire, it is all those before and after. The aim is a flight of creative cooking, and not so much the admiration of the object as "art", but a sensual experience that stands outside satisfying hunger and signifying chains (where one signifier represents a subject for another signifier), both in its processing outside and its travels within. Art here is a trieb, a car ride, a way of life that must now come before the product. On this side of the coin it could be interesting to negotiate the object, here we could consider possibilities to place and sell art as a relation to a drive, a journey that cuts through the connections that we encounter in the fields of signifiers.

To transform this bloody ~~lethal~~ mixture one cannot really make art express one's desires. One must instead transform these desires into life - a walk into a garden that occurs at the weakest limits of coherence. It could be here that Friesenwall 120 operates, giving the capitalized subject a space to maneuver beyond the alienating factors that oblige one to desire the field of the signifier above an individual's set of chosen relations. Life is pleasant. It is therefore no longer a question of making art that fights on a discursive level for or against objective attention. The accent must live on the trajectory of the arrow, its aim, not in the sense of hitting an object but of the path it takes.

GERRY SCHUM



Richard Long

X 29.6.1969

Dear Mr. Youngblood,

I am afraid, this article or letter will be the late-late-late show for your book EXPANDED CINEMA.

Sorry, we were terrible busy working with the catalogue for the TV show LAND ART. I hope I am not too late with this letter.

You wrote me, you will print everything, I send you. For me it is a bit difficult, to write an article for your book. I think my English is not accurate enough. Perhaps you correct it or rewrite the whole thing.

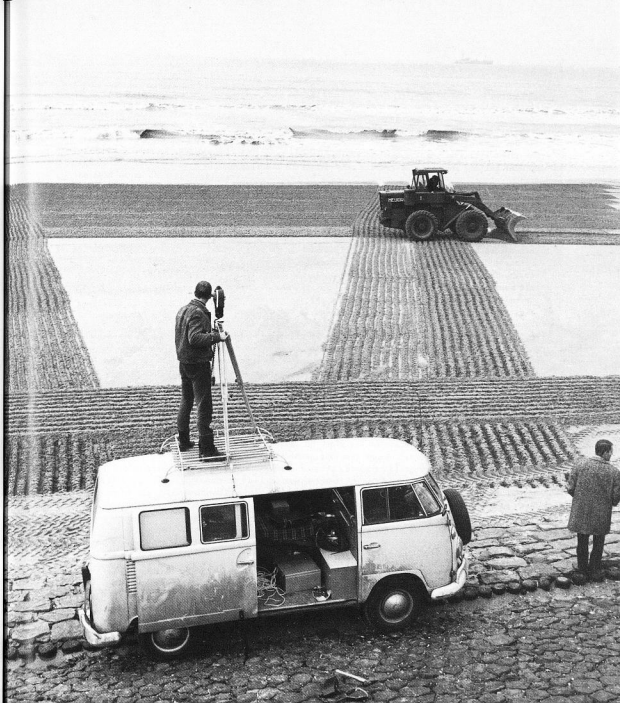
The easiest way to explain my conception of art and TV is to give you some facts about our TV gallery, specially the LAND ART show, which recently was transmitted by the nationwide TV system. That means that I have the chance to speak about realities and not about theories, which are more or less only hopes for the future of art and TV. I think up to now the TV gallery is a unique form of art reception among all the various forms of art shows in TV. The recent TV art exhibition we made was the LAND ART show in the TV gallery.

In the LAND ART film objects of the following artists were shown:

Name of artist	Object	Location of realisation
Richard Long	Walking a straight 10 Mile Line	Dartmoor/England
Barry Flanagan	Hole in the Sea	Scheveningen/Holland
Dennis Oppenheim	Time Track	Port Kent, Zineborder USA/Canada
Robert Smithson	Fossil Quarry Mirror	Cayuga Lake, State N.Y.
Marinus Boezem	Sandfountain	Camargue, South France
Jan Dibbets	12 Hours Tide Object with Correction of Perspective	Dutch Coast
Walter de Maria	Two Lines Three Circles on the Desert	Mojave Desert, California
Mike Heizer	Coyote	Coyote Dry Lake, Calif.

- 2 -

Gegenüber:
Jan Dibbets



First I will give you some facts about the TV gallery. TV is in German "Fernsehen". So "Fernsehgalerie" means the same as TV gallery. I choose the expression TV gallery to make the TV audience aware of the new form of art show which the Fernsehgalerie represents. The first situation which I have to explain is the fact that there is no real gallery room. The TV gallery only exists in a series of TV transmissions, that means TV gallery is more or less a mental institution which comes only into real existence in the moment of transmission by TV. It is no place to show real art objects, which you can buy and carry home. One of our ideas is communication of art instead of possession of art objects.

This conception made it necessary to find a new system to pay the artists and to cover the expenses for the realization of art objects for the TV show. Our solution is, that we sell the right of publication, that means a kind of copyright to the TV station. The TV production covers the costs of the film-making itself and the expenses of the realization of the art objects and pays the fee to the artists. I cannot see a reason why any museum, gallery or similar institution or in this special case a TV station should be allowed to show art objects without paying a fee to the author: the artist. In a time where publication of art by printing or transmitting becomes more and more important - besides selling of art objects - the artist should have the same rights, which every writer, actor, composer etc. naturally can demand for.

Today more and more art objects are not created for art-dealers or galleries or for any kind of private property. This specially occurs the objects of the land-artists or the ideas of the "conceptual art". I believe there is a general change from the realization of objects to the publication of projects or ideas. This of course demands a fundamental change in dealing with art. I think one of the results of this change is the TV gallery. There are equal conceptions like the ideas of SOUL Sieglau in New York and Givaudan in Paris, to give only 2 examples. To cite Harald Szeemann of Bern, the traditional Triangle of studio, gallery and collector, in which art up today took place, will be destroyed.

According to these ideas the TV exhibition LAND ART is no documentation of an art event that exists in any way out of the exact time and place of transmission. Instead of the documentation of art events in TV, which were created for a different medium like for instance a gallery show

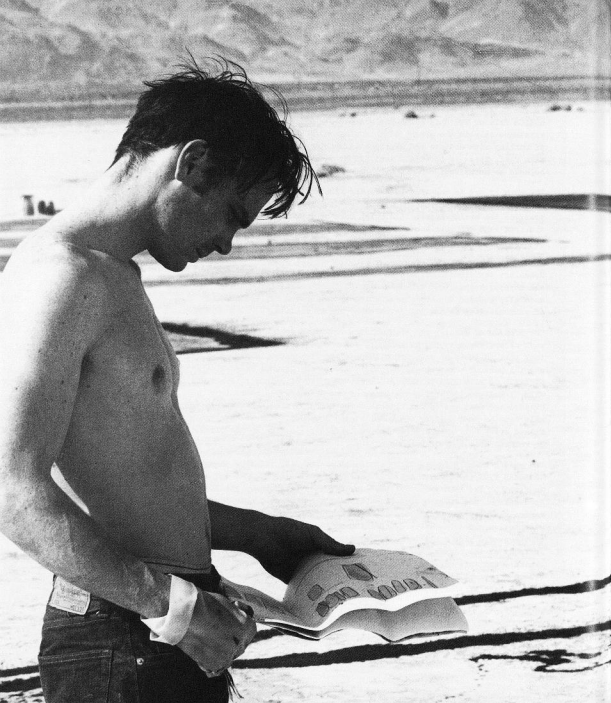
in the TV gallery everything is specially planned according to the medium film or TV. This means the art objects and art ideas come to existence only in the moment of transmission. After normally 6 months of working with artists and TV there is nothing left but a 1500 feet film. There is no object that can be seen "in reality" or could be sold as an object.

The work of art is the film itself. The film is result of idea and realization of the artist and my work as director and cameraman. In practice the artist has an idea which more or less includes already the fact that the reproduction by the medium film or TV is part of the realization of the object itself. The object as "Symbiose" between the artistic idea and the medium film.

Resuming: the first specific base of the TV gallery is the fact, that all objects transmitted during a show of the Fernsehgalerie are specially created for the reproduction by the medium TV. The only way of communication is the transmission by the TV station.

The process of filming and transmitting is a fundamental part of the work of art shown by the TV gallery. Two examples: Richard Long who took part in the LAND ART show only used the filmcamera to mark a special part of a landscape. The title of his object was: WALKING A STRAIGHT 10 MILE LINE FORWARD AND BACK, SHOOTING (filming) EVERY HALF MILE. I believe, regarding the ideas of the TV gallery Richard Long created the most consequent object in the LAND ART show. To mark his ten mile line he used neither chalk nor dugged a trench. Only the camera filmed every half mile six seconds of landscape shooting in the direction he walked. Long himself was out of the cameraframe.

The second example is Jan Dibbets' object of the LAND ART show: 12 HOURS TIME OBJECT WITH CORRECTION OF PERSPECTIVE. In front of the film camera a bulldozer draws a trapezoid on the sand somewhere on the dutch coast. The bottom of the trapezoid near the camera was nine feet long, the top was 90 feet long. This relation between bottom and top was found according to the perspective correction of the camera wide angle lens. The smaller side of the trapezoid was in front of the camera. The result was, that the trapezoid seen by the camera - and this was the only way of reception it was created for - became a perfect rectangle according to the frame of the camera. Jan DIBBETS made similar objects before using a still camera. Now with the



- 4 -

moviecamera he made the process of drawing and in the same object its destruction by the incoming flood-tide visible. The whole time the camera had the same position. No intercuts, the different shots were edited by fading in and out.

In the LAND ART film none of the artists was to be seen as an acting person. I think this is another specific point of the TV gallery. The idea of the TV gallery is to show only art objects. I don't believe there is any sense in showing faces or hands of artists in close-ups or filming the "atmosphere" of a studio. The only thing to be seen is the work of art. And there is no commentary. During all the 38 minutes of the LAND ART show there is no word spoken. No explanation. I think an art object realised in regard of the medium TV does not need a spoken explanation.

Generally I regard the TV exhibitions of the Fernsehgalerie as an autonomous kind of an art event, not as a documentation about an art event, which took place out of TV. There are very few artists today, which I think are aware of the possibilities which could result from a co-operation between art and TV. Some of them today work with photographs or postcards or any kind of printed communication stuff. In the possibilities of communication of art objects or art ideas our situation can be compared with the situation of literature in the time before Gutenberg invented the printing machine. Works of literature are multiplied in millions of books, works of music you can buy in millions of discs, but art objects are generally unique. Up today artists did not succeed to find a modern system of communication, the only chance for the Fine Arts I see is a deliberate use of the medium TV. And this does not mean to make a filmcamera and make a movie about artists and art objects. Artists and film-makers - possibly united in the person should look for an - as near as possible - co-operation for a new kind of art objects or projects which are communicable by the medium TV.

Art should no longer be made for the privacy or exclusiveness of dealers or collectors. For TV stations this would mean a change from documentations of art events, which take place in galleries or museums, into art productions, which are specially made for the medium film or TV and are transmitted with the full responsibility for form and content of the TV stations.

- 5 -

Coming back to the TV gallery we tried to make the audience aware of the fact, that the LAND ART show was an autonomous art event within the general TV productions, we publish a detailed catalogue which gives informations about the artists of the show and the LAND ART movement in general.

Haan, 29.6.1969

**GERRY SCHUM:
FERNSEH-GALERIE
Konzept und Mißlingen einer Idee**
Ursula Wevers

Gerry Schum hatte sich 1968, nach Abschluß der Dreharbeiten zu der WDR-Auftragsproduktion *Konsum-kunst-Konsum*, während welcher viele Kontakte zu Künstlern, Kunsthändlern und Sammlern im Köln-Düsseldorfer Raum entstanden waren, entschlossen, von Berlin nach Haan bei Düsseldorf überzusiedeln. Dort begann unsere Zusammenarbeit. In der folgenden Zeit wurde die Idee der Fernsehserie formuliert, es entstanden die beiden Fernsehserien *Land Art* und *Identifications* sowie die TV-Projekte und die Videoproduktionen. Ideen, Ereignisse und Arbeit verdichteten sich in einer so relativ kurzen Phase von vier Jahren zum Werk Gerry Schums.

Im Laufe des Herbstes 1968 wurde die Konzeption der Fernsehserie endgültig festgelegt. Die Fernsehserie sollte eine feste Institution innerhalb des Fernsehens mit ein bis zwei Ausstellungen pro Jahr werden. Bisher lieferte das Fernsehen in der Weiterentwicklung der Hörfunk-Berichterstattung Informationen über Kunstereignisse mit Bildern und zeigte Künstler, die, weil sie schon große Ausstellungen durchlaufen hatten, als arriviert galten.

Außerdem war es üblich, das Gezeigte in moderierter Fassung anzubieten. Aber – das Fernsehen hatte die Möglichkeit der landesweiten Verbreitung, und die sollte in unserer Vorstellung auch zur frühzeitigen

Information über neue Tendenzen innerhalb der Kunst genutzt werden. Hier sollte unserer Meinung nach das Fernsehen die Aufgabe einer Galerie, nämlich junge Künstler entdecken, ausstellen und bekanntmachen, aufgreifen und mit seinem Ausstrahlungsradius eine optimale Verbindung zwischen Kunstschaffern und Kunstübermittlung erreichen. Die darzustellenden Inhalte sollten keine Dokumentationen im Sinne abgefilmter Aktionen darstellen, sondern wichtig war, daß die Trennung von Kunstereignis und Medium zugunsten einer neuen Kunstform aufgehoben wurde. Dieses Konzept sprach solche Künstler an, die an filmischen Abläufen interessiert waren, die mittels des Faktors Zeit und der darin vor sich gehenden Bildabfolge Prozesse sichtbar machen wollten. Es beinhaltete Kunstwerke, deren Existenz sich vom realen Ausgangsobjekt durch die spezifischen Merkmale der Reproduktion in die Wiedergabe verlagern (z.B. die Arbeit von Jan Dibbets in *Land Art*) und solche, die nur im Augenblick der Reproduktion durch das Medium Fernsehen existent sind (z.B. die Arbeit von Richard Long in *Land Art*). Die in diesem Sinne realisierten Arbeiten, die wir im täglichen Sprachgebrauch oft einfach als »Objekt« bezeichneten, sollten nicht als Unikat in eine Privatsammlung oder als Multiple in limitierter Auflage in verschiedene Sammlungen eingehen, sondern diese Objekte sollten *erlebbare* sein durch das Fernsehen. Dieser Gedanke war für Gerry Schum eine denkbare Lösung des komplexen Problems »Kunsthandeln«, das sich ihm besonders stark während der Dreharbeiten zu *Konsumkunst-Konsum* eröffnet hatte.

Brief von Gerry Schum
an Gene Youngblood,
den Herausgeber von
Expanded Cinema

Das Konzept der Fernsehserie konnten wir in aller Konsequenz und gegen den Widerstand des Fernsehens nur einmal – nämlich bei *Land Art* – durchführen. In einem Studio des Senders Freies Berlin, das wie ein Galerieraum ausgestattet wurde und in dessen Wände Monitore eingelassen waren, fand vor der eigentlichen Ausstrahlung durch den Sender eine Vorführung für kunstinteressierte Gäste statt, die mittels Ankündigungen eingeladen waren. Vor der Vorführung des Films wurden Einführungsreden gehalten. Diese Galerieszituation wurde von Fernsehkameras gefilmt und bei der Ausstrahlung der Fernsehserie *Land Art* als »Galerierahmen« vor und nach dem Film gesendet. Während des Films erschienen dann Künstlernamen und Titel nicht wie sonst üblich auf dem Bild, sondern zeitlich vor dem eigentlichen Objekt, und es wurde *ohne gleichzeitige* Erläuterungen gezeigt. Statt dessen hatte man ja im Studio 2 Einführungsreden aufgezeichnet und vor den Film geschnitten.

An dieser Stelle und zu diesem Zeitpunkt, noch bevor der Film ausgestrahlt wurde, brach der Konflikt aus. Die Gesetze, die sich das Fernsehen geschaffen hat, lassen keinen Raum für so viel Galerispezifisches. Man legte uns nahe, den Film vor der Ausstrahlung durch den Sender zumindest mit einem Kommentar zu versehen, sonst sähe man sich gezwungen, die Serie der Fernsehserie einzustellen.

Wir verwiesen auf die zwei einführenden Reden, die die Konzeption der Fernsehserie und den Inhalt der Sendung zum Thema hatten sowie auf den geplanten *Land Art*-Katalog als ausführliche Informationsquelle und weigerten uns, den Film zu verändern. Denn da auf dem Bildschirm alles zweidimensional vor sich geht, würde die Kunst selbst und der Kommentar über diese Kunst auf *einer* Ebene ablaufen. In einem dreidimensionalen Galerieraum, in dem ein Bild an der Wand hängt, besteht die in jeder Hinsicht uneingeschränkte Sicht auf das Kunstwerk, und man kann sich eines Kommentars, den man nicht will, entziehen. Die Entsprechung dazu kann man auf dem Bildschirm nur erreichen, indem man die Erläuterungen zeitlich vor *bis nach* einem Objekt bringt. Dieser Gedanke fand kein Verständnis beim Fernsehen. Der Film wurde zwar in der von uns festgelegten Fassung ausgestrahlt, aber die geplante Serie der Fernsehserie wurde nach der ersten Sendung eingestellt.

Die positive Aufnahme des Films durch das kunstinteressierte Publikum stand im krassen Gegensatz zur Ablehnung durch den Sender Freies Berlin, oder besser durch das Fernsehen überhaupt. Denn nach diesem Film gelang es uns nicht mehr, eine Auftrag für

den Rahmen einer Fernsehserie zu erhalten. Den Auftrag zu *Identifications* erteilte uns die Stadt Hannover im Rahmen ihres damaligen Straßenkunstprogramms; der Südwestfunk, der die Ausstrahlung übernahm, zahlte lediglich für das Senderecht.

Wir schrieben 1969, zwischen den beiden Produktionen *Land Art* und *Identifications*: »Das Fernsehen scheint durch das Medium Film und vor allem durch sein Kommunikationssystem dazu bestimmt zu sein, für die Bildende Kunst die Rolle zu spielen, die Funktion der Rotationspressen und Buchverlage für die Literatur und der Schallplatte für die Musik entspricht.« Das Wort *scheint* gibt Aufschluß über unsere eigenen Zweifel daran, daß sich das Fernsehen zu dieser Idee verpflichten ließe, um so mehr als nach dem großen Erfolg von *Land Art* kein Anschlußauftrag zu bekommen war. Einzige Ausnahmen waren die TV-Projekte *Self Burial* von Keith Arnatt und *TV as a Fireplace* von Jan Dibbets, die für den damals experimentierfreudigen Westdeutschen Rundfunk III. Programm realisiert werden konnten und ihn in Kunstkreisen zu einem vielerwähnten Sender machten. Diese Zusammenarbeit war für uns ein Beweis für die Möglichkeit einer Verbindung von Avantgarde-Kunst und Fernsehen, hier zwar nur mit regionaler Ausstrahlung, aber ohne Kontroverse über Form und Inhalt, wie dies bei *Land Art* der Fall war.

Nach der Ausstrahlung von *Identifications* (und der endgültigen Einstellung der Fernsehserie) war unsere Zusammenarbeit mit dem Fernsehen durch uns »erschöpft«. Trotz vieler Anstrengungen unsererseits war danach eine Arbeit für das TV-Anstalt nicht mehr möglich. Das Hauptargument seitens der Programmgestalter war die Unverständlichkeit der Inhalte für das Publikum. Uns wurde der Vorwurf gemacht, ein unvorbereitetes Publikum ohne moderierende Worte mit Dingen zu konfrontieren, die es nicht begreift und die folglich Aggressionen wachrufen. Nun hatten es die verantwortlichen Kulturredakteure sicherlich jahrelang versäumt, überhaupt eine Brücke zum Verständnis der damaligen Avantgarde zu schlagen; dieser Vorwurf traf nicht uns, sondern das Fernsehen selbst.

Auch sollte es von uns aus für niemanden den *Zwang* geben, sich Kunst im Fernsehen ansehen zu *müssen*, aber für den Interessierten sollte die *Möglichkeit* dazu bestehen, ohne eine Benachteiligung dadurch zu erfahren, daß er in einer Region wohnt, in der man sich wenig um die Bekanntheit moderner Kunst bemüht. Wir wollten uns aber den Argumenten gegen den Film *Identifications* stellen und machten – da unser Fernsehsystem leider noch kein direktes Kom-

munizieren wie in einer Galerie zuläßt – den Vorschlag, die Ausstellung »Identifications« ihrerseits zum Gegenstand einer Sendung über Kunst zu machen, in der eine Diskussionsrunde unterschiedlicher Teilnehmer über den Film zu Wort kommen kann. Der Vorschlag zur Diskussion wurde nicht angenommen, jedoch wollte der Hessische Rundfunk die Produktion noch einmal in Ausschnitten vorstellen und kommentieren. Man forderte das Filmmaterial, um entsprechende Klammerteile herzustellen. In der Sendung des HR konnte man dann die Manipulation dieser Sendeanstalt bewundern; zur Demonstration hatte man die Arbeiten von Ruthenbeck und Rinke ausgewählt. Die Arbeit von Ruthenbeck war nach jedem Blatt, das er nahm, zerknüllte und auf den Boden warf, unterbrochen, und es folgte das Bild einer Stenotypistin, die in ihrem Büro Kohlepapier zerknüllte und auf den Boden warf, danach folgte wieder Ruthenbeck und so weiter. In die Arbeit Rinkes wurde die Sequenz eines Bauern, der in einem Misthaufen steht und einen Eimer ausleert, geschnitten. Diese Art der Behandlung von Kunst bzw. Auseinandersetzung mit Kunst war uns völlig unverständlich und gleichbedeutend mit dem Zerschneiden eines Bildes, dem Weglassen der meisten Stücke und dem Auffüllen der fehlenden Teile mit einem beliebigen Papier.

Die moderierende Ton-Überlagerung über dem Bild zum Zwecke der Kritik war nicht mehr genug, hier wurde destruktiv gegen Kunst vorgegangen. Das Fernsehen als Massenmedium stellte sich hinter die Platitude »das kann ich auch« und nahm seine Aufgabe einer qualifizierten Auseinandersetzung mit Kunst nicht wahr. Nachdem der Versuch, Avantgarde-Kunst regelmäßig durch Ausstrahlung im Fernsehen zu verbreiten, fehlgeschlagen war, belegte diese Vorgehensweise nun noch das Unvermögen, eine akzeptable Auseinandersetzung mit moderner Kunst zu führen.

Unsere Resignation führte dazu, daß wir in Düsseldorf einen Galerieraum mieteten, in dem über einen Monitor die Produktionen gezeigt wurden.

Die Videoproduktionen, die seit 1970 entstanden, wurden hier dem Galeriepublikum vorgeführt. Gerry Schums Ideen über Kunstkommunikation standen im Gegensatz zu den Gesetzen, nach denen der Kunstmarkt bzw. -handel funktioniert, aber diesen Regeln mußten wir uns für die zukünftige Arbeit unterwerfen. Die Video-Objekte, die limitiert aufgelegt und mit zum Teil aufwendigen Zertifikaten versehen wurden, waren Zugeständnisse an diese neue Situation. Der Versuch einer überregionalen Verbreitung der Produktionen ließ sich nur noch über Kunstinstitute und Museen bewerk-

stellen; und da zu dem damaligen Zeitpunkt nur sehr wenig Institute über Abspielmöglichkeiten verfügten, blieb der Verbreitungsgrad zunächst sehr klein. Auf seinem Weg über den Spielfilm, den »Film über Kunst« zum sogenannten »Künstlerfilm« hat Gerry Schum für sich erfahren, daß sich das Vertriebssystem nicht adäquat zur Wichtigkeit der Inhalte verhält, sondern eher gegenläufig. Seine frühen Filme kamen ohne Probleme in den Vertrieb, seine Videoproduktionen von 1970-72 konnten nur in der Düsseldorfer Galerie gezeigt werden. Dort fühlte er sich, was den Vertrieb anging, in einer Sackgasse, und er hat nie aufgehört, diesen Umstand zu beklagen. Aber seine radikalen Positionen in Inhalt, Stil und Konzeption seiner Produktionen hatten ihm immer mehr die Verbreitung durch ein Massenmedium verschlossen.

GERRY SCHUM: THE TELEVISION GALLERY

The idea and how it failed

Ursula Wevers

In 1968, after Gerry Schum had made his film *Konsumkunst-Kunstkonsum* for the WDR, which had brought him into contact with a large number of artists, art dealers and collectors in the surroundings of Cologne and Düsseldorf, he decided to move from Berlin to Haan near Düsseldorf.

And that is where our collaboration began. During the next four years the idea for the television gallery gradually took shape, and in the same period the two television exhibitions »Land Art« and »Identifications« were conceived as well as the television projects and video productions. Ideas, events and work culminated, after this comparatively short period of four years, in what was to become the life-work of Gerry Schum.

The concept of the television gallery dates from the autumn of 1968. It was to be a recurrent feature within the context of television, with one or two exhibitions a year. Until then television had provided (as it still does) a source of visual information (as an extension and complement of radio information) about developments in the field of art; the artists whose work was presented in this way were usually already part of the establishment because they had already had exhibitions of their work.

Besides, the presentation of the exhibited work was usually adjusted to the format of television. Television,



Dennis Oppenheim

however, is especially suited for communicating with an entire population, and so Schum thought this potential could be used to give really up-to-date information, at an early stage, about the latest developments in art. Television could take over the function of the art galleries: it could discover young artists, show their work and give them publicity. And it could help to establish an optimal relationship between the making of art and its distribution. It was not the intention to present art in a documentary context, i.e. not to show filmed events in the world of art – what was much more important was to bridge the gap between event and medium, so that a new art-form could evolve. The idea appealed to a number of artists, mostly young, and already interested in the possibility of film for the purpose of making visible a process by means of the time factor and sequential images. The works that came into consideration were those that owed their existence to the representation of an original object by means of the specific characteristics of a specific reproductive technique (e.g. Jan Dibbets' *Land Art*) and those works that exist only for the duration of reproduction via television (e.g. Richard Long's *Land Art*). We felt that the works that came into being in this way – for conveniences' sake we called them »objects« – should not be kept as unique works of art in private collections, nor as multiples in limited editions in more than one private collection: it had to be possible to experience these objects by means of television. For Gerry Schum this idea provided a welcome solution to the complicated problems of deal-

ings on the art market which he had become so familiar with when he was working on *Konsumkunst-Kunstkonsum*.

