

Abspielräume in den Museen für Künstler-VTs — dies alles wären erste Schritte zur Schaffung einer Szene, die eine Video-Kunst auch in der BRD ermöglichen könnte. Denn Video kann nicht naiv benutzt werden, man muß die Möglichkeiten in jeder Form kennenlernen. Doch vielleicht bestehen dann bessere Chancen für ein breiteres Verständnis von Kreativität, Phantasie, für soziale Minderheiten und die Probleme der Kommunikation.

Wulf Herzogenrath

rooms in museums for artists' VT. All this would be the first step toward creating a milieu in which video-art would be possible in Germany too. For video cannot be used naively — one must get to know the possibilities in every form. Yet perhaps, then, better chances will arise for a broader understanding of creativity, imagination, of social minorities and the problems of communication.

Wulf Herzogenrath

(translated by James Whitman)

Kunst bleibt Kunst, Projekt 74, Kunsthalle Köln 1974

VIDEO —

eine wegweisende Kunst für eine neue Zeit USA

Nam June Paik ist allgemein als erster Künstler bekannt, der wirklich aktiv versuchte, das Fernsehen bei der Entstehung eines Kunstwerks einzusetzen. Paik, der während seiner Ausbildung zum Komponisten mit Stockhausen in Köln arbeitete, bevor er nach Amerika ging, hielt die Manipulation von Fernsehbildern anfangs für eine Möglichkeit, die zufälligen und variablen Elemente visueller Kommunikation auf ähnliche Weise zu untersuchen wie Cage und Stockhausen Töne umsetzten und verzerrten, um musikalische Zufallskompositionen zu erforschen. So gesehen war die Videokunst zunächst lediglich eine Bereicherung des Aufführungsrepertoires des Neuen Musikers — eine Art, weithin bekannte Elemente vorzustellen, die allerdings im Kunstwerk eine völlig neue Bedeutung erhielten. Bald aber wurde die Videokunst zum Sammelbegriff für eine unglaubliche Vielfalt von Arbeiten.

Paiks Ankunft in New York 1965 fiel mit einer Reihe bemerkenswerter Entwicklungen zusammen, die die Videokunst ins Blickfeld rückten. In den sechziger Jahren zeigte sich eine steigende Zahl von Künstlern fasziniert von der Friedensbewegung und der Rhetorik der radikalen Linken. Das führte zu einem erhöhten Bewußtsein der größeren Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. »Anstelle des Rituals setzt die Kunst die Politik«, wie der Kritiker Walter Benjamin das Phänomen vor über dreißig Jahren umschrieb.

Die schnelle und gründliche Politisierung, die die Kunstwelt zum ersten Mal seit der Depression mitmachte, erreichte ihren Höhepunkt in der Gründung einer Reihe von Antikunstbewegungen, deren Hauptaugenmerk der Herstellung von Formen galt, die nach den damaligen Maßstäben der Kunstwelt als Kunst völlig unannehmbar waren. Leider unterschätzten die Antikünstler ebenso wie vor ihnen die Dadaisten die Fähigkeit des Sammler-Museum-Galerie-Systems, Antikunstdokumentationen zu sammeln bzw. auszustellen und einen Nachfragemythos zu schaffen, der zur Zuordnung von scheinbar befreiten Kunstformen wie Earth-art und Body-art erforderlich war. Obwohl Video in die Kategorie sammelbaren Dokumentationsmaterials fällt, kann das Wesen des Mediums — seine Fähigkeit, leicht reproduziert und als unsichtbare Energie übermittelt zu werden — nicht ohne die Einführung erheblicher Änderungen in die Struktur und Absicht des Kunstweltssystems zugeordnet werden.

Dieser entscheidende Zug des Videomediums war das Rückgrat der Entwicklung der Videokunst. Ohne ihn würde Video, wie das in einzelnen Fällen schon geschehen ist, zu einer weit tückischeren Leidenschaft werden als das gewöhnliche Fernsehen, das einem großen Teil der derzeitigen kritischen Literatur als hypothetisches Gegenstück der Video-Kunst dient.

Video

580-87

an Advocacy Art for a New Time

Nam June Paik is generally acknowledged as the first artist to make direct active use of television in an attempt to make a work of art. A composer who studied under Stockhausen in Cologne before coming to America, Paik originally saw manipulation of television images as a way to investigate the random and variable elements of visual communication in much the same way that Cage and Stockhausen re-arranged and distorted sounds to explore chance composition in music. As such, video art was first an addition to the performance repertoire of the new musician — a way of introducing elements that were widely recognized, though totally re-contextualized within a work of art. But video art soon became a catch-all description for an incredibly diverse body of works.

Paik's 1965 arrival in New York coincided with a number of distinct developments that created a special condition against which video art became extremely visible. In the 60's, an increasing number of artists were galvanized by the anti-war movement and the rhetoric of the radical left. One result of this was heightened awareness of the artist's larger rôle within the culture, or as the critic Walter Benjamin had said over thirty years earlier, ". . . instead of ritual (art) begins to be based on another practice — politics" (Illuminations, 1934).

The rapid and thorough politicization that the art world went through for the first time since the Depression surfaced in the formation of the various anti-art movements whose major concern was creation within a form that was totally unacceptable as art, in the current standards of the artworld. Unfortunately, as the dadaists failed before them, the anti-art workers failed to estimate the collector-museum-gallery system's ability to collect and exhibit anti-art documentation and create the demand myth that was necessary to coopt seemingly liberated forms like earth art and body art. Even though video falls into the category of collectable documentary material, the essence of the medium — its ability to be reproduced easily and transmitted as invisible energy — can not be coopted without the introduction of significant changes into the structure and intent of the artworld system.

This essential character of the video medium has been the backbone of the development of video art. Without it, video would, as it has in certain instances, become an indulgence far more insidious than the popular television which serves as the hypothetical opposite of video art in so much of the current critical literature.

Als Sony 1968 tragbare Videogeräte zu erschwinglichen Preisen auf den Markt brachte, eröffneten sich für viele, die bisher nur Opfer des Fernsehens waren, neue Möglichkeiten. Schon wurde die Dezentralisierung des Mediums Fernsehen vorausgesagt, als Künstler, politisch Fortschrittliche und Studenten die Neugier über die Möglichkeit des Erwerbs der erforderlichen Produktions- und Verteilungsmittel verbreiteten. Und obwohl die Neugier eine Hypothese blieb, verbreitete sie sich doch. Künstler, denen der Zugang zum Fernsehen als schöpferisches Medium ein Vierteljahrhundert verwehrt gewesen war, begannen, die Geräte zur Herstellung verschiedenster Werke einzusetzen. Das dabei entstandene Material bewies die eklektizistische Natur des Mediums, das schon lange als »schlafender Riese« abgetan worden war. Fortschrittliche Dichter, Tänzer, Maler, Bildhauer, Filmemacher, Komponisten und Musiker, von denen viele unter dem Einfluß der multimedialen Arbeit von Gruppen wie USCO standen, waren jetzt in der Lage, sich bei geringen Unkosten zu äußern und viele Ausdrucksformen mit dem einen Mittel des Fernsehens wiederzugeben.

Obwohl das Fernsehen Mitte der sechziger Jahre bereits fast ein Vierteljahrhundert alt war, hatte vor allem ein Aspekt des Mediums den Künstlern und Machtlosen den Zugang zu ihm verwehrt. Neben der Frage der Kosten und der Gewinnkontrolle, hatte sich das Fernsehen einzig von der Vorstellung leiten lassen, daß Information nur in *eine* Richtung fließen sollte. Selbst heute sehen sich Fernsehmacher immer noch als zentrale Kulturvermittler, die alle Informationen und Ereignisse aufnehmen und eine leicht verdauliche, aber kaum nahrhafte Kost eines verarbeiteten und eintönigen Fernsehprogrammes von sich geben. Der Beginn des Fortschritts der Fernsehetechnik in den sechziger Jahren erlaubte es schließlich, die Funktion des Fernsehens in einem anderen Licht zu sehen. Nun war es möglich, eine große Zahl bestimmter Ereignisse und Informationen ohne die (mit Ausnahme der vom Medium selbst gesteckten) Grenzen der Vermittlung durch Dritte zu verbreiten. Diese herausragende Eigenschaft des »neuen Fernsehens« ist, wie ich schon vorher sagte, nicht bloß Ergebnis einer sich wandelnden Technik, sondern die Synthese einer Reihe gleichzeitiger ästhetischer und politischer Entwicklungen.

Eine Konsequenz des »Pop Movement«, einer Bewegung, die Wegbereiterin eines erneuten Interesses an ökologischen und Umwelt-Problemen war, war die Vorstellung, daß der Künstler nicht nur Reflektor verfeinerter ästhetischer Kulturvisionen ist, sondern auch aktiver Beobachter und Spiegel einer allumfassenden Kultur. Das Erscheinen von Videogeräten führte viele Künstler an das Medium mit ähnlichen Absichten heran, wie sie der Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts besaß, der seine Sicht der Welt in die Kultur übertrug. Diese Künstler nutzten die Tragbarkeit des Mediums, die geringen Rohbandkosten und die besondere Fähigkeit des Mediums, eine enge Verbindung mit dem Zuschauer zu schaffen, für den Versuch, Teil eines ästhetisierten Feedbackmechanismus für eine Umgebung zu werden, die von Kommunikationstheoretikern wie Claude Shannon, Norbert Wiener oder Gregory Bateson definiert worden ist.