The television gallery idea as formulated in Schum's »Land Art« introduction was realized only once in its authentic form, and in the face of opposition from television circles: it was entitled »Land Art«. For us there were two essential prerequisites for such a realization: the elements of gallery and television had to be present, both abstractly and concretely. A studio of Sender Freies Berlin was converted into a gallery for the occasion, with monitors along the walls, and a preview was organised, prior to the actual transmission, for a number of guests who were interested in art. Opening speeches were held before showing the objects: this gallery situation was recorded on video to provide a gallery framework, and mounted in sections preceding and following the »Land Art« television exhibition. The names and titles of the artists and their work appeared on the screen, not in the usual manner of superimposition over the film, but singly, prior to the showing of the exhibits which were presented without simultaneous verbal commentary, since two spoken prerecorded introductions in the studio had been given before the film started.

And right here, i.e. before the actual broadcast even took place, is where the conflict started. Television has created its own set of laws, and those allow very little scope for specific art-gallery factors. The broadcast-organising organisation insisted that we add an extra commentary by way of introduction in the whole broadcast;

if we did not comply the series would have to be discontinued.

We pointed out that we had already included two introductory speeches about the ideas underlying the television gallery and the content of the broadcast itself, that a catalogue was to be devoted to «Land Art» which would serve as an extensive source of information, and we refused to make any further alterations in the film.

Since everything that happens on the television screen is two-dimensional, this kind of art, as well as the commentary upon it, would also have to be adapted to these two dimensions. In a three-dimensional gallery space, with works of art exhibited on the walls, the works can be observed for as long as the viewer wants, from any desired angle, while he can choose not to listen to any spoken commentary that may be offered. If a parallel situation is to be created on the screen all commentaries must therefore either precede or follow the presentation of the exhibit. The television people, however, did not see our point. The film was, in the end, broadcast in unaltered form, but the television gallery as a series was discontinued.

The positive evaluation of the film by the public was in shrill contrast to the negative attitude of Sender Freies Berlin, or rather of television in general. After this first broadcast we were not given another opportunity of doing something in the context of the television gallery.

The assignment to make «Identifications» came from the city of Hannover; this project was to be part of the street-art programme they were involved in at the time. The Südwestfunk, which took over the broadcast, only paid a royalty.

In 1969, i.e. between the transmission of «Land Art» and «Identification», Schum said: «television would seem, thanks to the medium of film and even more to the communication system, to be eminently suited to serve visual art in the same way the press and publishing serve literature and the gramophone industry serves music». The words would seem say quite a lot about our own doubts whether the television companies would agree with this view, the more so since the success of «Land Art» did not get us more assignments. The only exceptions were the TV projects *Self-Burial* by Keith Arnatt and TV as a *Fireplace* by Jan Dibbets.

These works were realized thanks to the West Deutscher Rundfunk III, a broadcasting organisation which was still interested in experiments at that time, and which therefore enjoyed a considerable reputation in art

circles. Our contacts with that organisation proved to us that it was certainly possible to link avant garde art and television – albeit via a regional broadcasting network in this case – without the problems concerning form and content that had arisen in the earlier transmission of «Land Art». After the transmission of «Identifications» (and the discontinuation of the television gallery series) we had no more possibilities of working with television, in spite of repeated attempts on our part. The main argument put forward by the television people was that our work was incomprehensible to the public, and that we wanted to confront an audience wholly unprepared by explanatory statements with things which it did not understand, and which evoked a certain amount of aggression. But since television makers had made no attempt whatsoever in all those years to foster any understanding of contemporary avant-garde movements, this was hardly our fault. It was the fault of television itself.

We simply thought that the possibility of looking at art on television should exist, so that people who happened to live in regions where little was happening in the way of modern art would not be at a disadvantage. However, we did not want to give in so easily to the objections that had been voiced against the «Identifications» film, so we proposed – since our television system unfortunately precludes the kind of direct communication that exists in art galleries – that the broadcasting organisation should devote one of its programmes about art to the «Identifications», thereby allowing a number of people with divergent opinions to take part in a discussion. The proposed discussion was rejected, but the Hessische Rundfunk did agree to show fragments of the production, with a spoken commentary. We were asked to submit the film material so that fragments might be selected. When the Hessische Rundfunk eventually transmitted the programme we found ourselves watching a typical example of manipulation by television. The work of Ruthenbeck and Rinke had been selected for showing. Ruthenbeck's contribution, a film showing him tearing off sheets of paper from a pad, crumpling them up and throwing them on the floor, was interspersed with images of a typist crumpling up sheets of carbon paper and throwing them on the floor in an office. Rinke's work had been mixed with shots of a farmer emptying a bucket on a dung-heap. This approach to art and to discussion of art was completely incomprehensible to us: it was like slashing a work of art, throwing most of the pieces away, and replacing them by random strips of paper.

Apparently a spoken commentary accompanying the picture on the screen was not considered critical enough, the art had to be literally destroyed. Television as a mass medium took refuge in clichés like «my own kids could have done that», and failed totally in its commitment to enter into a qualifying dialogue with art. Not only did the attempts to organise regular broadcasts of avant garde art via television come to nothing, also the medium itself proved incapable of discussing the subject in acceptable terms.

We were so discouraged that we rented a gallery in Düsseldorf where we could show the productions on monitors.

The video productions which had originated from the end of 1970 onwards could be viewed here by visitors to the gallery. Gerry Schum's ideas about art were in direct opposition to the laws governing the art market and trade, but from then on he had to submit to those laws. The concession he made to the new situation consisted of producing video objects in limited editions, sometimes accompanied by certificates unconcerned with the actual works. The only possibility of

distributing the projects on a larger scale was a collaboration with art institutes and museums. Since few institutes have the necessary equipment, distribution continued to pose problems.

Through his involvement in feature films, then in films about art, and finally in artists' films, Gerry Schum had experienced that the distribution of these works was not directly proportional to the importance of the content – quite the opposite, in fact. His early films would have presented no problems as far as broadcasting on television was concerned, while he could only show the video projects of 1970-72 in the Düsseldorf gallery. As far as distribution was concerned the gallery situation was a cul-de-sac, much to Schum's regret. For it was the avant-gardist content, style and concept of his work that barred the doors of the television studios against him time and again, thus precluding distribution among the masses.

Barry Flanagan



VORBEMERKUNG:

Am NSCAD (Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Kanada) war der Umgang mit dem Medium Video (gefördert durch die kanadische Regierung), die Auseinandersetzung mit Politischem Aktivismus und feministischen Theorien ebenso Studieninhalt, wie die Produktion von Super 8-Filmen und das Herstellen von Tonaufnahmen etc. Dan Graham, Dara Birnbaum und Michael Asher unterrichteten, verteilt über einen Zeitraum von 10 Jahren, wiederholt im selben Studienprogramm des NSCAD. Graham lud z.B. Künstlerinnen und Künstler, darunter Dara Birnbaum, Martha Rosler, Jeff Wall, John Knight ein, als *visiting artists* für jeweils 3 Wochen am NSCAD zu unterrichten. Die Studenten hatten dadurch die Gelegenheit, sowohl bei Graham als auch bei Birnbaum und Asher zu arbeiten. Der Diskurs, den die drei befreundeten Künstler miteinander führten, setzte sich so im College fort. Daraus erklärt sich das gemeinsame Erscheinen ihrer aufeinander bezogenen Beiträge in META 4.

Ein weiterer besonderer Umstand war – auch für die als Gastlehrer eingeladenen KünstlerInnen – die Möglichkeit, im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit am NSCAD zu publizieren. Benjamin H. D. Buchloh unterrichtete in diesem Zeitraum ebenfalls am NSCAD, in der Nachfolge Kasper Königs. König hatte Ende der sechziger Jahre nach einer Publikationsmöglichkeit in den USA gesucht. Graham sprach mit dem NSCAD über die Idee, dort eine Buchreihe von Künstlermonographien zu veröffentlichen und schlug König als Herausgeber vor. König gab die ersten acht Bände der *The Nova Scotia Series, Source Materials of the Contemporary Arts* heraus. Buchloh setzte die Reihe als Herausgeber fort.

Es entspricht dem Wunsch Dan Grahams, diese besondere Konstellation am NSCAD, die er wesentlich mitgeprägt hat, zu benennen. Das Künstlerhaus dankt den Autoren und dem NSCAD für die Zustimmung zur Wiederveröffentlichung und zur Übersetzung dieser Beiträge. Ursprünglich erschienen sie in den von Benjamin H. D. Buchloh herausgegebenen Bänden Dan Graham – *Video Architecture-Television* (Dan Graham – *Production / Reception* (1976) und Dara Birnbaum – *Working Notes for «Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television»* (1978)) und in Michael Asher – *Writings 1973 – 1983 on Works 1969 – 1979* (Michael Asher – *January 8 – February 8, 1976, Via Los Angeles, Portland Center for the Visual Arts, Portland Oregon*), veröffentlicht von The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

PRELIMINARY REMARK

At NSCAD (Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canada) handling video as a medium (funded by the Canadian government), analysis of political activism and feminist theory were just as much a part of the course as producing Super-Eight films and making sound recordings, etc. Overt a period of ten years Dan Graham, Dara Birnbaum and Michael Asher repeatedly taught within the same NSCAD study programme. For instance, Graham invited artists including Dara Birnbaum, Martha Rosler, Jeff Wall, John Knight to teach for three weeks each at NSCAD as visiting artists. Thus students had the opportunity of working with Graham and with Birnbaum and Asher as well, and discourse between the three artist-friends continued at the college. This explains the joint appearance of their contributions about each other in META 4.

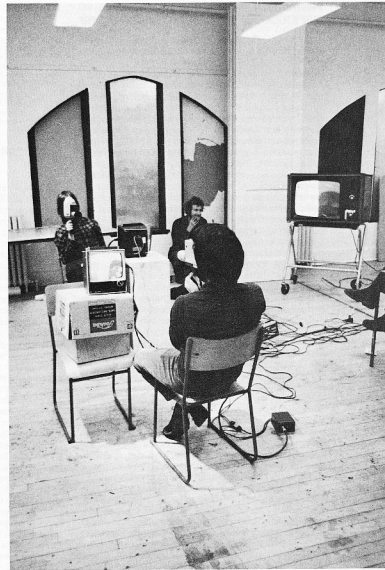
Another special circumstance – for the artists invited as visiting teachers as well – was the possibility of publishing as part of their teaching activity at NSCAD. Benjamin H. D. Buchloh was also teaching at NSCAD at this time, as successor to Kasper König. König had been looking for a possibility of publishing in the states in the late sixties. Graham talked to NSCAD about the idea of publishing a series of artists' monographs in book form there, and suggested König as editor. König edited the first eight volumes of *The Nova Scotia Series, Source Materials of the Contemporary Arts*, then Buchloh took over editorship of the series.

It was Dan Graham's express wish that this particular combination at NSCAD, which he considerably helped to shape, should be named. The Künstlerhaus would like to thank the authors and NSCAD for agreeing to these contributions' being republished and translated. They originally appeared in the following volumes edited by Benjamin H. D. Buchloh: Dan Graham – *Video Architecture-Television* (Dan Graham – *Production / Reception* (1976) and Dara Birnbaum – *Working Notes for «Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television»* (1978)) and in Michael Asher – *Writings 1973 – 1983 on Works 1969 – 1979* (Michael Asher – *January 8 – February 8, 1976, Via Los Angeles, Portland Center for the Visual Arts, Portland Oregon*), published by The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Ute Meta Bauer

translated by Michael Robinson

DAN GRAHAM
MICHAEL ASHER
DARA BIRNBAUM



Experimental set-up showing stage 3,
The Nova Scotia College of Art and Design,
Halifax, 1971.

**PRODUKTION / EMPFANG
(EIN STÜCK FÜR ZWEI KABELFERNSEHENDER)
(1976)**
Dan Graham

Zusätzlich zu einem normalen kommerziellen Sender nutzt das Stück zwei lokale Kabelkanäle. Drei Sendungen werden gleichzeitig live übertragen: Zwei Kabelsendungen sowie eine lokal produzierte, kommerzielle Sendung, für die sich jede beliebige kommerzielle Sendung eignet, wie, z.B. eine regionale Abendnachrichtenübertragung.

Eine einzelne Fernsehkamera wird im Regieraum der Fernsehstation, die die lokale Sendung produziert, aufgestellt. Kabelsender A überträgt live das Bild dieser Kamera, die mit einem Weitwinkel-Objektiv ausgerüstet und so ausgerichtet wird, daß sie durch die Glasscheibe des Raumes hindurch auf die Bühne des Studios zielt. Damit werden die gesamte Bühne, sämtliche Fernsehkameras, Kameramänner, Regisseur, Assistenten, Techniker sowie alle für die Produktion der Sendung notwendigen technischen Abläufe gezeigt. Mikrophone werden an unterschiedlichen Stellen auf der Bühne, hinter der Bühne und im Kontrollraum aufgestellt. Der Ton wird dann zusammengemischt und begleitet das Bild. Dies vermittelt den vollständigen Eindruck aller bestehenden Beziehungen innerhalb des abgeschlossenen Raumes des kommerziellen Fernsehstudios.

Kabelsender B überträgt live eine Einstellung einer einzelnen Kamera aus einer typischen Familienwohnung der Gegend. Diese Kamera zeigt Zuschauer, die sich gerade die lokale Übertragung in ihrem Fernseher ansehen (die Kameraeinstellung zeigt sowohl das Fernsehbild, als auch die anwesenden Zuschauer). Die Kameraeinstellung ist fest. Die Hausbewohner müssen nicht unbedingt die ganze Zeit über in diesem Raum präsent sein. Geräusche aus allen Zimmern der Wohnung, die von all den Geschehnissen zeugen, die während der Sendezeit stattfinden, werden zusammengemischt und begleiten die Kameraeinstellung.

Jeder vor Ort, der zusätzlich zum kommerziellen Programm über Kabelfernsehen verfügt, kann, indem er von einem Kanal auf einen anderen umschaltet, entweder die Einstellung des Kabelsenders A sehen, die den Produktionsprozess der Sendung des regionalen Programms umrahmt, oder die des Kabelsenders B, die den Empfang dieser Sendung innerhalb des Rahmens eines typischen Familienhaushaltes zeigt. Desgleichen kann er den kommerziellen Sender einschalt-

ten, und sich das lokale Programm ansehen.

Anmerkung:
Production / Reception war eine Reaktion auf das Werk The Occurrence of seeing the Television Program the tenth of January 1976, ein frühes Werk meines Freundes Michael Asher, bei dem er Fernsehübertragung einbezog. Dieses Werk konnte ich nur vom Hörersagen. Beide Werke beschäftigen sich mit den architektonischen Eigenschaften des Fernsehens. Man konnte die beiden Werke vergleichen, um Ähnlichkeiten und Unterschiede festzustellen.

Übersetzt von James Wix

**PRODUCTION / RECEPTION
(PIECE FOR TWO CABLE TV CHANNELS) (1976)**

Dan Graham

The piece utilizes two cable channels in a local environment in addition to a normal commercial broadcast. Two cable programs are to be broadcast live and at the same time as a commercial program, originating on a local station. Any locally produced commercial program can be used, for instance, a local evening news broadcast.

Cable channel A broadcasts a live view originating from a single camera placed inside the control room of the studio producing the local commercial program. A wide-angle lens is used and the camera, aimed through the glass panel at the stage, shows the entire stage-set, surrounding cameras, cameramen, director, assistants and the technicians and technical operations necessary to produce the program. Microphones placed in many locations within the stage-set, behind the stage, and in the control-booth are mixed together and accompany the visual image. They give a complete sense of all relationships occurring within the enclosed space of the commercial TV studio.

Cable channel B broadcasts a live view from a single camera from within a typical family house in the community. It shows viewers present observing the local commercial broadcast on their TV set (the view shows both the television image as well as the viewers present). The camera-view is fixed. Occupants of the household may or may not be present in the room watching the TV set at a given time. Sounds from all the rooms of the house, documenting all of the activities taking place there during the duration of the broadcast, are mixed together and accompany the camera-view.

Anyone in the local community with cable television in addition to the commercial channels may, by switching from channel to channel, see channel A's view framing

the local program in the context of its process of production, or channel B's view showing the program's reception within the frame of a typical family's household, or turn to the commercial channel and be themselves receiving the particular local program in their house.

Note:
Production / Reception was a response to my partial knowledge of an earlier work by my friend, Michael Asher, using broadcast television: The Occurrence of seeing the Television Program the tenth of January 1976. Both works involve a sense of the architectural properties of television. One might compare the differences and the similarities of the two works.

**8. JANUAR – 8. FEBRUAR 1976
VIA LOS ANGELES
PORTLAND CENTER FOR THE VISUAL ARTS
PORTLAND, OREGON**
Michael Asher

Mel Katz vom Portland Center for the Visual Arts lud mich im Herbst 1975 ein, an einer Ausstellung der Werke von sechs Künstlern aus Los Angeles teilzunehmen. Die von May Beebe und Mel Katz betreute Ausstellung zeigte die Künstler Chris Burden, Bryan Hunt, Channa Horwitz, Allen Ruppersberg und Alexis Smith. Mein Beitrag zu dieser Ausstellung war eine 30-minütige Fernsehsendung am 19. Januar 1976 um 13 Uhr.

Mein Projektentwurf für die Sendung lautete: »Die Fernsehsendung, die ich vorschlage, soll eine halbe Stunde Fernseh-Sendezeit ausfüllen, in der live-Ab-schnitte mit Werbespots abwechseln und die auch Titel und Abspann in ihre Struktur mit einschließt. Ich habe vor, eine Kamera mit einem Mikrofon auf den zentralen Sendekontrollbereich eines Fernsehsenders zu richten. Die Kamera und das Mikrofon sollen die normalen Studioaktivitäten von Technikern und Geräten aufnehmen. Dabei ist es wichtig, daß die Menschen im Studio ihren Aufgaben wie sonst auch nachgehen. In dieser Hinsicht wird kein bewußter Versuch unternommen, die Reaktion der Zuschauer zu steuern. Dem gegenübergestellt sind die Werbesegmente, die ja als Sorgfältigste so gemacht werden, daß sie die Aufmerksamkeit der Zuschauer für fünfzehn oder dreißig Sekunden auf eine bestimmte Vorstellung oder einen bestimmten Gegenstand lenken. Die Unterbrechungen für Werbung dienen auch dazu, der Sendung eine für das Fernsehen typische zeitliche Struktur zu geben.

Die Ausstrahlung der Sendung sollte so gelegt werden, daß sie sich gut in das reguläre Programm einpaßt und daß Erwägungen, wo sich die Zuschauer gerade befinden und was sie gerade tun, keine Rolle zu spielen brauchen. Eine Anknüpfung in der Fernsehzeitung ist wünschenswert, damit die Sendung nicht als geheimnisvoller Vorgang erscheint und das Publikum etwas hat, auf das es sich beziehen kann.

Eine leicht abgeänderte Version dieses Entwurfs wurde im Arts Center während der Ausstellung gezeigt und diente als Beschreibung des Vorhabens. Diese Version informierte auch über das Datum, die Uhrzeit und den Sender, in dem das Programm ausgestrahlt werden sollte. Das Projekt wurde im Fernsehen per Werbespot, in der örtlichen Fernsehzeitschrift »TV-Review«, und in Anzeigen in der lokalen Tagespresse angekündigt, um die Öffentlichkeit zu informieren und das Publikum nicht vor den Kopf zu stoßen.

Die kommerzielle Fernsehstation KGW in Portland, der örtliche Partner des NBC-Netzwerks, erklärte sich im Prinzip bereit, den Arbeitsvorschlag im Rahmen seines wöchentlichen Kulturprogramms »Eight Lively Arts« zu produzieren und zu senden. Dieses halbstündige Programmfenster gab den Zeitrahmen für mein Werk vor.

Mel Katz nahm mit einer Person bei KGW Kontakt auf, der es dann gelang, den Sender dafür zu interessieren, das Projekt zu produzieren und auszustrahlen. Der Programmleiter wurde schließlich überredet, dem Vorschlag zuzustimmen, und im Dezember rief mich der Sender an, um einige Fragen zu besprechen, die man für problematisch hielt. Auch nachdem das Projekt genehmigt war, versuchten Verantwortliche der Anstalt noch, es zu verzögern, weil sie befürchteten, den Eindruck zu erwecken, der Sender habe »tote Sendezeit.«

Das Kontrollzentrum in diesem Fernsehsender überwachte über eine Reihe von Bildschirmen alle ein- und ausgehenden Programmbestandteile, seien sie vom Netzwerk, live, von Band oder Film. Es war zudem verantwortlich dafür, daß der Sendepan eingehalten wurde und daß Übertragungen aufgeführt wurden. Die wichtigste technische Ausstattung bestand aus Bandmaschinen, Filmgeräten, Bildschirmen und Schaltpluten für ein- und ausgehende Sendungen, sowie einem großen Magazinbereich für Videobänder mit Werbung und Spots des Senders.

Die Abmessungen des Sendekontrollraums betrugen etwa 21 auf 10 Meter. Die Wände schlossen einen fensterlosen Raum ein; eine Wand bestand jedoch zum Teil aus Glas und gab den Blick auf den Haupt-

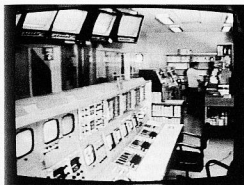
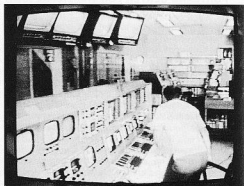
korridor des Gebäudes frei. Über diesen Korridor erreichte man zwei Studios, den Kontrollraum und eine Treppe, die zu den Büros im ersten Stock führte. Um die Tätigkeiten in der Sendekontrolle aufzunehmen, wurde eine Kamera fest montiert, so daß sie etwa ein Drittel des Raums erfassen konnte. In der Mitte dieses Bereichs wurde ein Mikrofon installiert, das Geräusche und Gespräche des Sendegeschehens aufnehmen sollte. Im Mittelpunkt des Bildes, das die Kamera erfaßte, waren eine Reihe von Schaltplätzen und Monitoren. Die Glaswand zur Linken der Kamera machte den Hintergrund des Bildes aus, und durch sie konnte man den Korridor einsehen. Die Kamera zeichnete die normale Tätigkeit auf, die in diesem Bereich beim Sendebetrieb vor sich ging: Personal, das ein- und ausging und sich mit den Beschäftigten im Kontrollraum unterhielt.

Die Kamera nahm die Arbeit eines der sieben Produktionstechniker auf, der die Sendesteuerungen bediente und Bänder von gemeinnützigen Werbespots zusammenstellte. Dieser Techniker überwachte die Monitore, während er (für die Zuschauer hörbar) mit dem technischen Direktor und seinem Assistenten sprach, die in einer Kabine oberhalb des Kontrollraums saßen. Ein anderer Techniker, der Bänder mit vorproduzierten Werbespots bereitstellte, war ebenfalls hörbar, jedoch nicht zu sehen.

Diese Techniker sind die Helden hinter den Kulissen des Fernsehens. Aber da es hier keine Schnitte oder Überblendungen, keine Nahaufnahmen oder dramatische Kameraführungen gibt, fehlen die visuellen Codes, die sonst verwendet werden, um die Fiktion des Fernsehens zu schaffen, und deshalb verliert der Zuschauer, der daran gewöhnt ist, diese Codes vorzufinden, letztlich das Interesse. Obwohl die Techniker ständig den Empfang daheim möglich machen, sind sie doch kein Bestandteil der dargestellten Fiktion und erreichen deshalb keine visuelle Glaubhaftigkeit beim Empfang der Fernsehbilder. Die Bilder der Techniker ergeben kein gutes Fernsehen; hier gibt es nichts, womit man sich ernsthaft beschäftigen kann, keine Manipulation, der man gehorchen müßte, und keine Lebensweise, die zum Kauf angeboten würde. Wenn die Zuschauer diese Bilder sehen, erkennen sie das Maß an Vermittlung, das für die Produktion und die Rezeption von Fernsehbildern nötig ist. Die Zuschauer erkennen außerdem, daß ein Fernsehbild die elektronisch erzeugte und maßstäblich verkleinerte Abbildung von realem dreidimensionalen Raum auf einer zweidimensionalen Ebene ist, bei der Lichtpunkte und Tonsignale das wiedergeben, was mit Kamera und

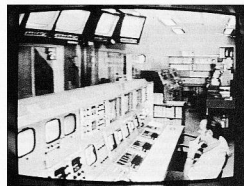
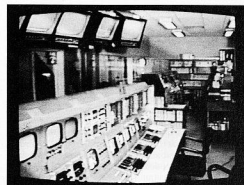
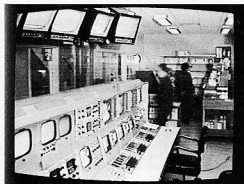
9 Standbilder aus der 30-minütigen Fernsehprogramm-Installation, aus verschiedenen Abschnitten entnommen. Sie repräsentieren die unterschiedlichen Handlungsbereiche und Teilphasen, die während dieses Zeitraumes gesendelt wurden.

**"A Television
Presentation"
by
Michael Asher**



**This is the Northwest.
The Columbia Gorge
... Isn't it nice
to be part of it.**

KGW-TV Public Service



**This work made
possible through the
cooperation of
KGW-TV 8, Portland,
The National Endowment
for the Arts, The
Metropolitan Arts
Commission and the
Oregon Arts Commission**

Tonaufnahmegerät aufgezeichnet wurde.

In dem Bild, das die stationäre Kamera erfaßte, zeigte der linke Bildschirm farbige Streifen für die Farbabgleichung. Der mittlere Bildschirm nahm das Bild der Kamera selbst auf, während auf dem rechten ein ständiger Strom von Fernsehbildern vom Netzwerk floß, von denen einige aufgezeichnet wurden, um sie später zeitversetzt auszustrahlen.

Ich bat die Sendeleitung, sechs Unterbrechungen von je dreißig Sekunden in das Programm einzufügen, die übliche Anzahl, die in einem halbstündigen Programm für kommerzielle und gemeinnützige Werbung vorgesehen ist. Zwei der sechs Blöcke brachten Werbung für den Sender selbst, einer warb für eine Sparkasse und drei waren gemeinnützige Spots: Reisebilder aus Oregon, die Ankündigung einer örtlichen Bootsschau und Werbung für das Vorschulprogramm für unterprivilegierte Kinder in Portland.

Meine ursprüngliche Absicht war, das Werk in Echtzeit zu produzieren. Zwei unterschiedliche Kamerapositionen waren zuvor ausprobiert worden, um verschiedene Blickwinkel zu testen und um mir einen Eindruck davon zu verschaffen, was während der live-Ausstrahlung zu erwarten war. Ich hätte gerne noch andere Kamerapositionen ausprobiert, doch die Verwaltung der Anstalt lehnte weitere Experimente ab.

Kurz vor der Echtzeitsendung, weigerte sich der Programmredirektor, das Werk live auszustrahlen und stellte mich vor die Wahl, entweder vorher aufgezeichnetes Material zu benutzen oder die Ausstrahlung der Arbeit ganz fallen zu lassen.

Als Erklärung für diese Entscheidung gab er Kosten, die Verfügbarkeit der Techniker und die Verantwortlichkeit des Senders gegenüber der Öffentlichkeit an. Diese Aussage erschien etwas seltsam, wenn man bedenkt, daß ich nur die Mithilfe von Personal benötigte, das ohnehin schon während der Sendezeit verfügbar war, und auch das nur innerhalb des vom Sender vorgegebenen Rahmens. Außerdem war nicht klar, was der Programmredirektor mit "Verantwortlichkeit gegenüber der Öffentlichkeit" meinte. Die Aufzeichnung des Materials gelang jedoch ausgezeichnet, möglicherweise, weil die Techniker im Sendekontrollraum überhaupt nicht befangen erschienen und nicht versuchten, die Reaktion der Zuschauer in irgendeiner Form zu steuern. Vor der Aufzeichnung war den Technikern gesagt worden, daß dieses Band nicht für die Sendung verwendet würde. Natürlich mußte der Programmredirektor kurz vor der tatsächlichen Sendung die Zustimmung der Techniker einholen. Die Aufzeichnung wurde am Tag vor der Sendung vorgenommen, wäh-

rend die Sendekontrolle die Aufsicht über die Ausstrahlung der "Superbowl", des Endspiels um die amerikanische Football-Meisterschaft, führte. Obwohl das Werk als fiktional erschien, wirkte es paradoxerweise sehr natürlich, daß die Beteiligten keine Geheimnisse zeigten. Bei meinem ursprünglichen Vorhaben hätte die Befangenheit der Teilnehmer leicht ihr normales Verhalten verdecken können, obwohl es in Echtzeit eigentlich hätte "realer" erscheinen müssen. Sowohl Echtzeit wie auch aufgezeichnete Fernsehbilder werden technisch auf fast identische Weise vermittelt, durch Kamera, Band, Übertragung und Empfang (im Monitor oder dem Fernsehgerät), und sie werden von den Sinnen auf identische Weise aufgenommen. Durch diese Überlegungen wurde mir bewußt, daß die traditionelle Unterscheidung von tatsächlichem Raum und Echtzeit auf der einen Seite sowie Abbildung und aufgezeichneter Zeit auf der anderen für die Produktion von Darstellungen im Fernsehen nicht mehr gültig ist. Zudem ergab sich, daß das ausgestrahlte Bild nicht nach seiner Selbstreferenz kategorisiert werden konnte, daß das Verhältnis zwischen dem zeitlichen und räumlichen Ort eines Ereignisses und seiner Abbildung letztendlich nicht nachprüfbar ist. Und dennoch gilt das Fernsehbild als das verlässlichste aller visuellen Medien. Zugleich jedoch war mein Werk in zwei unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Zusammenhängen angesiedelt und wurde von ihnen eingebunden: in einem institutionellen (eine Ausstellung, in der Künstler zusammen traten, deren Werke an Orten außerhalb der Ausstellung entstanden waren) und im Kontext der Fernsehübertragung, die die größte Zuschauerzahl des Jahres anzog: der live-Sendung der "Superbowl". Da die Szenen aus dem Sendekontrollraum nicht als gutes Fernsehen angesehen werden können, kann der Zuschauer sie als belanglose Gaukelbilder abtun. Im Kontext des Fernsehens erzeugt ein Fernsehbild, in dem nichts passiert, "tote Sendezeit" und, so wird angenommen, eine irrealen Seherfahrung. Andererseits erscheint alles, was ein Produkt oder einen Lebensstil zu verkaufen versucht, als aktiv und wird daher als Teil der Realität anerkannt. Die Werbung und die Spots erfüllen die Erwartungen, die die Zuschauer an die Fernsehrealität stellen; sie begannen deshalb, die Szenen aus dem Kontrollraum zu beherrschen und wurden schließlich zum Hauptinhalt der Sendung. Indem meine Sendung die Werbung und die Kontrollraum-Sequenzen polarisierte, erhob es Inhalt über Stil, anstatt die beiden, wie in normalen Programmssegmenten, zu verschmelzen. Die Herrschaft der Werbung, die nor-

malerweise nur latent ist, wurde in dieser Sendung offenkundig und durchschaubar.

Während die Sendung lief, war ich in der Sendeanstalt und beantwortete zusammen mit Mel Katz und zwei Beschäftigten von KGW die Telefonanrufe zu meiner Arbeit. In dieser Zeit gingen etwa 140 Anrufe ein, was auf eine weite Spanne von Reaktionen der Zuschauer schließen ließ. Ein Anruf zum Beispiel kam von einem Fernsehtechniker, 400 km entfernt von Portland, der annahm, er empfangen ein falsches Signal, und der dem Sender Mitteilung über die Kamera im Kontrollzentrum machen wollte. Auch aus Portland und Umgebung riefen eine ganze Reihe von Zuschauern mit der gleichen Beobachtung an: einige von ihnen waren deutlich aus der Fassung gebracht worden. Eine andere Kategorie von Anrufern meinten, sie verstünden die Sendung und gratulierten dem Sender für diese Art von Programm. Die meisten waren zufrieden damit, zu erfahren, daß die Sendung ein Kunstwerk war und führten das Gespräch nicht darüber hinaus. Manche Anrufer jedoch fragten nach detaillierteren Informationen über meine künstlerischen Tätigkeiten und über die Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen Fernsehen und den bildenden Künsten mit Hilfe von Video. Bob Jackson, der Moderator der Reihe "Eight Lively Arts," führte in die Sendung ein und schloß sie ab, indem er eine Diskussion zur Aufarbeitung des Werkes ankündigte. Die Diskussion fand eine Woche nach der Sendung statt und bestand aus drei Teilnehmern und dem Moderator. Während der Diskussion wurde deutlich, daß die Sprecher auf dem Podium mein Werk als mögliches Eintreten für ein Fernsehen mit Beteiligung der Zuschauer betrachteten. Obwohl diese Möglichkeit als Alternative nicht ausgeschlossen wurde, schien sie doch innerhalb des heutigen zentralisierten Systems der Fernsehübermittlung schwer zu verwirklichen. Zudem hätte diese Möglichkeit meine Arbeit zu einem einfachen Ruf nach Veränderung der Programmgestaltung verengt und die Probleme, die der Art, wie Fernsehen übermittelt wird, innewohnen, auf eine rein technische Ebene beschränkt.

Diese Arbeit war zum Teil eine Reaktion auf ein Werk von Dan Graham, "Yesterday/Today", das ich im September und Oktober 1975 im Otis Art Institute gesehen hatte. Mein Werk war ein Versuch, Videotechnologie wieder in die Produktionsweise zu integrieren, aus der sie ursprünglich stammt: die Fernsehtechnologie. Es erreichte dies, indem es die Abbildung wieder mit ihren gesellschaftlich-institutionellen Ursprüngen und den materiellen Bestandteilen ihrer Produktion verband.

Übersetzt von Christian Schmitt

**JANUARY 8 - FEBRUARY 8, 1976
VIA LOS ANGELES
PORTLAND CENTER FOR THE VISUAL ARTS
PORTLAND, OREGON**

Michael Asher

Mel Katz of the Portland Center for the Visual Arts invited me in the fall of 1975 to participate in an exhibition of the work of six Los Angeles artists. The exhibition, curated by May Beebe and Mel Katz, included the artists Chris Burden, Bryan Hunt, Channa Horowitz, Allen Ruppersberg, and Alexis Smith. My contribution to this exhibition was a 30-minute television broadcast on January 19, 1976, at 1:00 p.m.

My proposal for the 30-minute television broadcast segment was as follows:

"The television program I propose is intended to utilize a half-hour of broadcast television time, alternating live television with commercial breaks, including titles and credits in the structure. I wish to focus a camera with an audio pickup upon the master control area of a television station. The camera and audio pickup will record the usual studio activities of the technicians and equipment. It is important that the people in the studio pursue their tasks as they do normally. In this respect, there is no conscious attempt to direct the viewer's response.

Juxtaposed against this are commercial breaks which have been carefully composed to direct the audience's attention upon a specific notion or object for a fifteen- or thirty-second time span. The commercial breaks also function to impose the usual progression of program format.

The program should be scheduled to integrate with other regular programming at times of the day when it is not critical to consider the viewers' location or what they might be doing. An announcement in the newspaper is desirable so the program will not appear as a mysterious event and may easily be referred to by the viewer."

A slightly different version of this proposal was displayed at the center for the duration of the exhibition and functioned as a description of the work. This display also indicated date, time and channel of broadcast. The work was announced in spot-announcements on television and in the local television guide TV-Review, as well as in the local newspaper, so that the public would be informed and the audience would not be alienated.

The commercial television station KGW, the NBC affil-

ate in Portland, agreed in principle to produce and broadcast the work proposal in the context of its weekly cultural program "Eight Lively Arts". This half-hour time slot determined the time frame for my work. Mel Katz contacted an individual at KGW who was able to interest the station in producing and broadcasting the work. The program director was finally persuaded to approve the proposal, and, in December, the station called me to discuss certain questions that they considered problematic. After the proposal was approved the station still attempted to postpone the work because of what they believed to be the implication of its use of "dead air time".

The master-control area in this television broadcasting station kept track on a bank of monitors, of all incoming and outgoing programming, network, live, tape or film. It was also responsible for maintaining the programming schedule and implementing transmissions.

The essential equipment of the master-control area consisted of tape decks, film islands, monitors, and switching panels for outgoing and incoming programming as well as a large storage area for videotapes of advertising and spots.

The dimensions of the master-control area were 65 feet by 30 feet. The walls enclosed windowless space, with the exception of one partial glass wall facing the main corridor of the building. The corridor behind the glass wall provided access to two studios, the master-control room, and the main stairwell leading to the offices on the second floor. A static television camera was locked in place for the recording of the activities in the master-control area and was able to view about one third of the space. In the center of this area an audio pickup was installed to record the sound from the broadcast activities. A cluster of switches and monitors was in the foreground of the image picked up by the camera. The glass wall to the left of the camera was in the background of the image and through it one could see the corridor. The camera recorded the ordinary activities that took place at the station during a broadcast; personnel passing in and out and interacting with those people on the job in the master-control area.

The camera recorded the activity of one of the seven production technicians who ran the master controls and lined up promos for public-service announcements. This technician was watching the monitors while talking (audible to the viewer) to the technical director and his assistant who were located in a booth upstairs from the master-control area. Equally audible but not visible was a technician who set up tapes of

prerecorded commercials.

These technicians are the heroes behind the television scene. But since there are no cuts or fades, no close-ups or dramatic angles, the visual codes used to produce television fiction are not present and ultimately the viewer, used to reading those codes, loses interest. While the technicians continue to implement reception for home viewing, they are not part of the narrative fiction and therefore do not attain visual credibility for television delivery. The images of the technicians do not make good TV: there is nothing to take seriously, no manipulation to obey or lifestyle to be bought. Viewing these images, the audience realizes the degree of mediation necessary to the production and reception of TV images. The audience also understands that the TV image is an electronically generated depiction of real space on a flattened plane at a reduce scale with light and sound representations recorded by camera and sound equipment.

In the broadcast image the monitor to the left showed color bars for color registration. The middle monitor recorded the camera's own image. The monitor on the right showed a constant flow of network television, some of which was taped for viewing on KGW later in the evening.

I asked the station management to insert six thirty-second breaks, the standard number for commercial and public service announcements for a 30-minute program. Of the six breaks, two were spots for the television station, one was commercial for a savings bank, and three were public service announcements, one showing a travelogue of Oregon, the second announcing a local boat show, and the third promoting the Head Start Program in Portland.

My original intention had been to produce the work in real time. Two different camera angles were tried in advance, offering an alternate view and giving me some idea of what to expect during the live recording and broadcast. I would have liked to continue to examine different camera angles, but the administration declined further experimentation.

Just before the real time broadcast, the program director refused to air the program live and instead confronted me with the option of either using the pre-recorded material or cancelling the broadcast of the work altogether.

The explanation for this decision revolved around questions of cost, technicians availability, and the stations' obligation to the public. This response seemed unusual in light of the fact that I was enlisting the services of only those people who were available at

the time of the broadcast, and within the parameters set up by the station. Neither was it clear what the program director meant by "obligation to the public". The recording itself turned out extremely well, however, perhaps because the technicians working in the master-control area avoided appearing self-conscious and did not attempt in any way to direct viewer response. Before the recording session, the technicians were told that the tape would not be used for broadcast. Shortly before the actual broadcast, however, the program director had to obtain their consent, as I assumed he would.

Even though the work appeared to be a fiction, it had a paradoxically natural look about it due to the absence of self-consciousness. In my original plan, the self-consciousness of the participants might have concealed their natural behavior, even though it was broadcast in real time. Both recorded and real-time broadcast images are mediated technically in almost identical ways through the camera, tape, transmission, and reception (monitor or TV set), and are physiologically perceived in identical ways. Therefore, it became clear to me that the traditional distinction between actual space and real time on the one hand, and representation and recorded time on the other was no longer functional in regard to the production of television imagery. Furthermore, the broadcast image could not be broken down in terms of self-referentiality since the relationship between the real temporal and spatial locus and its representation could, ultimately, not be verified. Yet the television image is considered the most reliable testifying device of any mode of visual representation. At the same time, however, the work was situated and specified both temporally and spatially in two different contexts: in an institutional context (an exhibition grouping together artists whose works originated in a location different from that of the exhibition), and in the context of a television transmission attracting the largest American television audience of the year: the live broadcast of the "Superbowl". Since the master-control sequences could not be viewed as good television, they could be dismissed by the viewer as inconsequential fantasies. In the framework of television, an inactive image generates "dead air" and is thought to produce an unreal viewing experience. On the other hand, whatever sells a product or a lifestyle appears to be active and is therefore considered a part of reality. The commercials and spots fulfilled the viewers' expectations of television reality, and therefore became dominant compared to the master-control sequences, ultimately becoming the prime

content of the program. By polarizing the commercials and spots with the master-control sequences, the program emphasized content over style, rather than merging the two as is done in regular programming. The usually latent dominance of the commercials became manifest and transparent in this broadcast.

At the time of the broadcast, I was at the station answering phone calls along with Mel Katz and the two KGW receptionists. Approximately 140 phone calls were received during the program, indicating a wide range of viewer responses. For example, one call came from a television technician 246 miles south of Portland who, thinking there was a faulty transmission, called the station to let us know that there was a camera in the master-control area. A number of other callers from the Portland area also communicated the same observation, some of them noticeably upset. Another group of callers thought they understood the program and congratulated the station for this type of programming. Most callers were satisfied to hear that the program was a work of art and did not carry the conversation on from there. Some callers, however, asked for more detailed information about my activity as an artist and about the potential of a collaboration between broadcast television and the visual arts in the use of videotape. Bob Jackson, the announcer of the broadcast, "Eight Lively Arts", introduced and closed the program by informing the audience of a follow-up discussion of my work, which actually occurred a week after the broadcast and was panelled by three people and the announcer. During the discussion it became evident that the panelists saw the work as a possible solicitation for participatory television. Although this option was not excluded, as an alternative it seemed difficult with the current centralized television delivery system. It would also have reduced the work to a simple proposal for a change of programming of television and it would have reduced the problems inherent in the television delivery system to a merely technical level.

This work was in part a response to a work by Dan Graham, "Yesterday/Today", which I had seen installed at the Otis Art Institute during September–October 1975. My work attempted to reintegrate video technology into the mode of production from which it originated: television technology. It did so by reintegrating representation within its social-institutional origins and material elements of production.

Anmerkung: Via Los Angeles ist nicht der Titel von Asher's Projekt, sondern der Name der Gruppenausstellung.

Note: Via Los Angeles isn't the title of Asher's Project, it's the name of the groupshow.

ARBEITSBEMERKUNGEN ZU »ANALYSE DER LOKALEN FERNSEHNACH- RICHTEN BEIM ÖFFENTLICH ZUGÄNGLICHEN KABELFERNSEHEN« (1978)

Dara Birnbaum

PRÄMISSE:

Eine gemeinsame Tätigkeit, die nach simultanen Aufnahmen verlangt, welche sowohl im Sendestudio als auch im Haus-/Empfängerbereich während einer vorgewählten (Lokalnachrichten-) Übertragung stattfinden. Diese »Dokumentarrahmen« werden dann über Kabel innerhalb eines Zeitrahmens ausgestrahlt, der direkten Bezug hat zur Originalsendung. Auf diese Weise würde das Kabel-Playback ein analytisches Werkzeug liefern, das in der Lage wäre, eine Einschätzung der Struktur und Folgen auf die ursprüngliche (Nachrichten-) Sendung zu ermöglichen.

DEFINITIONEN:

GLEICHZEITIGE REALITÄTEN

Das »Wesen« des »Fernsehfunks« ist zu definieren durch drei Gruppen zusammenwirkender Realitäten: 1. die Übertragung selbst; 2. ihr Ursprungspunkt; 3. ihr Empfangspunkt. Diese maßgeblichen Bereiche können sowohl zeitlich wie auch grafisch geschildert werden. Die zeitliche Entfernung zwischen den einzelnen Bereichen kann minimal sein, was sie in der Regel auch ist. Daher können wir von »Gleichzeitigkeit« sprechen in bezug auf die Zeit und die relative physikalische Koexistenz dieser Bereiche zueinander.

1. ÜBERTRAGUNG

Die Übertragung besteht aus elektromagnetischen Wellen und deren anschließender Umwandlung in »sichtbare« Bilder. Auf ein zweidimensionales Gittersystem gebracht, bleiben diese Bilder ständig in Bewegung.

2. HERKUNFTSPUNKT

Der *Herkunftspunkt* besteht aus dem Sendestudio (der Quelle der Übertragung). Er schließt alle Räumlichkeiten mit ein, die für Inszenierung und Aufzeichnung des Materials bei der tatsächlichen Übertragung benötigt werden (z.B. Regieraum, Bühnenaufbau, Crew-/Kamerarecke usw.). Es handelt sich um den Bereich mit der für die Ausstrahlung notwendigen technischen Ausrüstung und (bei Tätigkeiten im Studio) den zusätzlichen Bereich, der durch die tatsächliche Aufnahme-

aktivität selbst nötig ist.

3. EMPFANGSPUNKT

Der Empfangspunkt besteht aus dem Endpunkt der Übertragung und dem Bereich, der diesen Punkt umgibt. Der architektonische Innenraum des Empfangsbereichs sowie das psychologische »Heimmilieu« schaffen den umgebenden Körper/Container/Kontext dieser erhaltenen/wahrgenommenen Bilder. Häufig können diese Bilder, die im Rahmen des Fernsehschirms enthalten sind, gesehen werden als Reflexion/Widerspiegelung der inhaltlichen Situation, die sich im Empfangsbereich selbst entwickelt.

EINIGE DEFINIERTE BEZIEHUNGEN INNERHALB DES HERKUNFTSBEREICHES: DAS AUFNAHME/SENDESTUDIO

... Es gibt drei verschiedene Betrachterstandpunkte im Zusammenhang mit Kino; den der Kamera beim Aufnehmen des filmischen Ereignisses; den des Publikums, wie es das Endprodukt betrachtet; und schließlich den der Darsteller jeweils untereinander in der Bildschirm-Illusion. Die Konventionen des erzählerischen Films negieren die ersten beiden und unterstellen sie der dritten, wobei es das bewusste Ziel ist, in jedem Fall die eindringende (aufdringliche) Kamerapräsenz zu eliminieren und einem Bewußtwerden der Entfernung beim Publikum vorzubeugen. Ohne diese beiden Mängel (Lesen des Betrachters) kann fiktionales Schauspiel wider Wirklichkeit, Offensichtlichkeit noch Wahrheit erreichen.

Laura Mulvey, »Visuelles Vergnügen und Erzählerisches Kino«, Screen, Herbst 1975

Um mit Mulveys Prämissen in bezug auf erzählerisches Kino zu beginnen, können parallele Bedenken und Rückschlüsse auch auf den Fernsehfunk übertragen werden. Zum Beispiel: Alle Mechanismen beim Aufnehmen und Überspielen des im Fernsehen übertragenen Ereignisses werden zur »Kamera«; das »Publikum«, das das »Endprodukt« betrachtet, ist die »Heim-Familie« (End- und Zielpunkt der Übertragung), und das »Endprodukt« ist die Übertragung selbst. Wie beim erzählerischen Kino werden auch beim normalen Fernsehen die ersten beiden »Sichtweisen« der dritten untergeordnet.

Bei dem vorliegenden gemeinschaftlichen Vorschlag zur »Lokalfernsehen-Nachrichtenanalyse« kann damit auf die fundamentalste Art und Weise umgegangen werden, nämlich durch das Platzieren einer »Beobachtungskamera« innerhalb der Lokalfakten des »auszu-

FIG. 1

SOME DEFINED RELATIONSHIPS WITHIN THE POINT OF ORIGIN
THE RECORDING/BROADCAST STUDIO

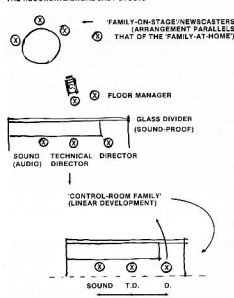
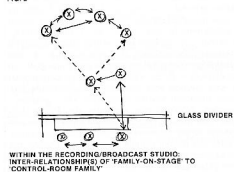


FIG. 2



WITHIN THE RECORDING/BROADCAST STUDIO:
INTER-RELATIONSHIPS OF 'FAMILY-ON-STAGE' TO
'CONTROL-ROOM FAMILY'

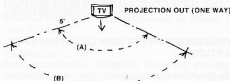
strahlenden Ereignisses« (Aufnahmestudio/Ursprungspunkt) wie auch am »Empfängerpunkt«, wo das Publikum sich das »Endprodukt« ansieht – damit werden diese Aspekte dem ausgestrahlten Ereignis gleichgestellt, anstatt sie ihm unterzuordnen.

BESTIMMENDE ASPEKTE BEIM LIVE-SENDEN AUS DEM STUDIO:

1. Die *Mannschaft*, die zur Aufnahme und/oder Übertragung im »Regieraum« und »am Drehpunkt« gebraucht wird.
2. Die »Bühnenfamilie« (Moderatoren) – die »objektive Seite« dessen, was für den Konsum des Zuschauers gefilmt/eingefangen wird.
3. Die Beziehung zwischen der *Mannschaft* und der *Bühnenfamilie* (siehe Abb. 2). Man beachte: Es gibt zwei ganz bestimmte Gruppen von *Mannschaften* im Studio während einer »Live-Übertragung«: (a) im Regieraum; (b) am Drehort. Somit entwickelt sich ein wahres Beziehungsgeflecht zur »Bühnenfamilie«, ebenso zwischen unterschiedlich arbeitenden Mitgliedern der *Mannschaft* selbst. Diejenige *Mannschaft*, die im Regieraum bleibt, ist vom »Drehort« abgeschnitten durch einen räumlich eingeschlossenen, schallsolierten Bereich und auch durch ein unterschiedliches Fußbodenlevel im Vergleich zum Hauptteil des Studios. Üblicherweise erlaubt eine gläserne Trennwand zwischen Regieraum und Drehstudio das Aufrechterhalten von Blickkontakt, während sich der Hörkontakt auf »kontrollierte Verbindungen« (wie Mikrofone und Kopfhörer) beschränkt.

Es würde leichtfallen, Metaphern zu finden für viele der physisch existenten Bedingungen innerhalb einer Studioumgebung. »Höhe«, beispielsweise, könnte mit »Kontrolle« gleichgesetzt werden. Die »Höchststen« (über dem Fußboden des Studios) haben die »meiste Kontrolle« – indem sie die Anweisungen geben; die unten hingegen können nicht »antworten«. Es mag an dieser Stelle genügen, sich zu vergegenwärtigen, daß Interaktion im Studio die Fähigkeit hat, beides zu sein: zweigleisig (visuell) oder eingleisig (im Audio-Bereich) – jedoch werden die meisten Anweisungen auf dem eingleisigen Audio-Weg gegeben, ohne die Möglichkeit eines Feedbacks, außer dem simplen Akt, der »Bitte« nachzukommen.

FIG. 3
ANALYTIC-SPATIAL DIMENSIONING:
HOME RECEIVERSHIP/END POINT OF TRANSMISSION



DEVELOPED VIEWING AREA
(A) 'SUBJECTIVE' POINT OF VIEW
(B) 'OBJECTIVE/OBSERVER'



FIG. 4
HOME RECEIVERSHIP AS VIEWING-SPACE
BASIC ENVIRONMENT OF VIEWING SPACE
'RENAISSANCE PERSPECTIVE'
'PROSCENIUM ARCH'

FIG. 5
'FAMILY-AT-HOME'
HOME RECEIVERSHIP AS VIEWING-SPACE
POINT OF RECEIVERSHIP/END POINT OF TRANSMISSION

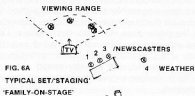
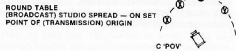


FIG. 6A
TYPICAL SET/STAGING
'FAMILY-ON-STAGE'

THE POSITIONING OF THE 'FAMILY-ON-STAGE' (STUDIO SET)
SIMULATES THAT OF THE 'FAMILY-AT-HOME'.
AT HOME THE TELEVISION RECEIVER (SET) REPLACES
THE RECORDING CAMERA'S POSITION.