Obwohl Thomas Wilfred der erste Künstler des Jahrhunderts gewesen sein mag, der künstliches Licht als Mittel zum direkten kreativen Ausdruck einsetzte, erreichte das Interesse an reinem Licht, das aus den wissenschaftlichen und ästhetischen Untersuchungen der eigentlichen Eigenschaften des Lichts im 19. Jahrhundert entsprang, in den Arbeiten vieler Künstler, die die Möglichkeiten der Videokunst erprobten, einen neuen Höhepunkt. Die Möglichkeiten der Computer-Videosynthese sind tatsächlich unvorstellbar und könnten ein Musterbeispiel in der Entwicklung visuellen Ausdrucks sein. Das Konzept eines direkten gegenseitigen Informationsflusses zusammen mit der absoluten Kontrolle aller Aspekte einer unendlich teilbaren Bildfläche (was Bild, Maßstab, Perspektive, Farbe, Intensität, Bewegung und Zeit betrifft) macht die Möglichkeiten aller früheren Arten visueller Kommunikation überflüssig. Dieser

In 1968, when Sony brought the portable video tape recorder on the market at consumer-oriented prices, the door was suddenly opened to many who previously had been the victim of television. De-centralization of the television medium was quickly foreseen, as artists, political radicals, and students spread the notion of access to the tools of production and distribution. And although the notion was once again hypothetical, the word spread. Artists who had for a quarter century been denied access to television as a creative medium, began making use of the tools to produce a wide range of works. The resultant body of material showed the eclectic nature of the medium that everyone had long since written off as a "sleeping giant". Avante-garde poets, dancers, painters, sculptors, filmmakers, composers, and musicians, many of whom had been influenced by the multi-media work of groups like USCO, found themselves able to make highly economical statements incorporating many modes of expression into one form, television.

Although by the mid-sixties, television had been around for nearly a quarter century, there was one aspect of the medium that had kept it out of the hands of artists and the powerless. Beyond the issue of cost and the economics of profit control, television had been guided by the singular notion that information should only flow one-way. Even today, broadcasters still see their rôle as that of central translating service for the culture, taking in all information and activities and spewing forth a digested, but non-nutritive flow of processed, uniform television. The advance in television technology that began in the sixties finally made it possible to perceive the function of television in a different light. Now, a wide range of specific activities and specific information could be channeled without translation (other than those dictated by the medium itself) by some intermediary. This salient characteristic of "new television" is, as I mentioned before, not merely the result of a technology in change, but the synthesis of a series of concurrent aesthetic and political developments.

One of the results of the Pop movement, a movement which prepared the way for re-newed interest in ecological and environmental concerns, was the notion that the artist not only was a reflector of refined aesthetic visions of the culture, but that he or she could be an active observer and mirror of the gross and pervasive culture at the same time. With the appearance of video tools, many artists whose inclinations lead them to the field in a manner not unlike the landscape painter of the nineteenth century, in order to reflect a view of the world back into the culture. These artists made use of the portability of the medium, the inexpensive raw tape stock costs, and the medium's peculiar ability to create an intimate bond with the viewer, in an attempt to become part of an aestheticized feedback mechanism for an environment characterized in the language of communication theorists like Claude Shannon, Norbert Wiener or Gregory Bateson.

Though Thomas Wilfred may have been the first artist in the century to use artificial light as a means for direct creative expression, rather than as a means for the illumination of other objects, the interest in pure light emanating from 19th century aesthetic and scientific investigations of light's intrinsic properties reached a new plateau in the work of many artists exploring video art. The possibilities of computer interfaced video synthesis are awesome indeed, and may actually constitute a paradigm in the development of visual expression. The concept of direct two-way mind to mind information flow coupled with the complete control of all aspects of an infinitely divisible picture plane (including image, scale, perspective, color, intensity, motion, and time) literally serves notice on the viability of all previous modes of visual communication. These breakthroughs, while they surely sound fantastic, or

Durchbruch, der phantastisch oder auch schrecklich wirken mag, wird von Künstlern erreicht, die sich mit den Grundsätzen der rasch voranschreitenden Computerwissenschaft auskennen. Zur Zeit arbeiten einige Künstler an der Vervollkommnung des Grundinstruments, das für den Durchbruch erforderlich ist: ein Videosynthesizer, der mit digitalen Computersystemen gekoppelt werden kann. Leider gibt es entmutigende Versuche in dieser Richtung, die den schlimmsten Erwartungen derjenigen Rechnung tragen, die die mechanische oder automatische Kunst seit ihrem Auftauchen gefürchtet oder verspottet haben. Oft ist viel von dem, was als Videokunst bezeichnet wird, nichts als ein Versuch, kunstähnliche Materialien zu erzeugen (meist durch die Imitation der äußeren Bedingungen lyrischer Abstrahierung) – in der Hoffnung, ein ansprechender Appell könne der Entwicklung des Mediums durch die Gewinnung breiter Unterstützung für diese Experimente nützlich sein.