FIG. 7
GRAPHIC DETERMINANTS



ANALYTISCH-RÄUMLICHE DIMENSIONIERUNG: EMPfang ZU HAUSE

Der Endpunkt der Übertragung ist der Raum, dessen Ergebnis aus einer »Quelle« (Fernsehergerät, Bildschirm) kommt. Dieser physikalische Raum ist in der Regel ein geschlossener oder halb geschlossener Bereich wie etwa ein »Wohnzimmer« oder »Gemeinschaftszimmer«, dessen Gesichtsfeld durch einen stumpfen Winkel mit jeweils einem äußeren und einem inneren Satz von Determinanten beschrieben werden kann (s. Abb. 3). Ein Beispiel: Ein Zuschauer, der in einem Abstand von etwa zwei Metern vor dem Bildschirm postiert wird, entwickelt nachgewiesenermaßen mehr »Subjektivität« den Bildern gegenüber, die ihm im Laufe der Übertragung präsentiert werden. Ein Zuschauer hingegen, der außerhalb dieses engen Radius sitzt, scheint die Situation doch etwas objektiver angehen zu können (indem er nämlich den Bildschirm nur als Teil eines gegenständlichen Gefüges begreift, der zu einem Teil der Umgebung des Raumes selbst wird). Bedenkt man die recht neue Einrichtung von Video-Projektionschirmen, ist eine extensive Anzahl von Inter-Relationen zwischen Zuschauer und projiziertem Bild die Folge.

EMPfang ZU HAUSE ALS BETRACHTUNGSRAUM:

Wenn man einen Schnitt macht durch die grundlegende Umgebung des Betrachtungsraumes, ergibt sich ein Rahmenbereich, der seine Inhalte bezüglich der Prinzipien der Renaissance-Perspektive definiert (s. Abb. 4). Dieser Rahmenbereich könnte also in Beziehung stehen zum szenarischen Zuschauer und der westlichen Theater (so wie beginnende Entwicklungen vom Fernseh-Raum zum Theater-Raum). Diese Perspektive arbeitet nicht nur am Punkt des Empfangs der Übertragung, sondern genauso auch am Punkt des Entstehens (s. Abb. 5, 6a, 6b, 7). Beide Situationen werden zum Spiegel füreinander. Beim »Empfang zu Hause« plaziert sich die »Heimfamilie« in der dargestellten Konfiguration um das projizierte Bild, um »zuzuschauen«; in der »Studiofamilie« hingegen setzt sich eine Gruppe von Schauspielern zu einem täuschend ähnlichen Muster zusammen, um »gesehen« zu werden. Während des »Sehens« des Endproduktes/der Übertragung ist die »Heimfamilie« normalerweise an einen inneren Rahmenbereich gebunden. Die Grenzen dieses Raums sind für gewöhnlich gut definiert, und obwohl die Familie sofort eingeschlossen/eingebunden ist in die vorgegebene Situation, legen die architektonischen Begrenzungen der familiären Bewegungsfreiheit keine unnötigen Fesseln an. Oft

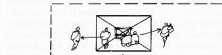


FIG. 8
CONTAINED VIEWING AREA/POINT OF RECEIVERSHIP
THE 'FAMILY' IS FREE TO COME AND GO/IN AND OUT
OF THE CONTAINERIZED SPACE



FRAMING CONVENTIONS

STRAIGHT ON: BUST SHOT
/LOOSE HEAD OR SHOULDER SHOT

SINGULAR/ISOLATED

STRAIGHT ON: TWO SHOT
RELATIONSHIP IS FORMED BUT THE
SPACE IS FLATTENED AND DISTORTED
(OUT OF CONTEXT/CLOSED-IN)

'THREE SHOT'
'FLATTENING ON SCREEN' OF THE
CIRCULAR (STUDIO) FORMATION

ON SET — TYPICAL OF TV NEWS
STAGING/FORMAT

unterbrechen einzelne Mitglieder der Familie das »Programm« durch Verlassen der definierten Zone, um sich verschiedenen anderen »Heim«-Beschäftigungen zu widmen und dann wieder zum Seh-Bereich zurück-zukehren (s. Abb. 8).

MASSNAHMEN UND BEGRENZUNGEN BEI DER AUFNAHME DER »HEIMFAMILIE«/DES ZUSCHAU- ENDEN PUBLIKUMS:

Während des gemeinsamen Projektes kann die dokumentierende Kamera nicht allen möglichen Extensionen von Aktion und Bewegung folgen. Einige grundlegende, einfache Kamerapositionen/-techniken bieten sofortige, aber auch ausgiebige Annäherungen an den Versuch, die Zuschauer-situation zu filmen.

1. STATIONÄRE/UNBEWEGLICHE KAMERA

Dieser Neigung zu einem »starr ausgerichteten Blickwinkel« führt zu einem Rahmen, der der »Renaissance-Perspektive« analog ist.

2. BEGRENZTE BEWEGUNG VON EINEM FESTEN PUNKT AUS

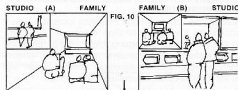
Inbegriffen wären: Kipplagen (Auf-und-Ab-Bewegungen der Kamera von einem stationären Stativ; Schwenks (horizontale Schwenks von einem stationären Stativ); Verfolger-Aufnahmen (horizontale Schwenks von einem beweglichen Stativ); Kamerawagen (rein und raus aus dem Bühnenaufbau mittels eines beweglichen Stativs).

3. STREIF-KAMERA (HANDGEHALTENES GERÄT)

Hier wird versucht, den »subjektiven Blickwinkel« des Zuschauers/Betrachters anzunehmen, indem sich Kameramann und Kamera selbst mit Körperbewegungen als »Zuschauer unter Zuschauern« begreifen. Die wechselnden physikalischen und psychologischen Perspektiven des Kameramannes können so weiter aktiviert werden. Durch die Freiheit in der Bewegung und der in Variation der Aufnahmen, die diese Technik erlaubt, kann die räumliche Vereinheitlichung aufrechterhalten oder, was öfter der Fall ist, durchbrochen werden – und wird so zum Schneidetisch, der isolierte Aufnahmen einzelner Kameraeinheiten montiert. Daraus kann sich sowohl eine größere Intimität als auch eine stärkere Isolation ergeben, zunehmende Manipulation von temporalen wie räumlichen Beziehungen, die sich entwickeln haben (s. Abb. 9).

GRENZEN DES PLAYBACK-MECHANISMUS:

Die grundsätzliche Prämisse des gemeinsamen Pro-



USE OF THE CORNER INSERT:
COMPARATIVE REALITIES

FIG. 11
AUDIO OUT - RECORDED SOUND WHICH MATCHES THE VISUAL
IMAGE OCCUPYING THE MAJORITY OF THE SCREEN AT A GIVEN
TIME
(I.E.: LIVE STUDIO CONTROL ROOM)

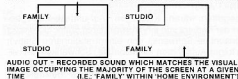


FIG. 12
AUDIO OUT - RECORDED SOUND WHICH MATCHES THE VISUAL
IMAGE OCCUPYING THE MAJOR PORTION OF THE SCREEN/FRAME
(I.E.: LIVE SOUND - STUDIO CONTROL ROOM SUPERIMPOSED
OVER 'FAMILY-AT-HOME' IMAGE)

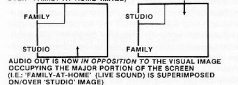


FIG. 13
AUDIO OUT - NOW IN OPPOSITION TO THE VISUAL IMAGE
OCCUPYING THE MAJOR PORTION OF THE SCREEN
(I.E.: 'FAMILY-AT-HOME' (LIVE SOUND) IS SUPERIMPOSED
ON/OVER 'STUDIO' IMAGE)

jektes bezieht sich auf die Systeme von »gleichzeitigen Realitäten«, die es innerhalb des (Lokalnachrichten-) Funks gibt. Eine der fundamentalsten Methoden, derer man sich bei der Analyse der Struktur dieser Art von Programmen bedienen könnte, wäre es, parallele Gruppen von Realitäten innerhalb des präsentierten Rahmens der Playback-Dokumentation zu zeigen. »Direkte Schnitte« und »Zwischenschnitte« tendieren dazu, dem linearen Zeitstrom zu folgen; der »Corner Insert (Einfügung in der Ecke)« hingegen kann zwei existierende Realitäten gleichzeitig zum Ausdruck bringen. Daraus folgt, daß der Gebrauch des »Insert« zu einer wichtigen Variable beim Playback werden wird.

GEBRAUCH DES CORNER INSERT:

Der Corner Insert erlaubt, daß zwei fortlaufenden »Realitäten« auf dem Bildschirm/innerhalb des Rahmens zur selben Zeit »koexistieren«. Bei einem horizontal oder vertikal geteilten Bildschirm scheint die Proportion des einen definierten Bereichs zum anderen ja noch in etwa gleich zu sein; durch den Corner Insert allerdings scheint dies nicht mehr der Fall zu sein. Diese Ungleichheit schafft die Möglichkeit, verschiedenste Arten visueller Information zu jeder beliebigen Zeit des Sendens/Sehens ins Bild zu bringen (s. Abb. 10, 11, 12, 13).

Es ergibt sich eine große Zahl von Möglichkeiten: Die Größenbestimmung beider Bilder; die Platzierung (in welche Ecke); die Kontrastierung verschiedener Gruppen von Bildern in Bezug zueinander (z.B. eine »Studioaufnahme« mit einem Corner Insert, der einen »Heimempfang« zeigt, gefolgt von einem Direktschnitt zum vollen Rahmen des ursprünglich empfangenen Programms). Es ist auch möglich, zwei identische Bilder unterschiedlicher Größe miteinander zu vergleichen und sie zu kontrastieren. Der Größenunterschied würde verschiedene »psychologische Ansichten« der jeweils gezeigten Bilder hervorrufen (s. Abb. 14). Das kleiner »eingefangene« Bild im Rahmen würde dazu neigen, eine »Gestalt« zu bleiben (ein bündiges Ganzes), das Information auslösen kann in Relation zum Vorbild. Es kann als Repräsentant einer »Gesamtheit« der gezeigten Situation betrachtet werden.

In der Sende-Industrie wird dieser Teil des besetzten Bildschirms oft als »Window« (Fenster) bezeichnet, wohingegen man den Hauptteil des besetzten Bildschirms »Wallpaper« (Tapete) nennt. Der Hinweis auf »Fenster« scheint mit der Funktion des »Hinaus/Hindurch«-Schauens durch bestehende Rahmen/vorgegebene Situationen zusammenzuhängen. Beim »Sehen« würde dann also das »Fenster-/Corner Insert«

eher das Ereignis beschreiben als die »individuelle Handlung«, die auf dem Bildschirm stattfindet. Beispiel: Eine Familie in einem Wohnzimmer wird eher als Gruppe angesehen, als daß sie dem Betrachter gestattet, subjektive Beziehungen zum einen oder anderen Familienmitglied aufzubauen. Indem man also den Vergleich zieht zwischen zwei scheinbar ähnlichen Situationen, erreicht man erhöhte Aufmerksamkeit und Verständnis in Bezug auf Zeit, Platzierung und Interaktion.

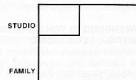
ANWENDUNGEN EINES (GLEICHMÄSSIG) GETEILTEN BILDSCHIRMS:

In Relation zum Gebrauch des Corner Inserts und seiner Folgerungen ist die nachfolgende Untersuchung einer einfacheren Einteilung des geteilten Bildschirms von zunehmender Relevanz (und dies wird dann wohl zu einer Diskussion führen über den Gebrauch horizontaler oder vertikaler »wipes« (Löscher)).

Ähnlich wie auch der Corner Insert repräsentiert der geteilte Bildschirm ein Format, das in der Lage ist, Gruppen von »gleichzeitigen Realitäten« darzustellen. Hier wird der Zuschauer veranlaßt, seine/ihre Aufmerksamkeit auf zwei Bereiche von Belang zu verteilen (beide Informationsgruppen werden »gleichwertig« und »sofort gezeigt«). Im Falle von »Heimfamilie« und »Studio« zum Beispiel (s. Abb. 15) würde der Betrachter die beiden Realitäten als gleichzeitig und gleichwertig sehen. Da er nicht in der Lage wäre, eine stärkere Beziehung zur einen oder zur anderen »Realität« herzustellen, würde sich beim Zuschauer ein Gefühl des Ausgeschlossenenseins/der Entfremdung einstellen – zu beiden.

Dieses Format funktioniert auf der Grundlage von Kontinuität und Gleichzeitigkeit, ähnlich wie der wiederholte Gebrauch des Rückwärtsblickens (Reverse Angle) in einem linearen Zeitrahmen während einer Sendung (Reverse Angle: Eine Aufnahme aus einer Kameraposition, die den eben gesehenen Blickpunkt umkehrt um 180°). Wiederholter Gebrauch des »Reverse Angle« in Programmen (besonders bei Kriminalfilmen, Spielfilmen und Thrillern) schafft zwei Seiten einer existierenden Realität für den Zuschauer. Eine typische Reverse-Angle-Aufnahme würde zwei Individuen zeigen (etwa in einer Unterhaltung), die sich vor der Kamera genau gegenüberstehen. Diese so dargestellte »gleichzeitige Realität« würde dann in einen linearen Zeitfluß übergehen – in dem die Position jedes Darstellers in Relation zum Blickwinkel der Kamera mehrere Male (ausgetauscht) wird. Das Publikum wird »vertraut« gemacht mit dem »objektiven« oder »sub-

FIG. 13



USE OF THE CORNER INSERT:
AUDIO AS AN EXISTENT THIRD REALITY

LIVE AUDIO OUT - THAT OF THE THIRD ELEMENT/REALITY PRESENT
(I.E.: AUDIO - THE ACTUAL NEWS BROADCAST/TRANSMISSION
FROM CHOSEN-RELATED TIME SEGMENT)

FIG. 14



USE OF THE CORNER INSERT:
COMPARISON TO SELF
WINDOW (INSERT): WALLPAPER
(CORNER INSERT AS TRIGGERING MECHANISM 'GESTALT')

FIG. 15

USAGES OF (EQUALLY) SPLIT-SCREEN
TWO REALITIES: CONCURRENT AND EQUAL



'FAMILY-AT-HOME'

'STUDIO'

FIG. 16
USAGES OF HORIZONTAL/VERTICAL (DROP) WIPES
'SPLIT-SCREEN-IN-MOTION'

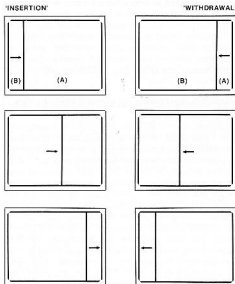
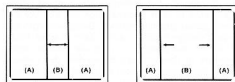


FIG. 17

USAGES OF HORIZONTAL WIPES: MID-SCREEN INSERTION



jektiven» Blick des einen, nur um dann in sehr kurzen zeitlichen Intervallen zum »objektiven« oder »subjektiven« Blick des anderen geschaltet zu werden. Irgendwann werden beide »Blickwinkel« als »objektiv/subjektiv« eingeschätzt und der Seher ist nun entfremdet, nimmt vielleicht sogar eine passive Haltung ein zur dargebotenen Information.

Der geteilte Bildschirm hat dieselben Tendenzen, die auch für die Reverse Angle-Aufnahmen gelten, nur ist die operative Zeitspanne anders; er spielt mit Simultaneität anstatt mit einem linear entwickelten Gefühl einer »ausgedehnten Gegenwart«.

ANWENDUNGEN VON HORIZONTAL/VERTIKALEN (FALL-) LÖSCHERN:

Strukturell gesehen, verkörpern horizontale und vertikale Löscher den »bewegten geteilten Bildschirm«; dennoch zeigt die Information dieses Formats bei näherer Betrachtung eher eine Art Corner Insert (s. Abb. 16). Der Zuschauer hat hier das Gefühl, daß A und B tatsächlich gleichzeitig sein könnten, doch daß B einen Vorrang vor A hat, und deshalb würden seine Informationen über die von A eingeschoben. Wenn der Löschvorgang innerhalb einer kurzen Zeitspanne zurückgenommen wird, nimmt er den Wert des bloßen »Einschubs« an (das Enthüllen einer Information und dann das sofortige Zurückkehren zum Original). Sobald B entfernt wird, kommt ein Gefühl der »Zurückgezogenheit« auf, so daß der Hauptteil des »Textes« (A) weiterlaufen kann. B wird normalerweise als eine Erklärung von A gesehen und steht somit außerhalb der Maßgaben Raum und Zeit; A hingegen ist eine durchgängige Realität, mit der B gleichzeitig sein mag oder auch nicht. So wie es auch bei Sportübertragungen verwendet wird, verwandelt sich B in einen festen Rahmen (bei voller Übernahme des Bildschirms/Rahmens), der dann »in Bewegung gesetzt« wird. Hat erst einmal ein »Einschub« für eine variable Zeitspanne den Bildschirm besetzt, wird er als »existierende Realität« angesehen und als Merkmal der »Gegenwart« akzeptiert. Manchmal wird B eingeschoben als »Durchbruch« durch die Mitte des Bildschirms/Rahmens, und der Löschvorgang breitet sich in beiden Richtungen zu den Rändern des Rahmens aus. Diese Einführung in eine zweite Realität tritt schneller auf und die Resultate lassen den Zuschauer wahrlich staunen (s. Abb. 17). Dieses Format kann als »interruptive Struktur« gesehen werden. Wenn Löscher schnell angewandt werden – besonders in ihrer Abfolge – kann im Auge des Zuschauers ein temporaler und räumlicher Bruch der gegenwärtigen Realität der präsentierten

Information auftreten.

ZEITEINTEILUNGEN ALS EINE SOFORTIGE REFERENTIELLE RAHMENBEDINGUNG ZUR ANALYSE:

Die gemeinschaftliche Arbeit (Analyse der lokalen Fernsehnachrichten beim öffentlich zugänglichen Kabelfernsehen) hat mit einem Nachrichtenprogramm zu tun, das etwa 30 Minuten lang ist. Diese Sendung ist normalerweise unterteilt in drei Segmente (mit Hilfe unterbrechender »Werbeiträge«). Timing wird zum leichtesten/zugänglichsten Aspekt bei der Bildung von Analysepunkten innerhalb des tatsächlichen Programms und seiner Analyse.

Beispiel: 10 min + (Werbe-) + 10 min (Werbe-) + 10 min

Diese kommerziellen Punkte können (Nacht für Nacht) im Lauf der Woche leicht für vergleichende Analysen genutzt werden – dadurch werden sie zu bequemen Referenzen zwischen Kabel- und originärem Programm. Darüber hinaus können sie als »Markierung« fungieren, die das leichte Erkennen wichtiger Sequenzen des ursprünglichen Textes ermöglichen (Die »Einleitungen« und »Ausleitungen« der Werbeunterbrechungen sind Schlüsselfaktoren in allen Fernsehsendungen). Die (Lokalnachrichten-) Analyse könnte verstärkt werden, wenn die maßgebliche Zeitspanne daraufhin ausgedehnt würde, vorbereitende und schließende Aktivitäten in den Ursprungspunkt mit einzubeziehen, wie auch den Aspekt des Empfängers hinsichtlich der Nachrichtenausstrahlung selbst. Beispielsweise kann man die veränderbaren Rollen/Identitäten der Studiomannschaft auf dem TV-Set vor und nach der »Übertragung« präsentieren. Dies gilt auch in gleichem Maße für den Zuschauer zum Hause. Die Fernsehindustrie hält die Vorabend-Nachrichten für absolut bestimmend für die abendlichen Einschaltquoten jedes Fernsehsenders. Es scheint, als ob die »Einleitungen« und »Ausleitungen« der Nachrichtensendungen mit dieselbe Bedeutung erhalten sollten wie die »kommerziellen Spots« – beide sind wirtschaftliche Eckpunkte des derzeitigen Sendesystems.

Übersetzt von Matthias F. Mangoldt

WORKING NOTES FOR »LOCAL TELEVISION NEWS PROGRAM ANALYSIS FOR PUBLIC ACCESS CABLE TELEVISION« (1978)

Dara Birnbaum

PREMISE:

A collaborative work that calls for simultaneous recordings to take place within the broadcast studio as well as the home/receivership area during a preselected (local news) transmission. These »documentary framings« are then to be broadcast within a time frame directly related to the original broadcast. Thus, the cablecast playback would provide an analytic tool capable of starting an assessment of the structure and implications of the original (news) broadcast itself.

DEFINITIONS:

CONCURRENT REALITIES

The »entity« of »televised-broadcast« is to be defined by three sets of concurrent realities: 1. the transmission itself; 2. its point of origin; 3. its point of receivership. These areas of concern can be delineated both temporally and spatially. The temporal distance between the individuated areas can be (and usually is) minimal. Thus, we can speak of »concurrency« in relation to time and the relative physical coexistence of these spaces to one another.

1. TRANSMISSION

The transmission consists of electromagnetic waves and their subsequent reconversion into »visual« images. Set down onto a two-dimensional grid-system these images remain continually in motion.

2. POINT OF ORIGIN

The point of origin consists of the broadcast studio (the source of transmission). It includes all physical spaces necessitated by the staging and recording of the material to be included within the actual transmission (i.e.: control room; stage set; crew/camera area; etc.) It is that area occupied by all technical facilities necessary for broadcast and (for in-studio work) the additional area necessitated by the actuality of the recording activity itself.

3. POINT OF RECEIVERSHIP

The point of receivership consists of the end-point of

transmission and that area which encompasses this point. The architectural interior space of the receivership area as well as the psychological «home milieu» form the surrounding body/container/context of those images received/perceived. Frequently those images which are contained within the frame(work) of the television screen can be seen as reflective of/mirroring the contextual situation developing within the receivership area itself.

SOME DEFINED RELATIONSHIPS WITHIN THE POINT OF ORIGIN: THE RECORDING/BROADCAST STUDIO

«... There are three different looks associated with cinema: that of the camera as it records the pro-filmic event; that of the audience as it watches the final product; and that of the characters at each other within the screen illusion. The conventions of narrative film deny the first two and subordinate them to the third, the conscious aim being always to eliminate intrusive camera presence and prevent a distancing awareness in the audience. Without these two absences (the reading of the spectator), fictional drama cannot achieve reality, obviousness and truth.»

Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», Screen, Autumn, 1975.

Starting with Mulvey's premises in regards to narrative cinema, paralleled concerns and conclusions can be drawn to the televised broadcast. For example: all mechanisms involved with recording and transmitting the televised event become «camera»; the «audience» watching the «final product» is the «family-at-home» (end point of transmission); and the «final product» is that of the transmission itself. As with narrative cinema, the usual television broadcast denies the first two «looks», subordinating them to the third.

Within this given collaborative «local TV news analysis» proposal this can be dealt with in the most fundamental manner by the placement of an «observing camera» within the situations of «pro-televised event» (the broadcast studio/point-of-origin) as well as the «point-of-receivership» wherein the audience watches the «final product» – thus equating rather than subordinating these aspects to the televised event itself.

DETERMINANTS OF LIVE-STUDIO BROADCASTING:

1. Crew needed for recording and/or transmission both within the «control room» and «on set» (see fig. 1).

2. «Family-on-stage» (newscasters) – the «objective» of what is being shot/framed out for the viewer's consumption.

3. The relationship between the crew and the staged family (see fig. 2). Note: there are two distinctive sets of crew within the studio during a «live-broadcast»: (a) within the control room; (b) on set. Thus, a multiplicity of relationships develop to the «family-on-stage» as well as between different functioning members of the crew itself. That crew which remains within the control room is separated out from the «stage set» of action by a specially enclosed sound-proofed area, as well as a differentiated floor height to/above the main studio area. Usually a glass partition between the control room and the studio set allows for visual contact to be maintained while reducing audio contact to «controlled connections» (such as microphones and headsets).

Metaphors could easily be developed/drawn for many of the physically existent conditions presented within the studio situation. For example, «height» can be seen to equal «control». Those who are «highest» (above main floor height) are «most in control» – issuing directives; whereas, those below cannot «answer back». It may be sufficient at this point to keep in mind that the interaction within the studio has the capacity to be both, two way (as in visual) or one way (as in audio) – though most directives are issued as one-way audio transmissions with no feed-back other than the simple act of direct compliance with the «request».

ANALYTIC-SPACIAL DIMENSIONING: HOME RECEIVERSHIP

The end point of transmission is that space whose issuance is from a «source point» (television set/screen). This physical space is usually an enclosed or semi-enclosed area such as a «living» or «family room» whose viewing area can be described by an obtuse angle with one set of inner and one set of outer determinants (see fig. 3). For example: a viewer placed within a five or six foot radius from the projection screen could be seen to develop more «subjectivity» towards the images presented during transmission; whereas, a viewer who may choose to remain outside of this radius may be able to remain somewhat more «objective» to the given situation (seeing the screen as part of a containerized «set» which becomes part of the environment of the space itself). If the newer

implementation of video projection screens (both rear and target) is considered, a more extensive set of inter-relationships ensues between the viewer and the projected image.

HOME RECEIVERSHIP AS VIEWING SPACE:

If a section is cut through the basic environment of the viewing space, a framed area which defines its contents according to the principles of renaissance perspective is thus established (see fig. 4). This framed area could also be related to western theater's proscenium arch (as well as the beginning developments of television-space from theater-space). This perspective not only operates at the point of receivership of the transmission but at the point of origin as well (see figs. 5, 6a, 6b, 7). Both situations become mirrors for one another. In «home receivership» the «at home family» places itself in the depicted configuration around the projected image in order to «watch»; whereas, in the «studio family» a grouping of actors/transcribers places itself in close to a similar deceptive patterning in order to «be watched». In the process of «watching» the final product/transmission, the «at home family» is usually contained within an interior space. The boundaries of this space are normally well defined and although the family is at once contained/contextualized by the given situation, the architectural boundaries do not impose unnecessary limitation on the family's movement. Frequently individual members will interrupt «programming» by leaving the defined area in order to perform other various «at home» functions and then return to the viewing space (see fig. 8).

PROVISIONS AND LIMITATIONS OF RECORDING «FAMILY AT HOME»/VIEWING AUDIENCE:

Within the collaborative work, the documenting/camera cannot follow all possible extensions of action/movement. Some basic camera positions/techniques suggest immediate yet extensive approaches toward recording the receivership situation.

1. STATIONARY/FIXED CAMERA

This predisposition to a «fixed point-of-view» establishes a frame which is analogous to «renaissance perspective».

2. LIMITED MOVEMENT FROM A FIXED-POINT

This would include: tilts (up and down camera movements from a stationary support); pans (horizontal sweeps from a stationary support); tracking shots (horizontal

sweeps from a moveable support); and dollying (in and out from the stage-set of action by means of a moveable support).

3. ROVING CAMERA (HAND-HELD UNIT)

This tries to adapt the «subjective point of view» of the viewer/spectator by aligning itself to the body movement(s) of the cameraperson as «viewer». The changing physical and psychological perspectives of the cameraperson can thus become further activated. By the freedom of movement and variation of shots allowable through this technique, spatial unification can be maintained or broken down (more frequent) – thus paralleling the use of a switcher as it would work towards the montage of isolated shots by individual camera units. This can allow for more intimacy as well as more isolation, for increased manipulation of temporal as well as spatial relationships which are developed (see fig. 9).

LIMITATIONS OF THE PLAYBACK MECHANISM:

The basic premise of the collaborative project relates to systems of «concurrent realities» existent within the (local news) broadcast. One of the fundamental methods that could be used to analyse the structure of this type of programming would be to present paralleled sets of realities within the presentational framework of the playback documentation. «Direct cuts» and «inter-cutting» tend to relate to linear time flow; whereas, the «corner insert» is capable of expressing two existent sets of realities at the same time. Thus, the use of the «insert» becomes an important variable in playback.

USE OF THE CORNER INSERT:

The corner insert allows for two continuous «realities» to «co-exist» on screen/within the frame at the same time. Whereas, in a horizontally or vertically split screen the proportion of one defined area to another might tend to be equal, in using the corner insert the proportionate areas tend to become unequal. This inequality allows for the ability to stress different sets of visual information at any one time during broadcast-ing/viewing (see figs. 10, 11, 12, 13).

Many extended possibilities become apparent: the sizing of both images; the placement (as to corner occupied); the contrasting of different sets of images in relation to one another (i.e.: a «studio shot» with a corner insert showing «home receivership» followed by a direct cut to a full frame of the originally received program). It is also possible to compare two identical images of different sizing and set each into contrast

with the other. The size difference would tend to develop different «psychological views» for each of the images presented (see fig. 14). The smaller «contained» image within the frame would tend to remain a «gestalt» (a concise whole which can key/trigger information in relationship to the full-screen image). It can be seen as representative of a «totality» of the presented situation.

Within the broadcasting industry this portion of the occupied screen is frequently referred to as «window» while the major portion of the occupied screen area is referred to as «wallpaper». The reference to window seems to relate to the function of looking «out»/«through» the existing framework/depicted situation. In viewing, the «window»/«corner insert» would then describe the «event» rather than the «individual action» occurring on screen. For example: a family contained within a living room might be seen as a «group» rather than allowing the viewer to establish subjective relationships toward one or the other member of the family. Thus, by drawing the comparison between two seemingly similar situations one actually ends up with a heightened operational differentiation and understanding regarding time, placement, and interaction.

USAGES OF (EQUALLY) SPLIT-SCREEN:

In relationship to the use of the corner insert and its implications, a subsequent examination of the simpler division of split-screen becomes increasingly relevant (and this would then tend to open up discussion of the usages of horizontal and vertical wipes). Similar to the corner insert, the split-screen represents a format capable of depicting sets of «concurrent realities». Here the viewer is made to «split» his/her attention between both areas of concern (both sets of information being presented «equally» at once). For example, in the case of «family-at-home» to «studio» (see fig. 15), the viewer would tend to see the two realities as concurrent and equal. Not being able to relate more to one or the other «reality» the viewer would develop a feeling of separation/alienation from both.

This format operates on continuous and concurrent bases similar to the way repetitive use of a reverse angle shot works in a linear time frame during broadcasting. (Reverse angle: a shot from a camera position that reverses the point of view of the preceding shot). Repetitive use of the «reverse angle» in programming (especially crime/drama/suspense) establishes two sides of an existent reality for the viewer. A typical reverse

angle shot would depict two individuals (i.e.: in conversation) whose stance in front of the camera is in opposition one to the other. This depicted «concurrent reality» would then be delineated into a linear time flow – where the position of each of the individuals in relation to the camera's point-of-view is (ex)changed several times. The audience is «acquainted» with an «objective» or «subjective» view of the first, only to be switched within very brief time intervals to the «objective» or «subjective» view of the other. Eventually both «points of view» become «objective/subjective» to his/her viewing of the given situation and the viewer is alienated, eventually becoming passive to the information presented.

The split-screen has the same tendencies indicated for the reverse angle shot, only the operative time span is different; it is dealing with simultaneity rather than linearly developed senses of an «extended present».

USAGES OF HORIZONTAL/VERTICAL (DROP) WIPES:

Structurally, horizontal and vertical wipes resemble the «split-screen-in-motion»; yet the information presented through this format upon close observation resembles the «corner insert» (see fig. 16). Here the viewer has the feeling that A and B may in fact be concurrent, but that B has taken precedence over A and thus its information is being inserted over A's. If the wipe is «taken back» within a short period of time, it tends to take on the value of mere «insertion» (the revealing of additional information and then a return to the «original»). As B is taken back there is the feeling of «withdrawal» so that the main body of «text» (A) may be continued. B is usually seen as explanatory of A therefore out of place and time; whereas A is a continuous reality that B may or may not be concurrent with. As used in sport transmissions, B frequently becomes a freeze-frame which (upon fully occupying the screen/frame) is then «set into motion». Once an «insertion» fully occupies the screen for any length of time, it is seen as the existent reality and carries the signification of «present tense». At times B is inserted by «breaking through» the middle of the screen/frame and the wipe extends itself in both directions toward the frame's outer edges. This introduction to a second reality occurs more rapidly and the results become jarring to the viewer (see fig. 17). This format can be seen as «interruptive patterning». If wipes are used rapidly – especially in succession (given and withdrawn) – temporal and spacial disruption/distortion can occur within the viewer's perception of the current reality of the presented information.

TIME DIVISIONS AS AN IMMEDIATE REFERENTIAL FRAMEWORK FOR ANALYSIS:

The collaborative work (local TV news analysis for public access cable TV) deals with a news program, approximately 30 minutes long. This broadcast is usually divided into three segments (through the use of interruptive «commercial spots»). Timing becomes the easiest/most accessible manner to deal with the formation of «reference points» within the actual program (and analysis) itself.

For example: 10 min + (comm) + 10 min + (comm) + 10 min

These commercial points can easily be used nightly during the week of comparative analysis – becoming convenient reference points between the cablecast and the original program. Also, they can function as «spot» markers that enable easy recognition of important points-of-play within the text of the original broadcast (the «lead-ins» and «lead-outs» of commercial breaks are key factors to all television broadcasts). The (local news) analysis could be strengthened if the time period of concern was amplified to include preparatory and concluding activities within the point of origin as well as the point of receivership in regards to the newscast itself. For example, one would present the changing roles/identities of studio crew members on and off the TV news-set prior to and subsequent to the «transmission». This pertains equally to the home viewing area.

The broadcast industry considers the early evening news the prime determinant of the evening ratings for each television channel. Thus, it would seem that the «lead-in» and «lead-out» of the news-broadcast should be treated with the same significance as the «commercial spots» – both of which are the economic determinants of the current broadcast system.

LASTWAGEN

Olaf Probst

Die folgende Doppelseite ist Ausschnitt eines Gesprächs zwischen Olaf Probst und Suzana Lipovac. Olaf Probst ist Künstler und lebt in Stuttgart, Suzana Lipovac hat ihren Beruf als Sekretärin aufgegeben, um sich mit ihrer ganzen Energie der Organisation von Hilfstransporten in die bosnischen Kriegsgebiete widmen zu können. In Stuttgart organisiert sie die Betreuung schwer kriegsverletzter Kinder. Suzana Lipovac ist als Kind bosnischer Eltern in Stuttgart geboren und aufgewachsen.

Das Gespräch und ein Lastwagenmotiv sind eine Arbeit von Olaf Probst.

Das signierte und nummerierte Plakat (Vierfarbdruck, 50 x 70 cm, Auflage 100, Preis DM 90,-) kann bestellt werden über das Ausstellungsbüro Michael Schill, Libanonstraße 58, D-70184 Stuttgart, Tel. & Fax: 0711 - 46 55 18.

Ein Drittel der Einnahmen werden Suzana Lipovac für ihre Hilfsaktionen zur Verfügung gestellt.

LORRY

Olaf Probst

The two following pages are an excerpt taken from a conversation between Olaf Probst and Suzana Lipovac. Olaf Probst is situated in Stuttgart as an artist. Suzana Lipovac gave up her job as a secretary and now puts all her energy in organising relief transports for the bosnian war zones. In Stuttgart, she has care on war-disabled children. Suzana Lipovac is born in Stuttgart, her parents are bosnian.

The poster showing the conversation and a lorry picture is an artwork by Olaf Probst.

The poster is signed and numbered (four-color-print, edition of 100, price DM 90,-), it can be ordered at Ausstellungsbüro Michael Schill, Libanonstraße 58, D-70184 Stuttgart, Tel. & Fax: 0711 - 46 55 18.

One third of the earning will be donated for the relief action of Suzana Lipovac.

[illegible]

REISE, RHIZOM, REALITÄT

Interview mit Heidi Paris und Peter Gante (Merve Verlag)
von Marius Babias

Babias: Ihr könnt euch auch nach 23 Jahren keine Sekretärin leisten. Macht der Verlag noch Spaß?

Gente: Es macht immer mehr Spaß, aber nicht nur. Frust und Langeweile gibt es auch.

Paris: Ich habe immer schon gerne gelesen. Und daß sich daraus ein Beruf machen ließ, finde ich phantastisch. Ich kann mit einem Buch auf Reisen gehen und ich kann damit meinen Lebensunterhalt verdienen. Was will man mehr? Außerdem sitze ich, was die Texte anbetrifft, immer an der Quelle.

Gente: Man verändert sich. Es kommt mir manchmal so vor, daß die Welt jeden Tag anders aussieht. Dieses Abenteuer macht mir Spaß. Merve ist ein Experiment, eine Reise. Die Bücher bilden ein Werk in progress. Jedes neue Buch verändert die vorausgegangenen in ihrer Lesbarkeit und Komplexität. Daß das anstrengend ist und Verschleißerscheinungen auftreten, kann man nicht abreden.

Babias: Ernährt ihr euch durch Kraftvergeudung, wie Beuys einmal über sich selbst urteilte?

Gente: Absolut. Baudrillard sagt von New York, daß es zwar funktioniert, aber im Grunde kollabiert sein müßte. New York nährt sich aus Abfall und Vergewendung.

Babias: Und woher nehmt ihr die Kraft?

Gente: Aus den Texten selbst.

Paris: Viele Texte begreife ich als Möglichkeit, eigene Studien zu betreiben, wobei ich mich auflade wie eine Batterie.

Babias: Ihr macht also Bücher, die ihr selber gern lesen würdet?

Gente: Wir produzieren zunächst für uns selbst. Deshalb verstehen wir uns auch mit einer bestimmten Art von Künstlern am besten, weil es auch deren Verständnis ist, nicht für eine Zielgruppe und den Markt zu arbeiten.

Babias: Merve wird stark in Verbindung gebracht mit französischer Theorie, Stichwort Postmoderne.

Gente: Dieser Begriff hat mit dem, was wir verlegen, nichts zu tun. Wir verlegen keine philosophischen Schulen und Richtungen, sondern singuläre Autoren wie Delouze, Foucault, Baudrillard, Virilio und andere, übrigens nicht nur Franzosen. Einzig Lyotard spricht von Postmoderne, worüber wir gar nicht so glücklich sind.

Babias: Wenn wir an die Simulationskunst von Sherrie Levine, Mike Bidlo u.a. denken, die sich auf Baudrillard berufen, dann illustrieren gerade bildende Künstler

den postmodernen Abschied von der Utopie.

Gente: Andere berufen sich auf Adorno oder Benjamin. Was soll das? Man kann nicht die Autoren dafür verantwortlich machen.

Babias: Baudrillard ist aber nicht unglücklich darüber.

Gente: Er hat sich davon distanzieret. Er schreibt ja auch nicht über Kunst, sondern über unsere Welt, ihren Realitätsgehalt, die extremen Phänomene, Erdbeben, Terrorismus, Börsenkrach, Hooligans, Krebs, AIDS, Golfkrieg u.a.

Paris: Du fragst nach dem Verhältnis von Theorie und Kunst. Wenn es darum geht, daß Theorie zum Lückenbüßer für eine deutlich wahrnehmbare Orientierungsslosigkeit in der Kunst werden soll, dann – nein danke. Wenn allerdings Künstler Theorien kreativ mißverstehen, finde ich das in Ordnung. Theorie könnte man übersetzen mit gedanklicher Betrachtungsweise, Ästhetik im weitesten Sinne mit Wahrnehmung. Darf, kann oder soll ich meine Wahrnehmung den Gedanken anvertrauen? Wer seine Wahrnehmung der Anschauung oder dem Gedanklichen anvertraut, neigt möglicherweise zu Ressentiments und Vorurteilen. Auf der anderen Seite kann man aber wahrnehmungstheoretisch einwenden: Wir können nur etwas wahrnehmen, was wir bereits erkennen. Es sind fast dieselben Antworten und doch zwei verschiedene Dinge.

Babias: Der Soziologe Pierre Bourdieu erklärt, daß der Betrachter das Kunstwerk konstituiert. Umberto Eco sagt dasselbe über den Leser.

Gente: Das stammt doch wohl eher von Duchamp und nicht von Bourdieu. Wenn ein Künstler das so sieht und sich unter das Primat einer Theorie stellt, dann sollte er den Beruf wechseln. Ein Beispiel: Derzeit macht der Begriff Nomadologie die Runde. In diesem Zusammenhang wird «Tausend Plateaus» von Deleuze/Guattari ständig zitiert, aber kaum einer von denen hat dieses Buch wirklich gelesen. Die Kunstszene, angefangen mit dem Sterilischen Herbst in Graz, schnappt etwas auf, ohne sich dafür zu interessieren, was Nomadologie überhaupt ist oder sein könnte. Schon mal was von Unscharfrelatation gehört? Es werden keine historischen, ethnologischen, ästhetischen, erkenntnistheoretischen Entwicklungen, Prämissen, Strukturen aufgezeigt. Insofern finde ich die Theorie viel interessanter als das, was unter dem Stichwort Nomadologie im Kunstbetrieb produziert wird.

Babias: Der Diskurs wird durch Texte bestimmt. Eine Ausstellung ohne Text verschwindet aus dem öffentlichen Gedächtnis. Kunstwerke geraten sehr schnell in die Sogwirkung von theoretischen Texten.

Paris: Unter Theorie verstehe ich nicht nur Erklärungs-

modelle. Mich interessiert mehr die forschende und suchende Seite einer Theorie. Die Theorie hat mit der Kunst das Experimentieren gemeinsam. Wenn mit einem bestimmten Begriff das Phänomen nicht mehr beschreibbar ist, dann versucht man es mit einem anderen Instrument. Entdecken, Erfinden, Experimentieren sind für mich stärker als die Vorstellung von Theorie als festes Erklärungsmodell, unter dessen Dach man sich einrichtet.

Babias: Gerade die Theorie versteht die bildende Kunst als Experimentierfeld, wo man Studien am lebenden Objekt betreiben kann. Lyotard, Derrida oder Roland Barthes äußern sich sehr ausführlich zur bildenden Kunst.

Gente: Ja, und besser als die meisten Kunsthistoriker. Roland Barthes kann sich über Musik so äußern, daß jeder Musikologe neue Ohren bekommt. Über bildende Kunst, Film und Fotografie auch. Das liegt am französischen Unterrichtssystem, an einer bestimmten Intellektualität, an der Freude am Unkonventionellen, Perversen und Schrägen. In Deutschland wird man sofort zur Ordnung gerufen von brillanten Unteroffizieren. In Frankreich gibt es diese Polizeifunktion der Kritik nicht. Dort geht es geschmacklicher, verfeinerter, gebildeter zu. Tradition und Identität wurden nicht gebrochen durch die Auseinandersetzung mit dem Faschismus.

Babias: Theorie und Kunst haben sich in den letzten Jahren wieder angenähert. Das ästhetische Feld ist eine Unterdisziplin der Philosophie geworden.

Gente: Die Politik hat sich dafür ja nicht interessiert.

Paris: Seit Arnold Gehlen gilt, daß moderne Kunst kommentarbedürftig ist.

Babias: Das ist ja gerade ein politisches Statement. Die abstrakte Kunst nach '45 war kommentarbedürftig in dem Sinne, daß sie als Ausdruck einer inneren Emigration im Faschismus entstanden war. Damit ließ sich die erste documenta 1955 begründen.

Gente: Nimm Duchamp. Was der an Theorien mit-schleppt! Heute sind die Künstler nicht mehr so theoretisch. Leonardo, Duchamp, Léger – früher haben die Künstler ihre eigenen Theorien produziert. «Das große Glas» ist weiß Gott eine Theorie.

Babias: Theorie äußert sich immer noch im Text.

Gente: «Das große Glas» ist ja auch Text, siehe die «Grüne Schachtel».

Babias: Eine großzügige Interpretation. Duchamp hat Theoretiker eher angeregt.

Gente: Er produzierte theoretisch Relevantes. Bis zur Emigration von Adorno, Bloch und anderen war in Deutschland eine marxistische Generation am Werk,

die sich auch mit zeitgenössischer Kunst befaßte. Erst nach dem Tod von Adorno wurden die Marxisten zu Oberlehrern, wurde die Kunst von der Kritischen Theorie abgekoppelt.

Babias: Adorno selbst hat mit dem Diktum der Geisteswissenschaft elektrisiert, daß nach Auschwitz das Gedichtschreiben nicht mehr möglich sei.

Gente: Nicht nur elektrisiert, neue Kunst wurde produziert. Adorno war mit Paul Celan befreundet und hat reichlich über Kunst geschrieben. Jemand wie Edmond Jabès redet auch davon und schreibt trotzdem.

Babias: Merve Lowien, die Namensgeberin des Verlags, hat 1975 ein Buch mit dem Titel «Weibliche Produktivität – gibt es eine andere Ökonomie?» veröffentlicht. Darin werden alle ideologischen, personellen und finanziellen Bilanzen aus der Frühphase der Verlagsarbeit offengelegt. Kernkritik am damaligen Kollektiv: Der Widerspruch zwischen Kopf- und Handarbeit wurde nicht überwunden. Wie ist es heute? Wer kocht den Kaffee und wer bestimmt das Programm?

Gente: Heidi macht mehr und kann mehr. Die unangenehmen Arbeiten werden geteilt. Mal ist die eine aktiver, mal der andere. Wir gehen nicht davon aus, daß jeder das gleiche machen muß. Aber wir diskutieren untereinander Fragen der Arbeitsorganisation, wir probieren aus, ändern. Wir haben kein Referat für Öffentlichkeitsarbeit. Wir machen keine Werbung, sind aber viel unterwegs.

Paris: Wir haben kein definitives Arbeitsorganisationsmodell gefunden. Ich betrachte die Organisation von Zeitstrukturen und die Aufgabenverteilung als meine Bereiche. Da bin ich als Katalysator tätig. Wenn es gut läuft, sind beide voll bei der Sache, und wenn es nicht läuft, ist mal wieder Programmdiskussion angesagt.

Babias: Merve verlegt keine feministische Literatur, mit Ausnahme von Hélène Cixous Ende der 70er Jahre. Warum nicht?

Paris: Du vergißt Maya Deren und Kathy Acker. Ich glaube, Frauen sind stärker in der Literatur, in der Performancekunst, in Vermittlungstätigkeiten wie Management und Diplomatie.

Babias: Ihr haltet die Produktionsmittel in eigenen Händen. Empfindet ihr euch als privilegiert?

Paris: Teile der Arbeit haben wir delegieren können, Vertrieb und Satz, was bewirkt, daß wir Zeit haben, uns in anderen öffentlichen Zusammenhängen zu bewegen. Die Autonomie, die Unabhängigkeit...

Gente: Wir machen Bücher, die wir gut finden. Dafür zahlen wir auch einen Preis. Wir verdienen weniger als Lektoren bei Fischer oder Rowohlt.

Paris: ...Unabhängigkeit mag vielleicht unmodern sein,

wenn man bedenkt, daß ein Großteil kultureller Arbeit über Sponsoring oder Senatsförderung finanziert wird. Deshalb ist ein Begriff wie Underground auch schwer zu halten, wenn man bedenkt, daß der Barkeeper eine Art ABM-Stelle hat. Unabhängigkeit ermöglicht Wandlungsfähigkeit und Veränderbarkeit. Man kann unerwartet in einem anderen Gebiet auftauchen. Als institutionell Gebundener ist man schneller festgeschrieben. **Babias:** Führt eine relative ökonomische Autonomie zwangsläufig zu einer intellektuellen Autonomie?

Gente: Wir sprechen manchmal eine unterschiedliche Sprache. »Intellektuelle Autonomie« würde ich nicht sagen.

Babias: Was dann?

Paris: Drehen wir die Frage mal um. Hast du eine feste Stelle?

Babias: Ja.

Paris: Hast du früher freiberuflich als Journalist gearbeitet?

Babias: Ja.

Paris: Wie empfindest du den Unterschied?

Babias: Besser. Ich kann selbst entscheiden, worüber ich schreibe.

Gente: Du hast jetzt mehr Freiheit?

Babias: Ja. Die relative Unabhängigkeit führt zu einer größeren Konzentration. Und bei euch?

Gente: Zu unseren festen Autoren kommen immer wieder neue dazu. Dadurch wird unsere Neugier nach neuen Texten und neuen Theorien wachgehalten.

Babias: Ist euch die marxistische Frühphase peinlich?

Gente: Nein. Man fängt irgendwo an und probiert aus, wie weit man mit bestimmten Prämissen kommt. Es hängt davon ab, auf welche Wirklichkeit sich welche Theorie bezieht.

Babias: Wie beurteilt ihr den aktuellen Stand der marxistischen Diskussion?

Paris: Die Begriffe, auf die man sich da bezieht, sind abgenutzt oder sie greifen nicht mehr.

Gente: Eine Retro-Mode, den Skinheads nachgemacht. Oder ein Revival, aber nicht so stimulierend wie die Musik der 60er Jahre. Marxistische Texte von heute zeigen, daß da nichts passiert ist. Man fängt wieder an mit Althusser und Marcuse. Diesen Rückbezug auf die 60er Jahre halte ich nicht für produktiv.

Babias: Das liegt womöglich an der fehlenden revolutionären Erfahrung.

Paris: Die Erfahrung, die wir in der heutigen Informationsgesellschaft mit der elektronischen Revolution machen, ist für viele junge Leser Grund genug, sich in Richtung Informatik, Cybernetik usw. Gedanken zu machen. Deshalb haben wir ja auch die Publikations-

reihe »Perspektiven der Technokultur« begonnen.

Gente: Der Marxismus ist für uns deshalb so steril geworden, weil er sich akademisiert hat. Er ist wirklichkeitsfremd und langweilig geworden. Die entscheidenden Fragen von '68, z.B. nach dem revolutionären Subjekt, werden heute gar nicht mehr gestellt. Nachdem der reale Sozialismus den Bach runterging, ist es lächerlich, sich auf einmal mit den gleichen Kategorien zu beschäftigen. Der Abschied von der Utopie wird nicht von Baudrillard verkündet, sondern vom Terror ihrer Realisierung, siehe die Ex-DDR.

Paris: Man kann an hochintellektuellen Leuten beobachten, die in gewisser Weise immer gefährdet sind, daß sie nicht die Last ihrer hellwachen Wahrnehmung tragen können. Sie suchen Halt und stellen sich unter das Dach alter Theorien, Religionen, Ideologien, weil die Komplexität der Wirklichkeit schwer zu ertragen ist.

Gente: Weltanschauungsbedürfnis. Früher, in den Anfängen der Moderne, mußte die Anthroposopie erhalten, heute soll das der Marxismus leisten.

Babias: Ist euer Umschwenken auf die französische Philosophie nicht eine Art Selbstkritik in bewährter marxistischer Tradition?

Gente: Selbstkritik ist das Instrument des Stalinismus gewesen. Stalin hat die besten Texte über Selbstkritik geschrieben. Es ist eine Zumutung, sich in solche Zusammenhänge zu begeben.

Babias: Die Obsession der Selbstkritik kann auch produktiv sein. Sie manifestiert sich beispielsweise in der Body Art.

Paris: Wandlungsprozesse haben bei mir nie über Selbstkritik stattgefunden, sondern in der Weise, daß ich mich in ein neues Gebiet oder in einer Interessenlage wiederfand, wo mir das vorherige Tun fremd erschien.

Babias: Deleuze/Guattari, eure Hauptautoren, beanspruchen für ihre Werke die biologische Metapher des Rhizoms. Das Buch sei ein Wurzelwerk, das quer durch die Disziplinen, Methoden und Sprachen wächst. Ihr verlegt Bücher zu Philosophie, Ästhetik, Kunst, Design und Alltagskultur. Ist der Merve Verlag auch ein Rhizom?

Paris: Das Rhizom ist ein Wurzelgeflecht, das sich in alle Richtungen ausbreitet. Etwas, das unhierarchische Zusammenhänge und Verbindungen meint. In der Buchreihe, die wir publizieren, ergeben sich zwischen den Autoren, Themen oder Fragestellungen solche überraschenden Querverbindungen. Dasselbe gilt für die Leserschaft, sie bildet eine vielstimmige Vielfalt, aber keine eindeutige Zielgruppe.

Gente: Zum Rhizom gehört wesentlich der Bezug zum Außen. Das Buch ist nicht mehr Abbild der Welt...

Paris: Der Verlag ist das Instrument dafür.

Gente: ...wir persönlich bewegen uns in Welten, wo kein Mensch »Rhizom« kennt, sei es Rockmusik oder Underground. Wir machen das Rhizom nicht zu einer Referenz. Das ist für uns ein entscheidendes, ein kompliziertes Buch. Jedemal wenn ich es lese, zeigen sich neue Facetten des Verständnisses.

Babias: Eine Art Lebensmodell?

Paris: Modell ist ein unglückliches Wort dafür.

Babias: Eine Metapher?

Gente: Das ist auch keine Metapher.

Babias: Sondern?

Gente: Es ist eine Realität, keine Metapher.

Paris: Was mir immer an dem Buch gefallen hat, ist, daß es zum Gebrauch des Buches und zur Art des Lesens etwas sagt.

Babias: Was meint ihr mit Referenz?

Gente: Referenz ist ein autoritäres, hierarchisches Verhältnis. Philosophie heißt Erfindung von Begriffen und Rhizom ist eine Erfindung. Es ist dem Baum und seinem Zentralwurzelsystem entgegengesetzt. Es ist eine andere Form und Methode des Denkens. Ein Kaleidoskop, das sich jedesmal anders darstellt.

Babias: Eure Bücher haben unterschiedliche Disziplinen im Blick. Eine Programmatik läßt sich nicht ohne weiteres erschließen.

Paris: Mit Godard haben wir ein Buch zu Film, mit Blixa Bargeld ein Buch zu Musik gemacht. Trotzdem sind wir sehr darauf bedacht, daß die Buchhandlungen die Bücher als Reihe stehen lassen und nicht in die Fachabteilungen einsortieren. Wo wollte man einen Autor wie Virilio einordnen? Die Querverbindungen zwischen den Autoren grenzen nicht fachspezifisch aneinander, sie sind unterirdisch.

Babias: Ohne die Referenz dafür auszuweisen, bleibt diese Behauptung erst mal nur eine Behauptung.

Paris: Nehmer wir ein Buch von Edmond Jabès, das wir jetzt publizieren, und die »Tausend Plateaus« von Deleuze/Guattari. Zwei verschiedene Sachen, und trotzdem gibt es viele Querverbindungen über die Frage des Anderseins, der Fremdheit, des Exiliertseins.

Gente: Beispiel Theater. Wir haben ein Buch mit Richard Foreman, ein Essay über Bob Wilson und ein Interview mit ihm, und kleine Texte von Heiner Müller publiziert. Drei Jahre später haben sich Müller und Wilson angefreundet und »Civil Wars« inszeniert. Amerikanisches Underland-Experimental-Theater auf der einen Seite, DDR-Sprachlaubbigkeit und hohe poetische Qualität auf der anderen Seite. Wo ist da die

Referenz? In der Musik haben wir uns mit Cage, Blixa Bargeld und in den »Genialen Dilettanten« mit der Berliner Rockszene beschäftigt. In der bildenden Kunst haben wir Texte von Kneubühler, Böhringer, Szeemann, Gachnang und Bonito Oliva zu Künstlern der Gegenwart publiziert. Wir haben die Bücher nicht eingesammelt, sondern gemeinsam mit den Autoren zusammengestellt.

Babias: Folgt das Rhizom einem konstruktiven oder einem destruktiven Prinzip?

Gente: Es ist konstruktiv. Es konstruiert eine Welt. An diesem Punkt treffen sich Deleuze und Heinz von Foerster. Beide sagen, sie sind Konstruktivist.

Babias: Mir fällt auf, daß in euren Argumentationen der Begriff der Differenz nicht vorkommt.

Gente: Soll ich dir zeigen, wo es vorkommt, ja?

Babias: Um auf das Rhizom zurückzukommen. Referenz beruht auf dem Prinzip der Differenz, was ihr als hierarchisch ablehnt. Wie kann Bedeutung konstituiert werden ohne Differenz?

Gente: Bedeutung setzt eine starke Eigenleistung voraus. Texte funktionieren für mich wie Werke der bildenden Kunst. Jeden Tag gibt es andere Bedeutungen und Bedeutungskonstellationen. Es gibt auch Unsinn.

Babias: Sie sind also unzuverlässig?

Gente: Ja, sicher. Sie sind auch nicht verständlich. Man versteht sie jeden Tag neu. Deshalb reizen sie mich. Diese Texte haben nicht die Verständlichkeit eines Zeitungsartikels.

Paris: Ich bin viel stärker an Kompositionsprinzipien interessiert als an Bedeutung. Wie ich etwas zusammenstelle und in welchen Zusammenhang ich es setze, interessiert mich viel mehr, als was es bedeutet. Eine Grammatik besteht aus ganz vielen Ausnahmen. Darauf lenke ich mein Augenmerk.

Babias: Wort ist doch Logos, ist These.

Paris: Aber ich bin nicht wortgläubig, ich kann mir auch widersprechen und ich verstehe mich auch selbst nicht.

Babias: Im Buch steht es aber schwarz auf weiß.

Gente: Ein Bild ist auch schwarz auf weiß oder in Farben. Was soll's? Bedeutung ist die Konstruktion des Beobachters, des Lesers. Warum soll das bei Büchern anders sein als bei Bildern?

Babias: Weil sie aus Sprache bestehen. Mit Sprache dekodiert und decodiert man Bilder und Bücher. Über die Differenzbildungen der Sprache gelangt man zu irgendeiner Bedeutung oder Erkenntnis. Eure Bücher wechseln deshalb täglich die Farben und die Ebenen, weil ihr jeweils eine andere Bedeutung darin aktualisiert.

Paris: Kennst du das nicht?

Babias: Natürlich könne ich das.

Gente: Eben. Zwischen der lotzten und der vorletzten Lektüre liegen vielleicht fünf Jahre, und trotzdem hat man das Gefühl, daß man das Buch nie gelesen hat. Obwohl man sich jedesmal gequält hat, es zu verstehen, und beim Redigieren des Textes präzise war.

Babias: Mit anderen Worten, Axiome sind nicht mehr möglich?

Gente: Nein. Axiomatisch ist die Kritik. »Tausend Plateaus« richtet sich gegen Axiomatik.

Babias: Für einen akademischen Kontext sind eure Bücher in diesem Sinne eine Provokation.

Gente: Hoffentlich.

Paris: Ich glaube, wir haben gute Leser, welche die Bücher für ihre eigenen Zwecke gebrauchen.

Babias: Oder mißbrauchen. Das Mißverständnis führt nicht immer zum produktiven Irrtum, etwa im Falle Wolfgang Max Faust, der mit euren Büchern den Neo-Expressionismus zu stützen versuchte.

Gente: Wozu mußte Adorno herhalten! Mit Benjamin wird der letzte Scheiß legitimiert. Man kann Benjamin keine Schuld geben. Das ist kommerziell, Marketing. Welcher von den Autoren, die zitiert werden, bezieht sich auf Chia, Clemente und Cucchi? Keiner. Was soll diese ganze Zitatologie in dem Katalog »Arte Chifra«? Das hat nichts miteinander zu tun. Es ist der Versuch, anzugehen und umzumünzen.

Babias: Ist das auch ein Rhizom?

Gente: Nein, das ist Marktstrategie, Manipulation.

Babias: Das sagst du. Aber aus Sicht derer, die...

Gente: Robert Fleck hat es interessanter gemacht. Er hat die Geschichte der »Galerie Nächste St. Stephan« in Wien aus einem Verständnis von »Anti-Oedipus«, Deleuze, Foucault, Virilio begründet. Hans-Ulrich Obrist bezieht sich auch auf Deleuze und Virilio, aber er legitimiert damit nicht irgendeine Kunst, die damit nichts zu tun hat.

Babias: Ist das nicht wieder ein autoritäres, ein hierarchisches Prinzip, zu sagen, das ist ein Rhizom und das ist ein Marktphänomen?

Gente: Das habe ich nicht gesagt. Ich will nur nicht den Markt mit Argumenten beliefern. Auch wenn Mercedes in »Liberation« Anzeigen mit Leibniz und Spinoza schaltet, weil die beiden in Frankreich Leser finden und aktuell diskutiert werden, die Beziehung zwischen Mercedes und Spinoza bleibt dennoch willkürlich. Die Autoren können sich gegen diese Verwertungsstrategien nicht wehren. Es liegt in keiner Weise im Interesse von Deleuze und anderen, mit ihren Texten den Kunstmarkt hochzupushen.

Babias: Ich bin mir da nicht so sicher. Die Neigung, sich bei der Theorie zu bedienen – kommt sie aus dem geschwächten Kunstkontext selbst? Oder ist die Theorie womöglich so angelegt?

Gente: Wir haben nie den Anspruch gehabt, mit Theorie den Kunstkontext zu dominieren.

Paris: Was heißt die Theorie?

Babias: Nehmen wir konkret die sogenannte Simulationskunst, Zitatkunst. Wie konnte es dazu kommen, daß man die Moderne, die Stilbildung und die Innovation verabschiedete, und sich die Begründung dafür bei Baudrillard holte?

Gente: Autoritätsgläubigkeit und Autoritätshörigkeit.

Paris: In der Musik ist Sampling gang und gäbe, sie braucht keinen Begründungszusammenhang.

Babias: Musik kann ich nicht beurteilen.

Paris: Musiker haben nicht das Problem, ihr Tun zu rechtfertigen.

Gente: Schon immer bedienen sich bildende Künstler einer Begrifflichkeit, die ihrer Kunst gar nicht entspricht. Sie hängen sich an große Theoretiker ran, weil sie glauben, das Werk zähle dann mehr. Sie rennen Lévi-Strauss, Derrida oder Foucault hinterher, bis die aus Gefälligkeit einen Artikel schreiben. Aber weder die Kunst noch diese Artikel sind besonders interessant.

Babias: Liegt es vielleicht an der Schwäche von Baudrillards Theorie, daß sie sich vereinnahmen läßt?

Gente: Ich sage doch gerade, daß sie sich nicht vereinnahmen läßt. Wenn Faust diese Theorien benutzt und sich hinterher beschwert, daß alles so theorie-trächtig geworden sei, dann ist das sein Problem. Er selbst hat es ja produziert. Das ist ein Bumerang. Das hat mit dem Autor nichts zu tun.

Babias: Was hätte mit Baudrillard dann zu tun?

Gente: Man muß ihn lesen und versuchen, die Phänomene zu beschreiben, die er beschreibt: Skinheads, Aids, Krebs, Grafitis, Katastrophen. Das Armutszeugnis der Kunstszenen kann man nicht den Theorien anrechnen.

Paris: Ich weiß nicht, worauf du hinaus willst.

Babias: Die Theorie und der Vermittlungsbereich von Kunstkritik dominieren stark die Kunstszenen. Wer hat das Mandat der Ästhetik? Sind es noch die Künstler selbst? Wer liefert Interpretationen, Erklärungen, Begründungen?

Gente: Quatsch. Der Beobachter konstruiert diese Situation, nicht die Theorie.

Babias: Künstler selbst sehen das so.

Gente: Das sind nicht die wichtigen Künstler. Diese autoritäre Fixierung ist uninteressant.

Babias: Anscheinend kommt die Kunst ohne einen Reflex im theoretischen Bereich nicht aus.

Paris: Du hast das Wort Mandat gebraucht. Mandat heißt lexikalisch Auftrag, Aufgabe. Warum soll ein kreativer Bereich wie die Bildende Kunst seine Aufgabe jemand anderem anvertrauen? Wenn ich mir vorstelle, ich wäre Künstler...

Gente: Ich laß' mich doch nicht verarschen.

Paris: ...dann wäre meine Aufgabe, Künstler zu sein. Warum soll ich sie delegieren? Das ist mir nicht klar.

Babias: Die Aufgabe der Theorie und der Kunstkritik ist nicht, Kunst zu produzieren, sondern sie zu erklären und unter Begriffe zu subsumieren.

Paris: Mir hat an bildender Kunst immer gefallen, daß sie aus der Wortsprache in andere Formen ausweicht, in stumme Sprache.

Gente: Es gibt diesen berühmten Witz von der Pawlowa, die gefragt wurde: Was bedeutet dein Tanz? Sie antwortete: Wenn ich wüßte, was es bedeutet, hätte ich nicht getanzt. Kunst ist mehr als Theorie.

Babias: Ich erfinde die Situation nicht. Wenn man Kataloge, Zeitungen und Kunstzeitschriften aufschlägt – alles voller Theorie.

Paris: Wir haben eine Reihe von Texten unter dem Stichwort »Künstlerphilosophen« publiziert aus dem Unbehagen heraus, die einzelnen Künste auf einen Begriff zu vereinen. Das Kochen ist unter Umständen auch eine Kunst. Die Lebenskunst ist vielleicht die höchste Kunst. Die Verengung auf den optischen Sinn der bildenden Kunst stört mich sehr. Es gibt so viele andere Formen von Komposition und schweigenden Sprachen.

JOURNEYS, RHIZOMES, REALITY

Interview mit Heidi Paris und Peter Gente (Merve Verlag) by Marius Babias

Babias: You still can't afford a secretary after 23 years. Is publishing still fun?

Gente: It is, but not just fun. It's frustrating and boring as well.

Paris: I've always enjoyed reading. I think it's fantastic that I was able to make a career of it. I can go on a journey with a book and make my living by doing that. What more could one want? And besides, I'm always right at the source as far as writing is concerned.

Gente: People change. It sometimes seems to me that the world looks different every day. I get a lot of fun out of this adventure. Merve is an experiment, a journey. The books are a kind of work in progress.

Every new book changes the readability and complexity of its predecessors. But undeniably it's tiring and there are signs of wear and tear.

Babias: Do you feed yourselves by squandering your strength, as Beuys once said?

Gente: Absolutely. Baudrillard say of New York that it does work, but really should have collapsed. New York lives on refuse and waste.

Babias: And where do you get your strength from?

Gente: From the writing itself.

Paris: I treat a lot of writing as a chance to do some studying of my own, and that means that I recharge myself like a battery.

Babias: So you produce books that you'd like to read yourselves?

Gente: We produce for ourselves in the first place. For this reason we get on best with a certain kind of artist because they don't work for a particular target group, or for the market either.

Babias: Merve is very strongly associated with French theory, key word: post-Modernism.

Gente: This concept has nothing to do with what we publish. We do not publish philosophical schools and trends, but unique authors like Deleuze, Foucault, Baudrillard, Virilio and others, not just French ones, incidentally. Only Lyotard talks about post-Modernism, and we're none too happy about that.

Babias: If we think of the simulation-art of artists like Sherrie Levin and Mike Bidlo, who quote Baudrillard, then it's fine artists in particular who are illustrating the post-modern farewell to utopia.

Gente: Others quote Adorno or Benjamin. What's that all about? You can't make the authors responsible for it.

Babias: But Baudrillard isn't unhappy about it.

Gente: He's distanced himself from it. He doesn't really write about art, he writes about our world, its reality content, extreme phenomena, earthquakes, terrorism, stock exchange crashes, hooligans, cancer, Aids, the Gulf War etc.

Paris: You are asking about the relationship between theory and art. If you're suggesting that theory should jump in to make up for a clearly perceptible lack of direction in art, then no, thank you. But I think it's quite all right if artists misunderstand theories creatively. Theory could be interpreted as an intellectual way of looking at things, aesthetics in the broadest sense as perception. May, can or should I entrust my perception to thought? Anyone who entrusts his perception to a particular view or to thinking is possibly going to incline towards resentment and prejudice. On the other hand you could object in terms of perception

theory: we can only perceive something that we already recognize. The answers are almost the same but yet they are two different things. The sociologist Pierre Bourdieu says that the viewer constitutes the work of art. Umberto Eco says the same about the reader.

Gente: Surely that comes more from Duchamp than Bourdieu. If an artist sees things that way and allows himself to be dominated by a theory he should change his profession. An example: at present the notion of nomadology is going the rounds. Deleuze/Guattari's book «1000 Plateaus» is constantly cited in this context, but hardly any of them have really read the book. The art scene, starting with the Steinschir Herbst in Graz, snaps it up, without being in the slightest bit interested in what nomadology is or what it could be. Ever heard of uncertainty relation? No historical, ethnological, aesthetic, epistemological developments, premises or structures are given. In this respect I find the theory much more interesting than anything the art business produces under the heading nomadology.

Babias: Discourse is determined by writing. An exhibition without a text disappears from the public memory. Works of art are very quickly pulled into the slipstream of theoretical writing.

Paris: By theory I don't just mean explanatory models. I am more interested in the exploratory and searching side of a theory. Theory has in common with art that it conducts experiments. If the phenomenon can no longer be described by a certain concept, then you try with a different instrument. Discovering, inventing, experimentation are stronger for me than the idea of theory as a fixed explanatory model under whose roof you settle yourself down.

Babias: It is theory in particular that sees fine art as an experimental field where studies can be carried out on live subjects. Lyotard, Derrida or Roland Barthes go into fine art in great detail.

Gente: Yes, and they do it better than most art historians. Roland Barthes can write about music in a way that would show any musicologist how to listen to things in a new way. And about art, film and photography. This is due to the French educational system, to a certain intellectuality, to pleasure in the unconventional, the perverse and the oblique. In Germany you're immediately called to order by yelling non-commissioned officers. Criticism doesn't have this policing role in France. Things are more tasteful, more refined, more educated there. Tradition and identity were not broken down by a clash with Fascism.

Babias: Theory and art have come a bit closer to-

gether again in the last few years. The aesthetic field has become a sub-discipline of philosophy.

Gente: Politics did not take any interest in it.

Paris: Modern art has been considered in need of comment since Arnold Gehlen.

Babias: Now that is a political statement. After 1945 abstract art needed comment in the sense that it came into being as an expression of inner emigration under Fascism. That was how the first documents justified itself, in 1955.

Gente: Take Duchamp. Look at the theoretical baggage he used to lug around! Artists aren't so theoretical today. Leonardo, Duchamp, Léger – artists used to produce their own theories. «The Big Glass» is a theory, God knows.

Babias: Theory is still expressed through writing.

Gente: «The Big Glass» is writing as well, look at the «Green Box».

Babias: A generous interpretation. It was much more that Duchamp stimulated theoreticians.

Gente: He produced work that was theoretically relevant. Until Adorno, Bloch and others emigrated, a Marxist generation was at work in Germany, and they concerned themselves with contemporary art as well. It was not until after Adorno's death that Marxists became schoolmasters and art was separated from Critical Theory.

Babias: Adorno himself electrified the world of letters with the dictum that it was no longer possible to write poetry after Auschwitz.

Gente: He didn't just electrify it, new art was produced. Adorno was friendly with Paul Celan and wrote a great deal about art. People like Edmond Jabès talk about it as well and write nevertheless.

Babias: Merve Loewien, who gave your publishing house its name, published a book in 1975 called «Weibliche Produktivität – gibt es eine andere Ökonomie?» (Feminine productivity – is there another economy?). This gives a complete summary of ideology, staffing and finance in the early phase of the house's work. The core of her criticism of the collective at that time was that the conflict between working with the head and working with the hands was not resolved. How does it look today? Who makes the coffee and who fixes the programme?

Gente: Heidi does more and is able to do more. Unpleasant jobs are shared. Sometimes one of us is active, sometimes the other. We do not work on the basis that each of us must do the same. But we discuss questions of work organization, we try things out, make changes. We don't have a public relations

department, but we travel a lot.

Paris: We haven't found a definitive organization model. I see organizing time structures and sharing our work as my spheres. I act as a catalyst here. If things go well, we're both fully involved, and if things don't go well, it's time to discuss the programme again.

Babias: Merve does not publish any feminist literature, with the exception of Hélène Cixous in the late 70s. Why not?

Paris: You're forgetting Maya Dren and Kathy Acker. I think women are stronger in literature, in performance art and in communication activities like management and diplomacy.

Babias: You have the means of production in your own hands. Do you see yourselves as privileged?

Paris: We have been able to delegate some of the work, sales and typesetting, which means that we have time to operate in other public contexts. Autonomy, independence...

Gente: We produce books that we think are good. We also pay a price for this. We earn less than editors at Fischer or Rowohlt.

Paris: ...Independence is perhaps a little unfashionable if you consider that a large part of cultural work is financed by sponsorship or senate grants. For that reason it's hard to hang on to a concept like underground when you realize that the barman is on a kind of job creation scheme. Independence makes any ability to change and changeability possible. You can pop up unexpectedly in another area. If you're bound to an institution you're more quickly pinned down.

Babias: Does relative economic autonomy necessarily lead to intellectual autonomy?

Gente: We sometimes speak a different language. I would not say «intellectual autonomy».

Babias: What then?

Paris: Let's turn the question round. Do you have a permanent job?

Babias: Yes.

Paris: Used you to work as a free-lance journalist?

Babias: Yes.

Paris: How do you find the difference?

Babias: It's better. I can make up my own mind what I write about.

Gente: You have more freedom now?

Babias: Yes. Relative independence means greater concentration. And for you?

Gente: We're always adding new authors to our fixed list. This keeps our curiosity about new writing and new theories alert.

Babias: Are you embarrassed about your early Marx-

ist phase?

Gente: No. You start somewhere and see how far you can get with certain premises. It depends on which theory relates to which reality.

Babias: What is your view of the present position of Marxist discussion?

Paris: The concepts it refers to are worn out or no longer effective.

Gente: A retro-fashion, copied from the skinheads. Or a revival, but not as stimulating as 60s music. Today's Marxist texts show that nothing has happened. They're going back to Althusser and Marcuse again. I do not think that all this referring back to the 60s is productive.

Babias: That is probably because of a lack of revolutionary experience.

Paris: The experience we have in today's information society with the electronic revolution is reason enough for many young readers to start thinking about things like computer science, cybernetics etc. That's why we launched our «Technoculture Perspectives» series.

Gente: Marxism has become sterile for us because it has made itself so academic. It has become alienated from reality and boring. The crucial questions of '68, for example about the revolutionary subject, are not asked at all today. Now that real socialism has been pushed into the background its ridiculous suddenly to adopt the same criteria. Baudrillard is not proclaiming a farewell to utopia, but the terror of realizing one, look at the former GDR.

Paris: When intellectuals are at risk in a certain way you can see that they cannot carry the burden of their clever perceptions. They are looking for a hold and take refuge in old theories, religions and ideologies because the complexity of reality is hard to bear.

Gente: The need for a Weltanschauung. Formerly, in the early days of Modernism, anthroposophy had to suffer, today it's Marxism's turn.

Babias: Is your veering towards French philosophy not a kind of self-criticism in the time-honoured Marxist tradition?

Gente: Self-criticism was the instrument of Stalinism. Stalin wrote the best texts about self-criticism. It is an affront to move into contexts like that.

Babias: Obsession with self-criticism can also be productive. It can be seen in Body Art, for example.

Paris: Transformation processes never evolved via self-criticism for me, what happened was that I found myself in a new area or field of interest in which my previous activities seemed alien to me.

Babias: Deleuze/Guattari, your main authors, use the

biological metaphor of the rhizome for their work. They say that a book is root system that grows right through disciplines, methods and languages. You publish books on philosophy, aesthetics, art, design and popular culture. Is the Merve Verlag a rhizome as well?

Paris: A rhizome is a network of roots that stretches out in all directions. Something that suggests unhierarchical links and connections. Surprising lateral connection of this kind emerge between authors, subjects or questions in the series of books that we publish. The same is true of our readers, they are many-voiced and diverse, but not an unambiguous target group.

Gente: A fundamental feature of the rhizome is that it relates outwards. The book is no longer a reflection of the world...

Paris: The publishing house is the instrument for that.

Gente: ...personally we move in worlds where not a soul knows «Rhizome», whether it's rock music or the underground. We do not make the rhizome a reference. It is a crucial and complicated book for us. Every time I read it I find new facets of understanding.

Babias: A kind of life-model?

Paris: Model is an unfortunate word for it.

Babias: A metaphor?

Gente: It's not a metaphor either.

Babias: But?

Gente: It's a reality, not a metaphor.

Paris: What I have always liked about the book is that it says something about using the book and how to read it.

Babias: What do you mean by reference?

Gente: Reference is an authoritarian, hierarchical relationship. Philosophy means inventing concepts and rhizome is an invention. It is a counter to the tree and its central root system. It is another form and method of thinking. A kaleidoscope that always present itself differently.

Babias: Your books look at different disciplines. It is not easy to deduce a systematic programme.

Paris: With Godard we did a book on film, with Blixa Bargeld a book on music. Nevertheless we are concerned about the fact that booksellers arrange the books as a series and don't put them into specialist sections. Where would you put a writer like Virilio? The lateral connections between the authors are not made in terms of subject, they are underground.

Babias: Without identifying the reference for it, this assertion remains merely an assertion for the time being.

Paris: Let's take a book by Edmond Jabès we're publishing at the moment, and «1000 Plateaus» by

Deleuze/Guattari. Two different things, and nevertheless there are a lot of connection in terms of the question of being different, alienation, being exiled.

Gente: Take theatre. We have published a book by Richard Foreman, an essay on Bob Wilson and an interview with him, and short pieces by Heiner Müller. Three years later Müller and Wilson became friends and put on «Civil Wars». American underground experimental theatre on the one hand and GDR faith in language and high poetic quality on the other. Where is the reference there? In music we have dealt with Cage, Blixa Bargeld and the Berlin rock scene, in «Geniale Dilletanten». In fine art we have published work by Kneubühler, Böhringer, Szeemann, Gachnang and Bonito Oliva on contemporary artists. We did not simply collect these books in, but put them together with the authors.

Babias: Does the rhizome work on a constructive or a deconstructive principle?

Gente: It is constructive. It constructs a world. This is the point where Deleuze and Heinz von Foerster meet: both say they are constructivists.

Babias: It strikes me that the concept of difference does not feature in your arguments.

Gente: Shall I show you where it does feature?

Babias: To return to the rhizome, reference is based on the principle of difference, which you reject as hierarchical. How can meaning be constituted without difference?

Gente: Meaning requires a high degree of input from the reader. For me texts work like fine art. There are new meanings and constellations of meanings every day. There is also nonsense.

Babias: And so they are unreliable?

Gente: Yes, they are. They are also not comprehensible. You understand them in a new way every day. That is why they attract me. These texts are not comprehensible in the way that a newspaper article is.

Paris: I am much more interested in principles of composition than in meaning. The way in which I put something together and the context in which I place it interests me much more than what it means. Any grammar is made up of a number of exceptions. That is what I keep in mind.

Babias: But word is logos, is a thesis.

Paris: But I don't believe in words. I can contradict myself and I don't even understand myself.

Babias: But in a book it's all in black and white.

Gente: A picture is also black and white or in colour. What does that mean? Meaning is constructed by the observer, the reader. Why should that be different for

books than for pictures?

Babias: Because they are made up of language. Books are decoded and deciphered with language. Language's difference-formations lead you to some meaning or insight. Your books change their colours and planes every day, because you always see a different meaning in them.

Paris: Doesn't that happen to you?

Babias: Of course it happens to me.

Gente: Quite. There might perhaps be five years between the last time you read it and the time before, and yet you still feel you've never read the book. Although you've struggled to understand it every time and took pains to be precise when editing the text.

Babias: In other words, axioms are no longer possible? **Gente:** No. Criticism is axiomatic. «Tausend Plateaus» is directed against being axiomatic.

Babias: In this sense your books are provocative in an academic context.

Gente: I hope so.

Paris: I believe we have good readers who use the books for their own purposes.

Babias: Or misuse. Misunderstanding does not always lead to productive error. Take Wolfgang Max Faust, for example, who tried to use your books to support neo-Expressionism.

Gente: Why did Adorno have to suffer? Benjamin can be used to justify all sorts of crap. That's not Benjamin's fault. It's business, marketing. Which of the authors quoted mentions Chia, Clemente and Cucchi? None. What's the point of all that plethora of quotations in the «Arte Chifra» catalogue? It's nothing to do with it, it's an attempt to acquire and make things out to be something else.

Babias: Is that a rhizome as well?

Gente: No, it's a marketing strategy, manipulation.

Babias: You say that. But from the point of view of people who...

Gente: Robert Fleck made it more interesting. He explained the story of the «Galerie Nächste St. Stephan» in Vienna by an interpretation based on «Anti-Oedipus» Deleuze, Foucault, Virilio. Hans-Ulrich Obrist cites Deleuze and Virilio as well, but he's not using them to legitimize some art that has nothing to do with them.

Babias: Isn't it another authoritarian, hierarchical principle to say that one thing is a rhizome and another is a marketing phenomenon?

Gente: That's not what I said. I just don't want to provide the market with arguments. Even when Mercedes places advertisements in «Libération» quoting

Spinoza and Leibniz because they're both read in France and subjects of topical discussion, the relationship between Mercedes and Spinoza still remains arbitrary. Authors can't defend themselves against these exploitation strategies. It is by no means in the interest of Deleuze and others to push the art market up with their writing.

Babias: I'm not so sure about that. Does an inclination to help yourself to theory come from the weakened art-context itself? Or is it possible that theory is intended to be like that?

Gente: We have never intended to dominate the art - context with theory.

Paris: What is theory?

Babias: Let's take so-called Simulation Art. Quotation Art as a concrete example. How did it come about that Modernism, establishment of style and innovation were said goodbye to and that Baudrillard was then looked to for justification?

Gente: Faith in authority and dependence on authority.

Paris: Sampling is the accepted thing in music, it doesn't need any justification.

Babias: I can't offer an opinion about music.

Paris: Musicians don't have the problem of needing to justify what they're doing.

Gente: Fine artists have always used conceptual systems that are quite inappropriate to their art. They hang on to the coat-tails of great theoreticians because they think that will make their work count for more. They run after Lévi-Strauss, Derrida or Foucault until they write them an article as a favour. But neither the art nor these articles are particularly interesting.

Babias: Is it perhaps because Baudrillard's theory is so weak that it lays itself open to appropriation?

Gente: But I'm saying precisely that it does not allow itself to be appropriated. If Faust uses these theories then complains afterwards because everything has got so heavily theoretical then that's his problem. He brought it upon himself. It's a boomerang effect. It has nothing to do with the author.

Babias: What would have something to do with Baudrillard then?

Gente: You have to read him and try to describe the phenomena that he describes: skinheads, Aids, cancer, graffiti, disasters. Theories cannot be blamed for the evident poverty of the art scene.

Paris: I don't know what you're getting at.

Babias: The art scene is heavily dominated by the theory and sphere of communication of art criticism. Who has a mandate from aesthetics? Is it still the

artists themselves? Who provides interpretations, explanations, reasons?

Gente: Rubbish. The observer constructs this situation, not theory.

Babias: Artists see it like that themselves.

Gente: Important artists don't. This authoritarian fixation is of no interest.

Babias: Apparently art cannot survive without being reflected in the realm of theory.

Paris: You used the word mandate. Mandate means a commission, a task that has been assigned. Why should a creative field like fine art entrust the task it has been assigned to someone else? If I imagine myself as an artist...

Gente: Don't try sending me up.

Paris: ...It would be my task to be an artist. Why should I delegate it? I don't understand.

Babias: The task of theory and art criticism is not to produce art, but to explain it and subsume it under certain concepts.

Paris: What I have always liked about fine art is that it avoids verbal language and moves into other forms, into wordless language.

Gente: There is a famous joke about Pavlova, who was asked what her dance meant. She said: If I knew what it meant I wouldn't have danced. Art is more than theory.

Babias: I'm not inventing the situation. You only have to open a catalogue, a newspaper or an art magazine – it's all theory.

Paris: We published a series called «Artist-philosophers» because we were uneasy about the danger of restricting individual arts to one concept. Cooking can be an art under some circumstances. The highest art is perhaps the art of life. Restriction to the visual resources of fine art worries me a great deal. There are so many other forms of composition and other wordless languages.

Translated by Michael Robinson

below papers

Winter 1993: FIKTION

below papers auguststraße 69 d-10117 berlin
fon/fax 0049-30-281 73 25

KÜNSTLERHAUS STUTTGART

Reuchlinstraße 4 B
D-70178 Stuttgart
Telefon: 0711/617652
Fax: 0711/613165

WERKSTÄTTEN:

AUDIO-COMPUTER-STUDIO

PPG, TEAC, 8 Spur, Mischpult,
Hall, DigitalMaster, Tapedeck,
Aton/Ausissoftware, etc.

FOTOLABOR

2 s/w Vergrößerungsgeräte:
KB 4x5 inch,
Langbahnentwicklung,
Entwicklungsbecken etc.

KERAMIKWERKSTATT

Lessingstraße 3 B

NABER-Blennoten (40 x 40, 1200°),
elektrische Drehscheibe,
Tischdrehmaschinen, Zubehör

KINDERWERKSTATT

Augustenstraße 67 B

Für Kinder von 4 - 14 Jahren,
5 Nachmittage pro Woche: Malen,
Werken, Theater spielen, Ferienaktionen

FILMWERKSTATT

Kameras 5 B, 16 mm,
Ton Aufnahme, Projektion,
Schneidetisch 5 B/16 mm

BUCHDRUCK

TAG-Handandruckpresse, KORREX
Buchdruck, Abziehpresse,
Kniehebelpresse, technisches Zubehör

LITHOGRAPHIE

Lithopresse, Steine, Schiefertag,
Walzen

RADIERUNG

2 Pressen (1 Motorpresse),
Ätzanrichtungen, Hayter-Technik

VIDEO-STUDIO

Umatic, Zubehör,
Schnittaudio, Trickmischer,
Computeranimation,
Aufnahme- und Vorführraum

SIEBDRUCK

Siebdrucktisch für Handabzug,
Halbaukamat

Die Werkstätten stehen den Mitgliedern
gegen eine Gebühr zur Verfügung
Jahresbeitrag Künstlerhaus DM 30,-
Ansprechpartnerin: Gae Brockstedt,
Geschäftsführung.
Tel.: 0711 - 61 76 52, Fax: 61 31 65

B-KUNST Der Kongreß »Bilderhöhle und Schrägandacht« in Schloß Pommersfelden

Hubert Sowa (INFuG)

»Soll ich sagen, daß er
vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst
zu gestalten
als zu schauen?
Sind diejenigen vielleicht
glücklicher gebildet,
in denen die Kunst zillt
und heimlich wie ein verhehlter
Gekus ansetzt und sie
in ihrem Handeln auf Erden
nicht stört?«
(Wilhelm Heinrich Wackenroder)

Um in der Kunst – stellvertretend und modellhaft für die Gesellschaft – die Herrschaft des HERSTELLENS zu schwächen und brechen, sind Vorbereitungen und Listen von langer Hand erforderlich. Es scheint so, daß diese Vorbereitungen jetzt vielerorts angefangen haben. Der längst fällige »Umkehrschub« beginnt langsam zu greifen. Einige lernen jetzt (mit Heidegger/ Duchamp), Möglichkeiten des »Zurücktretens« in Betracht zu ziehen und die (bislang verdeckte) zweite Seite der herstellenden/ausstellenden Kunst zu entdecken: Das Bewahren, Betrachten, Andenken usw... Das »Institut für Untersuchungen von Grenzzuständen ästhetischer Systeme (INFuG/DAS INSTITUT)« hat die »Sektion B« eingerichtet, um diese andere Seite der Kunst programmatisch zu entfalten. Wir schlagen dafür den Namen »B-Kunst« oder »Zweite Kunst« vor. Im Lichte von Duchamps Zurücktreten vor dem Faktum »ready made/maid« zeigen sich jetzt Geschichte und Natur in neuem Glanz. Diesen Glanz vorsichtig »schräg« zu beobachten und zu bergen war das Ziel eines von uns anberaumten Gesprächs zur B-Kunst in Schloß Pommersfelden in Franken.

1. Wilhelm Heinrich Wackenroder in Pommersfelden (1793)

Anlaß des Kongresses von dreizehn vom INSTITUT (Sektion B) eingeladenen Künstlern und Wissenschaftlern war der sich zum zweihundertsten Mal jährte Besuch des Dichters Johann Heinrich Wackenroder in Pommersfelden, Bamberg und der Fränkischen Schweiz: Von Erlangen aus besucht Wackenroder im Sommer 1793 mehrfach Bamberg und Schloß Pommersfelden. Am 21. August 1793 jedenfalls ist er zum »3ten male« in der Gemäldegalerie und verharret inmitten dieser Bilderhöhle in inniger Betrachtung vor einem Bild Ma-

riens mit dem Kinde, das seiner Meinung nach von Raphael stammt. »Raphael, Maria mit dem Jesukinde. Maria sitzt links, in grader Stellung, in der seltsamen Ruhe. In ihrem Antlitz ist die überirdische, allgemeine Form... mit sprechendster, anziehender Individualität, aufs glücklichste vereinigt: die Göttin schwebt zwischen Himmel u Erde, u ihr durchschimmerndes Gepräge des Irdischen Wesens an ihr, vergöttert dem Sterblichen, sie der Menschheit zueignen zu dürfen. Bis in die feinsten Züge geht diese Vereinigung, wo der Pinsel über die erlösende Sprache des entzückten Anschauers spottet... Aber, zerreiße meine Worte, wer das Götterbild sehen kann; u zerschmelze in Wonne, wer es sieht.« Entrückt vom Blick in die »Zwillingsgestirne« des (vermeintlichen) Raphael-Bildes entwickelt Wackenroder in den 1797 veröffentlichten »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« einen neuen Typ entzückt betrachtender (!) Kunstliteratur, die in maßlosem Staunen vor der GEWESENEN Kunst in die Knie sinkt (was die Produktivkünstler Goethe und Hegel zu geringerschätzigen Bemerkungen veranlaßte, uns heute aber aufmerksam machen sollte...). Wackenroder betrachtet auf seinen fränkischen Reisen vornehmlich Gottesdienste (»...je unverständlicher, desto anziehender...«) und Prozessionen, Bildergalerien und Bibliotheken. Er besucht auf der Suche nach einer Form der Bildandacht die Höhlen in Muggendorf und den Rokoko-Felsengärten in Sanspareil: »In Sans pareil ist gewiß so wenig Kunst als möglich...« Wackenroders »Herzensergießungen« gehören in den (verdrängten) Beginn der Moderne, den es heute zu erinnern gilt.

2. Camera/Höhle als Übungsraum

Was die heutigen Produktivkünstler und -wissenschaftler lernen müssen: Wenn Wackenroder (auf Knien) in verschlossene Gärten, dunkle Gemäldegalerien, Kirchen und Höhlen kriecht, übt er eine FORM DES ZURÜCKTRETENS aus dem Herstellen ein. Die (höhlenartige) Form des Privatkongresses (ABR, 1992, nach Joseph Kosuth, 1970: »Außer den Beteiligten gibt es keine Zuschauer«) könnte heute eine entsprechende Form sein: Eine Form, in der sich die Bilder nach innen kehren und versammeln (Camera). Noch einmal: Die Bilder kehren sich nach innen und versammeln sich, um da zur »sältesten Ruhe« zu kommen. Der Grund für die Auswahl der Personen und Institute für den Kongreß liegt ausschließlich in jener spezifischen »Liebe zur Kunst« (Philotechnie), der sich das INSTITUT hingibt. Ort der Tagungsgespräche war – von den Exkursionen

abgesehen – die Sattelkammer des Schloß-Marstalls, also der Grenz-Ort, wo die Pferde kurz vor dem Aufbruch gesattelt wurden.

Das Programm gliederte sich folgendermaßen:
Mittwoch, 9. Juni, EINGANG

- 15.00 Uhr: Gespräch im Schloßhof: Merkur – Hermes – Pegasus;
- 16.00 Uhr: Spaziergang durch den Schloßpark.
- Vorstellung der Teilnehmer;
- 20.00 – 24.00 Uhr: Tonperformance (INFuG):
- »Was jetzt genau ist«;
- 20.00 Uhr: Friedolin Kleuderslein (INFuG): Vortrag
- »Das Bild als Höhle und Eingang«;
- 22.00 Uhr: Hubert Sowa (INFuG): Vortrag »Über das Dabeiseln beim Bilde«.



Schloß Pommersfelden, Sattelkammer im Marstall

Donnerstag, 10. Juni, IN DER BILDERHÖHLE

- 10.00 Uhr: Rainer Gottomoier mit Bernhard Kummelmann (INFuG): Videoperformance »Bibliothekskonzert«;
- 10.30 Uhr: Besuch der Fronleichnamsprozession in Bamberg, Schrägandacht;
- 12.00 Uhr: Fahrt auf der Jurastraße;
- ab 14.00 Uhr: Wanderung nach Muggendorf;
- 14.00 Uhr – 16.00 Uhr: Tonperformance (INFuG):
- »Was jetzt genau ist«;
- 14.15 Uhr: Clemens Klinger: Bewegungsvortrag

- »Wackenroders Aufbruch und Heimkehr«;
- 15.00 Uhr: In der Rosenmüller-Höhle bei Muggendorf: Begehung und Illumination;
- 16.00 Uhr: In der Oswald-Höhle (hoher Berg) bei Muggendorf: Begehung und Gesangsarbeit;
- 21.00 Uhr: Dieter Wuttke: Vortrag »Kunst und Wissenschaft (1496)«; Gespräch über die Neue Akademie;
- 22.00 Uhr: Alexander Roob: Videovorführung »CS IV«.

Freitag, 11. Juni, SCHRÄGE ANDACHT

- 10.00 Uhr: Führung durch Schloß und Barockgalerie;
 - 11.00 Uhr: Ruth Loibl, »Lesung mit festem Einschlag« in der Galerie.
 - 14.00 – 16.00 Uhr: Bibliotheksausstellung und Bildgespräch: Ulrike Sautner, Alexander Roob, INFuG;
 - 16.00 Uhr: Vortrag Michael Lingner: »Ausstellung einer Ausstellung«;
 - 20.00 Uhr: Performance S.A.C. modeller's club:
 - »Supermodels«;
 - 22.00 Uhr: Bildgespräch ABR Stuttgart;
 - ab 23.00 Uhr: Gespräch über die Neue Akademie.
- Samstag, 12. Juni, AUSGANG
- 10.00 Uhr: Spaziergang durch den Schloßpark

Versteht man die Folge aller Veranstaltungen des Kongresses nicht als »Werk«, sondern als »Übung«, betrachtet man zugleich die unerhörten Schwierigkeiten, die sich in der Einübung eines bewährenden Dabeibleibens beim Bild des Kongresses auftraten, so kann man ermessen, wie oft zu ÜBEN ist, bis der Kunst endlich jenes »Äquilibrium von Kunst und Rezeption« wiedergegeben sein wird, das Adorno in der Kammermusik gegeben sah: »Große Kammermusikspieler, die im Geheimnis der Gattung sind, neigen dazu, so sehr auf den anderen zu hören, daß sie den eigenen Part nur markieren. Als Konsequenz ihrer Praxis kündigt das Verstummen der Übergang der Musik ins lautlose Lesen sich an, Fluchtpunkt aller Vergeistigung von Musik.« (Einführung in die Musiksoziologie, Werke Bd. 14/ S. 273 f.). Wenn solches freilich heute noch nicht einmal in der Kammer erreichbar ist, um wieviel weniger im freien und öffentlichen Raum!

3. Ausblick auf die Neue Akademie

Mit den Kongreßmaterialien wurde auch die Schrift »Das Institut: die Neue Akademie. Prolegomena einer künftigen Kunstlehre« versandt. Sie ist das Exposé zur verbindlichen Lehre der kommenden B-Kunst. »Ver-



Vor dem Eingang der Rosenmüller-Höhle

bündlich» könnte diese (heute schon im Verborgenen wachsende) Lehre nur werden, wenn sie die Höhle »esoterischer« geselliger Freundesbände (wieder) verließ und sich – wie dies die Ältere Akademie des 17. und 18. Jahrhunderts, demzufolge die Universität und demzufolge die ganz alte Akademie vermochten – zu kanonischer, offener und öffentlicher Form läutern könnte. Die Vorbereitungen dazu haben in den Höhlen, gekrümmten Gängen und verschlossenen Kammern der neuen Akademie erst begonnen.

Nachbemerkung: Zu danken ist den Freunden von ABR Stuttgart, die mit ihrem großartigen Kongreß »Zwischen Eis und Süden« (St.Moritz 1992) erstmals neue Bergpläne gewiesen haben.

¹ Das INSTITUT (Section B) hat nach Pommersfelden folgende Personen und Institute mit: ABR Stuttgart (Rolf Straußmann, Walter, Künstler), Rainer Göttemeyer (Künstler, Berlin), Clemens Klingner (Arzt und Psychotherapeut), Darmstadt; Michael Lingner (Kunsttheoretiker, Hamburg); Rolf Loh (Künstler, Rhein-Neckar); Alexander Pross (Künstler, Leimen); S.A.G. modelers club (Bilderhändler), Thomas, Künstler, Stuttgart; Ulrike Sauer (Künstlerin, Stuttgart); Dieter Wolke (Philosoph/Kunstwissenschaftler, Bamberg).

² Literaturverzeichnis: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Samtliche Werke und Briefe, 2 Bände, Historisch-kritische Ausgabe, Herausgeber: J. Vöhring und R. Lühmann, Weidling 1991. F. Kneudtner, Sowa, Das Institut, Die Universität, INFUGA Bd 13, Bamberg 1992. H. Sowa, Das Institut, Die neue Akademie, Prolegomena einer künftigen Kunstlehre, INFUGA Bd. 14, Bamberg 1993.

F. Kneudtner, Über den Eingang, INFUGA Bd 12, Bamberg 1990. H. Sowa, Kritik der Prosa, Schaffen und Beisein als doppelter Grund, Würzburg 1992.

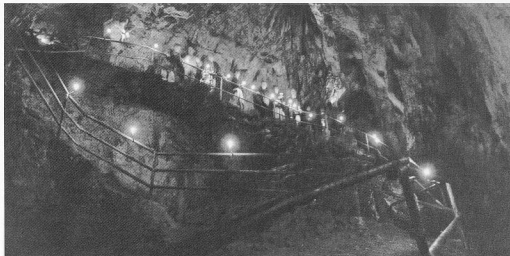
B-ART

The »Bilderhöhle und Schrägandacht« congress in Schloß Pommersfelden

Hubert Sowa (INFUG)

«Should I say that perhaps
he was created more
to enjoy art
than to practise it?
Are those people perhaps better off
in whom art works quietly
and secretly like a veiled genius
and does not disturb them
in their actions on earth?»
(Wilhelm Heinrich Wackenroder)

Considerable preparations and cunning are needed to weaken and break the power of PRODUCING in art – as a representative and model for society. It seems that such preparations have now started in a number of places. The long overdue »reversal thrust« is slowly beginning to make an impact. Some people are now learning (with Heidegger/Duchamp) to consider the possibility of »retreat« and discovering the (hitherto concealed) second side of producing/exhibiting art: preserving, observing, considering etc... The »Institut für Untersuchungen von Grenzzuständen ästhetischer Systeme (INFUG/DAS INSTITUT)« (Institute for examina-



In der Rosenmüller-Höhle

tions of border conditions in aesthetic systems) has set up »Section B« to develop this other side of art as a programme. We suggest the name »B-art« or »second art« for it. In the light of Duchamp's »retreat« in the face of the fact »ready made/maide«, history and nature show themselves in new splendour. The aim of a discussion on B-art we arranged in Schloß Pommersfelden in Franconia was to take a carefully »oblique« look at this splendour, and to save it.

1. Wilhelm Heinrich Wackenroder in Pommersfelden (1793)

The »Bilderhöhle und Schrägandacht« (Picture cave and oblique devotion) congress of thirteen artists and academics invited by the INSTITUT (Section B) was prompted by the two-hundredth anniversary of the poet Wilhelm Heinrich Wackenroder's visit to Pommersfelden, Bamberg and Franconian Switzerland; Wackenroder visited Bamberg and Schloß Pommersfelden from Erlangen on a number of occasions in the summer of 1793. We know that he was in the picture gallery for the »3rd time« on 21 August 1793, and lingered inside this picture-cave in front of a painting of the Virgin and Child that he thought was by Raphael: »Raphael, Mary with the Infant Jesus. Mary is seated on the left, very upright, in a state of the most blissful peace. Her countenance most happily

unites supernatural, general form ... with the most eloquent, appealing individuality; and the goddess hovers between heaven and earth and the shimmering aura of an Earthly Being in her grants the mortal the right to ascribe her to humanity. This union is present down to the finest strokes, where the paintbrush mocks the limping language of the enraptured onlooker ... but anyone who can see the divine picture should tear up my words; and melt in rapture, anyone who sees it.« Transported by the look in the »twin-star eyes« of the (supposed) Raphael picture Wackenroder developed a new kind of delightedly observing (!) art literature in »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« (Outpourings of the heart of an art-loving monk), published in 1797, which sinks to its knees in measureless astonishment before art that has BEEN (which drew disparaging remarks from productive artists Goethe and Hegel, but should make us pay attention today...), Wackenroder observed mainly church services on his Franconian travels (»... the more incomprehensible they were the more attractive they became...«) and processions, picture galleries and libraries. In his search for a kind of pictorial devotion he visited the Muggendorf caves and the rococo rock gardens in Sanspareil: »In Sanspareil there is certainly as little art as possible.« Wackenroder's »Herzensergießungen« are part of the (suppressed) beginning

of Modernism that should be remembered today.

2. Camera/cave as a place to practise

Something today's productive artists and scientists must learn: when Wackenroder crawls (on his knees) in closed gardens, dark picture galleries, churches and caves he is practising a FORM OF RETREAT from producing. The (cave-like) form of the private congress (ABR 1992, after Joseph Kosuth 1970: »There are no spectators apart from the participants«) could be an appropriate form for today: a form in which pictures turn inwards and assemble (camera). Once more: pictures turn inwards and assemble, in order to achieve the »most blissful peace«.

The basis for the selection of people and institutions for this congress¹ is to be found exclusively in that specific »love of art« (philotechnie) to which the INSTITUT devotes itself.

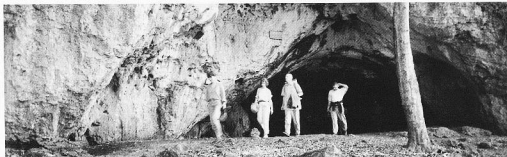
The conference discussions were held – apart from the excursions – in the saddle-room of the palace stables in other words the border-place where horses were saddling shortly before setting out.

The programme was structured like this:

Wednesday, 9 June. ENTRANCE

- 3 p.m.: Discussion in the palace yard: Mercury – Hermes – Pegasus;
- 4 p.m.: Walk through the palace grounds: Introduction of participants;
- 8 p.m. to midnight: Sound performance (INFUG); »What is precise now«;
- 8 p.m.: Friedolin Klaunderlein (INFUG): lecture »The picture as cave and entrance«;
- 10 p.m.: Hubert Sowa (INFUG): lecture »On being there in the case of the picture«;

Thursday, 10 June. IN THE PICTURE CAVE



Im Ausgang der Oswald-Höhle bei Muggendorf

10 a.m.: Rainer Gottemeier with Bernhard Kömmelmann (INFUG): Video performance »Library concert«;

10.30. a.m.: Visit to the Corpus Christi procession in Bamberg. Oblique devotion;

12 noon: Trip on the Jura road;

from 2 p.m.: Walk to Muggendorf;

2 p.m. – 4 p.m.: Sound performance (INFUG);

»What is precise now«;

2.15 p.m.: Clemens Klingner: Mobile lecture

»Wackenroder's departure and return home«;

3 p.m.: In the Rosenmüller Cave near Muggendorf. Inspection and illumination;

4 p.m.: In the Oswald Cave (hollow mountain) near Muggendorf. Inspection and choral performance;

9 p.m.: Dieter Wuttke: lecture »Art and science (1496)« Discussion on the New Academy;

10 p.m.: Alexander Roob: Video presentation »CS IV«.

Friday 11 June. OBLIQUE DEVOTION

10 a.m.: Guided tour of palace and baroque gallery;

11 p.m.: Ruth Loibl: »Reading Wackenroder« in the gallery;

2 p.m. – 4 p.m.: Library exhibition and picture discussion: Ulrike Sautner, Alexander Roob, INFUG;

4 p.m.: Lecture by Michael Lingner: »Exhibition of an exhibition«;

8 p.m.: Performance by SAC modeller's club:

»Supermodels«;

10 p.m.: Picture discussion ABR Stuttgart;

from 11 p.m.: Discussion on the New Academy

Saturday 12 June. EXIT

10 a.m.: Walk through the palace grounds

If the sequence of all the events at the congress is perceived as »practice« not as a »work«, and if one considers at the same time the enormous difficulties that emerged while practising staying with the picture of the congress, in order to preserve it, then one can assess how often one has to PRACTICE before art finally re-acquires that »equilibrium of art and reception« that Adorno saw in chamber music: »Great chamber music players, privy to the secret of the genre, are inclined to listen to the other one so much that they only mark their own part. As a consequence of this practice it is anticipated that music will fall silent, be transformed into silent reading, the vanishing-point of all spiritualization of music.« (Einleitung in die Musiksoziologie, Werke vol. 14p. 273ff.). Admittedly if something like this is not possible even in the chamber today, how much less possible will it be in an open and public space!

3. Preview of the New Academy

An essay called »Das Institut: Die Neue Akademie, Prolegomena einer künftigen Kunstlehre« (The Institute: the New Academy, Prolegomena of a future art theory) was sent out with the congress materials. It is an expose of a binding theory for the B-art that is to come. This theory (already growing today, undetected) could become binding« only if it were to leave the cave of an »esoteric« sociable gang of friends (again) and – as the older 17th and 18th century Academy, before that the university and before that the very old Academy were able to – and purify itself to become a canonical, evident and public form. Preliminary practice for this has already begun in the caves, twisty corridors and closed chambers of the New Academy. Final remark: Thanks to friends from ABR Stuttgart, who indicated new mountain paths for the first time in the wonderful congress »Zwischen Eis und Süden« (Between ice and south; St. Moritz 1992).

The INSTITUT (Section B) invited the following people and institutions to Fommerfelden: ABR Stuttgart (Rene Staubbli/Walter, artist; Rainer Gottemeier (artist, Berlin); Clemens Klingner (doctor and psychotherapist, Garmisch); Michael Lingner (art) THOMSON (Hamburg); Ruth Loibl (artist, Rheinfelden); Alexander Roob (artist, Lucerne); S.A.C. modeller's club (Stellen Bremer/Stephan Thomas, artist, Stuttgart); Ulrike Sautner (artist, Stuttgart); Dieter Wuttke (philologist, humanism researcher, Bamberg).

Literatur: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe, 2 volumes, Nationalverlag edition, ed. S. Vötsch and R. H. Hagemann, Paderborn 1997.
F. Klaunderlein, Sowa, Das Institut: Die Universität: INFUGIANA vol. 13, Bamberg 1992.
H. Sowa, Das Institut: Die neue Akademie, Prolegomena einer künftigen Kunstlehre, INFUGIANA vol. 14, Bamberg 1993.
F. Klaunderlein, Über den Eingang: INFUGIANA vol. 12, Bamberg 1993.
H. Sowa, Kühle der Felsen: Schellen und Besetzen als doppelter Grund, Würzburg 1992.



In der Bilderhöhle

SERGE KLIAVING

Erdkrise, 1991
30 x 13 cm,
Spezialseide
verchromter
Tischständer
Auflage 25
(signiert und
numeriert)
DM 400,-
(DM 300,-)*



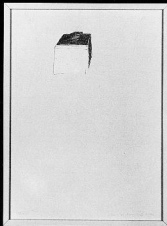
STEPHEN CRAIG

ohne Titel, 3 Tassen (Set), 1990, 10 cm hoch, weiß mit s/w
Foto/Siebdruck, Auflage 7 (signiert und numeriert)
DM 500,- (DM 400,-)*



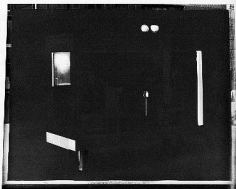
RAINER OLDENDORF

ohne Titel, 1990, 25,2 x 34 cm
Siebdruck auf Papier im Rahmen
Auflage 12 (signiert und numeriert)
DM 480,- (DM 380,-)*



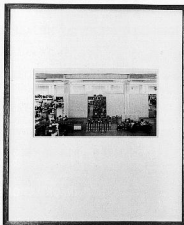
ANDREAS COERPER

ohne Titel, 1990, 40 x 50 cm, Aluminium, Glas, Foto
Auflage 10 (signiert und numeriert)
DM 480,- (DM 380,-)*



ANDREAS GURSKY

Amberg, Siemens, 1991, 50 x 40 cm (Blatt), C-Print
Auflage 25 (signiert und numeriert)
DM 1000,- (DM 750,-)*



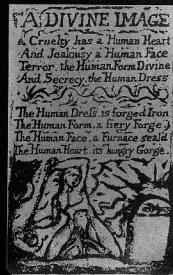
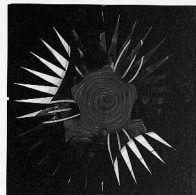
HEIKE PALLANCA

Verführung zum Voyeurismus, 1990, 62 x 25 x 5 cm
Gasbetonplatte, Farbfoto, Plexiglas
Auflage 10 (signiert und numeriert), 2 E.A.
DM 480,- (DM 380,-)*



STEFAN SEHLER

Rose, 1991, 32 x 32 cm, Hinterglasbild
Auflage 10 (signiert und numeriert)
DM 480,- (DM 380,-)*

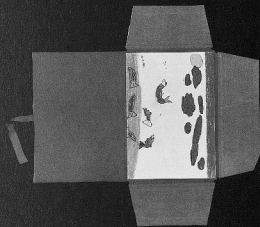


THOMAS EIFLER

ohne Titel, 1992
25,5 x 40 cm
Siebdruck
und Acryl
auf Stoff
auf Holzplatte
aufgezogen
Auflage 10
(signiert und
numeriert)
DM 480,-
(DM 380,-)*

MARIA EICHHORN

Zur Ausstellung der Kinderwerkstatt, 1992, Din A 3/Din A 4
handgefertigte Mappe mit je einer Kinderzeichnung
Auflage 30 (6 E.A.): 11 Din A 3, 19 Din A 4
DM 550,- (450,-) (Din A 3): DM 400,- (DM 300,-) (Din A 4)



EDITIONEN Künstlerhaus Stuttgart

zuzüglich Porto und Versandkosten

* ermäßigter Preis für Mitglieder

zu beziehen über: Künstlerhaus Stuttgart
Reuchlinstraße 4b D-70178 Stuttgart



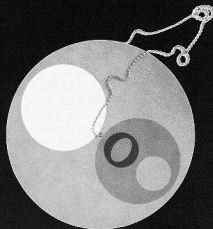
ABSALON
Interieurs Corrigés, 1992, 30 x 22,5 cm
Journal, 60 Seiten schwarz/weiß
Auflage 300 (nummeriert)
DM 100,- (DM 75,-)*



INFORMATIONSDIENST
T-Shirt, 1992, L und XL, Weiß und Schwarz, DM 30,-

ERAN SCHAERF

o.T., 1993, Objekt, 50 x 27 x 27 cm,
Siebdruck auf Karton, Metallkette,
Auflage 10
DM 1000,- (DM 850,-)*



PUBLIKATIONEN:

1964 1990 JEF CORNELIS

Katalog 1991 hrsg. vom Espace Art Contemporain – MCC St.Etienne, 143 Seiten, franz./engl., zahlreiche s/w Abb.
Mit Texten von Yves Aupetitallot, Georges Adé, Geert Bekeert, Bart Verschaffel. Filmographie von Luc Gommers,
Gestaltung: Christian Philipp Müller, DM 70,- (Beilage deutsche Übersetzung DM 15,-)

ABSALON – INTERIEURS CORRIGÉS

(limitierte Edition), 1992, 30 x 22,5 cm, Journal, 60 Seiten s/w, Auflage 300 (nummeriert), hrsg. von Ute Meta Bauer,
Künstlerhaus Stuttgart, DM 100,- (Mitglieder DM 75,-)

REFORM – MATHIAS POLEDNA (HRSG.)

1992, 30 x 22 cm, Katalog, broschiert, 40 Seiten s/w, 1 Farbabildung, Umschlag 8 Seiten, Auflage 250, DM 70,-

PENELOPE GEORGIU (HRSG.) – 3 FILME

1988, 66 Seiten, s/w Abbildungen, mit Texten von Lisa Buchmann, Diedrich Diederichsen, Johannes Gachnang,
Stephan Geene, Jutta Koether, DM 15,-

GERRY SCHUM – KATALOG

1979, hrsg. von Stedelijk Museum, Amsterdam, 80 Seiten, zahlreiche s/w Abbildungen, niederländisch/englisch,
mit Texten von Gerry Schum, Ursula Wevers, Edy de Wilde, Dorine Mignot, DM 15,-



Sandra Hastenteufel
o.T., 1993, Auflage 40 Ex.
Projektionsmaße 105 x 160 cm
Kleinbildfarbdr. / Glasrahmen

Edition Künstlerhaus Stuttgart
Reuchlinstr. 4 B, D-70178 Stuttgart
Tel.: 0711-617652 Fax: 0711-613165

SANDRA HASTENTEUFEL

o.T., 1993, Kleinbildfarbdr.,
Auflage 40 (nummeriert)
DM 150,- (DM 120,-)*

KÜNSTLER UND AUTOREN DIESER AUSGABE – ARTISTS AND AUTHORS OF THIS VOLUME

ABSALON (*1964 – 10. Oktober 1993) lebte und arbeitete als Künstler in Paris.
 Michael Asher (*1943) ist Künstler und Professor am CalArts, lebt in Santa Monica.
 Marius Babias (*1962) ist Autor, Kritiker und Redakteur (Zitty), lebt in Berlin.
 Dara Birnbaum ist Künstlerin, lebt in New York.
 Rudolf Bumiller (*1958) ist Künstler, lebt in Stuttgart.
 François Joseph Chabrilat (*1960) ist Künstler, lebt in Stuttgart.
 Yvonne Doderer (*1959) ist freie Architektin und Stadtplanerin, lebt in Stuttgart.
 Dan Graham (*1942) ist Künstler und Autor, lebt in New York.
 Sandra Hastenteufel (*1966) ist Künstlerin und Mitorganisatorin des Informationsdienstes, lebt in New York.
 David Kollerian ist Künstler und Mitherausgeber von pig magazine, lebt in New York.
 Michael Lingner (*1950) ist Professor für Kunsttheorie an der HBK Hamburg, lebt in Hamburg.
 Gordon Matta-Clark (*1943 – 1978) lebte und arbeitete als Künstler in New York und Europa.
 John Miller (*1954) ist Künstler und Kritiker, lebt in New York.
 Tania Mouraud (*1942) ist Künstlerin und Professorin an der ERSEP Tourcoing, lebt in Paris.
 Rainer Oldendorf (*1981) ist Künstler, lebt zur Zeit in Paris.
 Mathias Poledna (*1965) ist Künstler, lebt in Wien.
 Olaf Probst (*1962) ist Künstler, lebt in Stuttgart.
 Moritz Reichelt (*1955) ist Künstler, lebt in Hamburg.
 Pierre Restany ist Kunstkritiker und -historiker, lebt in Paris.
 Gerry Schum (*1938 – 1973) lebte und arbeitete als Filmemacher in Berlin und Haan, er betrieb die Fernseh- und Videogalerie Gerry Schum in Düsseldorf.
 Hubert Sowa (*1954) ist Künstler und Sekretär von INFUG, lebt in Bamberg.
 Ursula Wevers (*1943) ist Künstlerin und Universitätsprofessorin für audiovisuelle Medien, lebt in Köln.
 Stephen Willats (1943) ist Künstler, lebt in London.

META BACK ISSUES!

META 1 – DIE KUNST UND IHR ORT

Inhalt: FRONTISPIZ – François Joseph Chabrilat; MAN MUSS MIT SEINER ZEIT GEHEN – Harry Walter; FÜNF AUSSTELLUNGEN – Cooper, Pallanca, Craig, Oldendorf, Schaefer; DER WEG IST DAS ZIEL – BEIM AUFGSTIEG ZUM AUSFLUGSLOKAL – Ute Meta Bauer; Andreas Cooper; Eran Schaefer/Wolfram Popp; VIER WÄNDE UND OBERLICHT oder besser: kein Bild an die Wand – Georg Baselitz; RED BOX – über Katharina Fritsch »Roter Raum mit Kammerringen« 1991 – Thomas Wulfin; FOURNIER STREET 19. JULY 1991; DIE KUNST VON GILBERT & GEORGE – Wolf Jahn; WERBUNG, WERBUNG – Georges Verney-Carron; PRINCEPS DE BREZENHEIM – Rudolf Bumiller; DIE INSTALLATION KOMMT DURCH DIE HINTERTÜR – Hans-Ulrich Orlitz; DAS THOMAS PHÄNOMEN – René Strub.

Januar 1992, 82 Seiten, 69 s/w Abbildungen, in deutscher und englischer Sprache, ISSN Nr. 0940-4813, DM 25,-

META 2 – A NEW SPIRIT IN CURATING?

Inhalt: FRONTISPIZ – François Joseph Chabrilat; THE BIBLE, THE COMPLETE WORKS OF SHAKESPEARE AND A LUXURY ITEM – Liam Gillick; PRINCEPS DE BREZENHEIM – Rudolf Bumiller; CURATING AND MATERIALISM – John Miller; DER INSTITUTIONELLE DISKURS – Helmut Draxler; OHNE TITEL – Eric Collard; AMERICAN FINE ARTS, CO. – Susa Templin; ESPACIO MENTAL – Bart Cassiman; CURATE THE FUTURE, NOT THE WALLS – Laura Cottingham; VICTOR BASCH GRÜNDUNGS – Pierre Legaultin; MINIMAL CURATING – Frank Perrin; DELTACURATING – Hans-Ulrich Orlitz; VOM ENDE DER KUNSTAUSSTELLUNG UND AUSSTELLUNGSKUNST – Michael Lingner; SECHS PROJEKTE – Klavring, ABSALON, Eichhorn, Cooper, Babias, Informationsdienst; GESPRÄCH AM RUNDEN TISCH OHNE PUBLIKUM – Marius Babias; Interview mit Ute Meta Bauer; ZWISCHENBERICHT – Ulrike Sautner; MODELLVERSUCH – Thomas Wulfin; RÜCKBLICK AUF HELMSTEDT UND POTSDAM – Hannes Böttinger; MUSEUM UND CONCEPT ART – Robert Fleck.

November 1992, 104 Seiten, 76 s/w Abbildungen, in deutscher und englischer Sprache, ISSN Nr. 0940-4813, DM 26,-

META 3 – ATLANTEN UND ARCHIVE – erscheint 1994

TEXT- UND ABBILDUNGSNACHWEIS
CREDITS

BESTELLUNG PUBLIKATIONEN/ORDER PUBLICATIONS

Hiermit bestelle ich umseitig angekreuzte Publikationen zum Gesamtpreis von DM _____ zuzüglich DM 3,50 (Inland) oder DM 5,- (Ausland) Versandkosten und Porto pro Publikation. Ich habe den Betrag auf das u.a. Konto überwiesen / einen Scheck über den Betrag beigelegt.

I would like to order the on the other side crossed publications for the amount of DM _____ plus DM 3,50 (Germany) oder DM 5,- (Foreign Countries) expenses per publication. I have remitted the amount on the account which is indicated below / enclosed a cheque over the amount.

NAME: _____

STRASSE/STREET: _____

PLZ/CODE: _____ ORT/CITY: _____

ORT, DATUM/PLACE, DATE: _____ UNTERSCHRIFT/SIGNATURE: _____

Landesgalerie Stuttgart (BLZ 600 501 01), Konto-Nr. 2180 856

1,-- DM
(Brief)

Künstlerhaus Stuttgart e.V.
Reuchlinstraße 4 b

D-70178 Stuttgart

EDITIONEN KÜNSTLERHAUS STUTTGART

BESTELLUNG / ORDER

Hiermit bestelle ich umseitig angekreuzte Editionen. Der Versand erfolgt auf meine Rechnung. Ich habe den Betrag für die Editionen auf das u.a. Konto überwiesen / einen Scheck über den Betrag beigelegt.

I would like to order the on the other side crossed editions. I will pay the forwarding expenses. I have remitted the amount for the editions on the account which is indicated below / enclosed a cheque over the amount.

NAME: _____

STRASSE/STREET: _____

PLZ/CODE: _____ ORT/CITY: _____

ORT, DATUM/PLACE, DATE: _____ UNTERSCHRIFT/SIGNATURE: _____

Landesgalerie Stuttgart (BLZ 600 501 01), Konto-Nr. 2180 856

S. 108-109 w/ Robert Sowa, Photos, S. 109-110 Übersetzung ins Englische Michael Holsen
S. 164-167 Editionen, © Esther Thylmann, Photos

1,-- DM
(Brief)

Künstlerhaus Stuttgart e.V.
Reuchlinstraße 4 b

D-70178 Stuttgart

EDITIONEN KÜNSTLERHAUS STUTTGART

PUBLIKATIONEN / PUBLICATIONS

- ☐ **ABSALON** Interieurs Corrigés, 1992, 30x27,5 cm, Journal, 40 Seiten schwarz-weiß, Auflage 300 (nummeriert) DM 100,- (DM 15,-)*
- ☐ **Andreas Caeper**, ohne Titel, 1990, 40x50 cm, Aluminium Glas, Foto Auflage 10 (signiert und nummeriert) DM 480,- (DM 380,-)*
- ☐ **Stephen Craig**, ohne Titel, 3 Seiten (Seit) 1990, 10 cm hoch, s/w, Siebdruck, Auflage 7 (signiert und nummeriert) DM 350,- (DM 450,-)*
- ☐ **Maria Edholm**, zur Ausstellung der Kinderschwärzer, 1992, Din. A 3 / Din. A 4, handgefertigte Mappe mit je einer Kinderzeichnung, Auflage 30 (6 A3, 11 Din. A3, 19 Din. A 4) DM 400,- (DM 300,-)* (Din. A 4)
- ☐ **Thomas Eiffer**, ohne Titel, 1992, 25,5x40 cm, Siebdruck und Acryl auf Stoff auf Holzplatte aufgezogen, Auflage 10 (signiert und nummeriert) DM 400,- (DM 380,-)*
- ☐ **Andreas Gursky**, Amberg, Siemens, 1990, 50x40 cm, Triebphoto (Vinylogramm), ungerahmt, Auflage 25 (signiert und nummeriert) DM 1000,- (DM 750,-)*
- ☐ **Sandra Hartenstein**, e.o.l., 1993, Meridiane, Auflage 10 (nummeriert) DM 150,- (DM 120,-)*
- ☐ **Informationsdienst**, TShirt, 1992, M und XL, Weiß und Schwarz, DM 30,-
- ☐ **Serge Klovning**, Erdreize, 1991, 30x18 cm, Spezialdruck, weichenformat, Triebdrucker, Auflage 25 (signiert und nummeriert) DM 400,- (DM 300,-)*
- ☐ **Rainer Oldendorf**, ohne Titel, 1990, 25,2x24 cm, Siebdruck auf Projekt, gerahmt, Auflage 12 (signiert und nummeriert) DM 480,- (DM 380,-)*
- ☐ **Heike Pollmann**, Vervielfältigung zum Vorgesprochen, 1990, 62x24,5 cm, Geschnitt, ungerahmt, Auflage 10 (signiert und nummeriert) DM 480,- (DM 380,-)*
- ☐ **Eron Schöner**, e.o.l., 1993, Objekt, 50 x 27 x 27 cm, Siebdruck auf Karton, Aluminium, Auflage 10 DM 1000,- (DM 850,-)*
- ☐ **Stefan Seiler**, Rose, 1991, 32x22 cm, Innengrad, Auflage 10 (signiert und nummeriert) DM 480,- (DM 380,-)*

*endgültiger Preis bei Wägrate

KÜNSTLERHAUS STUTTGART

- ☐ **1964 1990 Jaf Carnells**
DM 70,- (Belagte deutsche Übersetzung DM 15,-)
- ☐ **ABSALON – Interieurs Corrigés**
Auflage 300, DM 100,- (Winglader DM 75,-)
- ☐ **Reform – Mathias Poledna (Hrsg.)**
Auflage 200, DM 70,-
- ☐ **Penelope Georgiou (Hrsg.) – 3 Filme**
DM 15,-
- ☐ **Gerry Schum – Katalog**
DM 15,-
- ☐ **META 1 – Die Kunst und ihr Ort**
Januar 1992, 82 Seiten, 69 s/w Abbildungen, in deutscher und englischer Sprache, ISSN Nr. 0940-4813, DM 26,-
- ☐ **META 2 – A New Spirit in Curating?**
November 1992, 104 Seiten, 76 s/w Abbildungen, in deutscher und englischer Sprache, ISSN Nr. 0940-4813, DM 26,-
- ☐ **META 4 – Radical Chic**
November 1993, 170 Seiten, 93 s/w Abbildungen, in deutscher und englischer Sprache, ISSN Nr. 0940-4813, DM 34,-
- ☐ **META 3 – Atlanten und Archive**
Vorbestellung – erscheint Herbst 1994
- ☐ **Reader zu Radical Chic**
Vorbestellung – erscheint März 1994, DM 23,-

TEXT- UND ABBILDUNGSNACHWEIS
CREDITS

- S.1 François Joseph Chabrilat, farbiger Kartondruck aus der Serie «Hearth of Darkness», 1993, courtesy Annette Gmeiner, Stuttgart
- S.4-5 Konferenz «Radical Chic», 1993, Künstlerhaus Stuttgart, Hartmut Nägele, Photo
- S.6-11 Jacks – Gordon Matta-Clark, Erstveröffentlichung in *Avalanche* Nr. 3, 1971, New York, als Zeitungsinsert, courtesy The Holly Solomon Gallery, New York, Adam Reich, Photos
- S.21 Die Rezipienten – Cartoon, © 1993 Moritz Reichelt, Originalbeitrag für META 4
- S.22-29 Phantom Production – Mathias Poledna, Mitarbeit: Hans Küng, um die deutsche Übersetzung erweiterter Ausschnitt aus dem Handbuch Cut – Mathias Poledna für «On taking a normal situation and retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present», 1993, Hrsg. MUHKA Antwerpen
- S.30-33 Princes de Brezenheim, Bild und Text © 1993 Rudolf Bumiller, Originalbeitrag für META 4, Übersetzung ins Englische Michael Robinson
- S.34 Sandra Hastenteufel, 1993, Originalbeitrag für META 4
- S.35-49 sämtl. Abb. Vito Acconci, courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York
- S.50-55 ABSALON – Projekt, Bild und Text © 1993 ABSALON, Originalbeitrag für META 4, S.50 Abb. Modelle der 6 Häuser (Cellule Nr. 1-6), S.51 Text aus «ABSALON: Cellules», 1993, Hrsg. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Übersetzung: Brian Holmes (franz. in engl.), S.52-53 Cellule Nr. 5 – Prototypen, S.54-55 Cellule Nr. 5 – Prototypen (Innenansichten)
- S.56-65 Vorschlag von drei Texten für META 4, Bild und Text © 1993 Stephan Willats, S.57 Just Between People, 1993, Vortrag an der Düsseldorfer Kunstakademie ergänzt durch zwei Projektbeschreibungen: S.60 Tower Mosaic, 1991, und S.61 Multi-Storey Mosaic, 1990
- S.67-73 Studio/Cinema, Bild und Text © 1993 Rainer Oldendorf, Textlayout: Gabriele Götz, Originalbeitrag für META 4
- S.74-80 alle Abb. Stuttgarter Stadtraum, 1993, Yvonne Doderer, Photos
- S.83-91 Album, Photocollage, 1993, Ute Meta Bauer; S.84-85 Informationsdienst, 1992/93 Esther Thylmann, Andrea Stappert, Hartmut Nägele, Nicole Hackert, Photos; S.86-87 Stuttgarter Nacht, 7/8. Nov. 1993, Esther Thylmann, Thomas Eiffer, Photos; S.88-89 Lesezimmer, 1992/93, Esther Thylmann, Photos; S.90 Friesenwall 120, 1993, Hartmut Nägele, Photos
- S.94, 98-99 Reproduktionen von Farbphotos, «Für die Ankommenden; genannt/nicht genannt», 1991, Gästehaus im Hamburger Park Planen und Blumen, Innenansicht, © 1991 Maria Nordman, Photos
- S.95-97 Ästhetisches Dasein, Michael Lingner, Erstabdruck in FORUM Kunst Aktuell, Heft 174, 1993 unter dem Titel: Ästhetisches Dasein, Konturen des Menschenbildes XII: Maria Nordman, für META 4 erweitert um das »Nachwort in kulturpolitischer Absicht«; S.97-101 Übersetzung ins Englische von Michael Robinson
- S.103 One More Night, Text © 1970 Pierre Restany, aus Kat. MOURAUD, Galerie Rive Droite, Paris
- S.105 Zeichnung + Querschnitt, Tania Mouraud, aus Kat. MOURAUD
- S.106-108b Tania Mouraud, Zeichnungen; © André Morain, Photos
- S.108c this is about flying – Friesenwall 120, © 1993 Kiron Khosla, Stephan Dillmuth, Originalbeitrag für META 4
- S.109-121 Arbeitsphotos zu den Dreharbeiten von »Land Art«, © Ursula Wevers, Photos
- S.110-116 Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood, Erstveröffentlichung in META 4, © Ursula Wevers
- S.116-121 The Television Gallery..., Ursula Wevers, aus dem Katalog Gerry Schum, Hrsg. Stedelijk Museum Amsterdam, 1979, Übersetzung ins Englische Ina Rike
- S.123 Abb. Dan Graham aus Video Architecture Television, NSCAD Press 1979, © Dan Graham und die Autoren
- S.126-127 Abb. aus Michael Asher – Writings 1973-83 on Works 1969-1979, gekürzte Version, © Michael Asher, NSCAD Press
- S.133 neumontierte Graphiken von Dera Birnbaum, Erstabdruck in Dan Graham, Video Architecture Television, NSCAD Press 1979, © Dan Graham und die Autoren
- S.144-145 Lastwagen, Olaf Probst, Originalbeitrag für META 4; S.143 Einleitung (deutsch/englisch), Michael Schill
- S.159-163 © Hubert Sowa, Photos; S.160-163 Übersetzung ins Englische Michael Robinson
- S.164-167 Editionen, © Esther Thylmann, Photos

DANKSAGUNG

Holke Kerstin Ander, ARC Paris – Carol Rio, Angeline Scherf, Gee Brockstedt, C+S Repro – Harry Christ,
Corinne Diserens, Jürgen Elsässer, Maria Fastner, Barbara Gladstone Gallery – Michael A. Capotosto,
Annette Gmeiner, Gabriele Götz, Dan Graham, Aleksandra Gulija, Marie-Ange Guilleminot, Elke Krystufek,
MAK Wien – Christina Werner, Tasha McNutt, Galerie Metropol Wien, Regina Möller, Yvonne Mühleis,
Maria Nordman, NSCAD – Ian Clark, President, Ole Nydahl, Hans-Ulrich Obrist, Klaus Prokop, Moritz Reichelt,
Michael Robinson, Mathias Roeser, Schenk, Campell & Partner, The Holly Solomon Gallery – Lance M. Fung,
Karl Weber, Ursula Wevers, Ema Wirz-Fischinger