In dem Ausstellungsteil mit dem Namen CIRCUIT (Schaltkreis), der ursprünglich Teil einer größeren Ausstellung von elektronischer und Computerkunst war, wurden 61 Arbeiten zusammengestellt, die einen breiten Überblick und eine Würdigung der Versuche in der ersten Phase des neuen Mediums bieten. Die Arbeiten, die von der nachpolitischen Dokumentation bis zur konzeptuellen Vorstellung und Äußerung reichen, bis zur formalen Untersuchung von Farbe, Zeit und Raum, der Kontrolle des Prozesses im Verhältnis zum Inhalt und der Erforschung synthetisierter Bildhaftigkeit, die durch die ersten Videogeräte möglich wurde, sind von Künstlern unter verschiedenen Bedingungen hergestellt worden. Einige entschieden sich für die harte Arbeit unter Fernsehstudiobedingungen; andere bevorzugten ihre eigene Arbeitsumgebung oder studio-unabhängige Arbeit mit oder ohne Assistenz nach der Aufnahme. (In dieser Hinsicht folgte die Entwicklung dieses Mediums der des Films, nachdem sich einmal Künstler dafür interessierten.)

Ist ein so breiter Überblick wie der Ausstellungsteil »Circuit« dazu geeignet, Wissen zu vermitteln? Ganz sicher wird in ihm klar, daß es nicht so etwas wie eine amerikanische Videokunstabewegung gibt, es sei denn, man wolle die natürlichen Widersprüche des Mediums ignorieren. Zum zweiten bleibt die vermutliche Wurzel des medialen Übels, das kommerzielle amerikanische Fernsehsystem, weitgehend unbeeinflusst – trotz der großen Hoffnungen derjenigen, die im Interesse einer positiven Kultur nach radikalen Veränderungen suchten. Ohne eine politische Kraft oder eine künstlerische Bewegung zu sein, bietet die Videokunst höchstens einen winzigen Hoffnungsschimmer in einer immer trüberen Kunstlandschaft. Ich hoffe aber, daß die Videokunst mehr als nur eine begrenzte Anzahl von Aktionen und Arbeiten einer Gruppe von Künstlern sein wird, die diese besondere Technik auf eine Art einzusetzen begonnen haben, die mit ihren jeweiligen Vorstellungen über die Herstellung von Kunst übereinstimmt. Vielleicht dient sie als Modell für das weitere Eindringen künstlerischer Sensibilität in das Kontroll- und Kommunikationssystem von Lebewesen und Maschinen – ein Eindringen, das sehr wohl die wesentlichen Belange einer Kultur »zwischen den Paradigmen« verdeutlichen könnte.

Die Videokunst ist der sichtbarste Beweis für das wiedergewonnene Verantwortungsbewußtsein des Künstlers, seit die mexikanischen Wandmaler oder die WPA-Maler oder Fotografen den Geist des kämpfenden Volkes einer anderen Epoche festhielten. Kann sich der Künstler in dieser Zeit eine andere Haltung leisten?

David A. Ross

perhaps frightening, will be made by artists well-grounded in the new fundamentals of the rapidly advancing computer sciences. At this point, a few artists are working at the perfection of the basic tool that this breakthrough will require: a video synthesizer that can be coupled with digital computer systems. Unfortunately, there are approaches to this threshold that are disheartening for they bear out the worst fears of those who feared or mocked mechanical or "automated" art from its first appearances. In many instances, much of what is being called video art is an attempt to create art-like material (mostly imitating surface conditions of lyrical abstraction) with the hope that a decorative appeal will further the development of the medium by generating popular support for their explorations.

In the part of the exhibition, called "Circuit" because it was originally funded as part of a larger exhibition of computer and electronic art, sixty-one works of art on videotape have been assembled primarily to provide a broad overview and assessment of work within the medium's first wave. The works, which range from post-political documentary to conceptual performance and statement, formal investigations of color, time and space, the control of process in relation to content, and the exploration of synthesized imagery made possible by the first generation of video processing equipment, have been produced by artists working in a variety of conditions. Some have chosen to deal with the rigors of work in the television studio itself, while others have maintained the primacy of their own studios, or have chosen individual field work with or without post-production assistance. (In this respect, the development of the medium has followed the same route that film did, once artistic exploration took hold.)

Is there anything to be gained from this broad an overview? For one thing, it becomes clear that there is surely nothing that could be called an American video art movement without ignoring the contradictions inherent in the development of the medium. Secondly, the supposed root of media evil, the American commercial television system, remains substantially unchanged despite the high hopes of those who have sought radical change in the interest of a healthy culture. Rather than either a political force or an art movement, video art represents at best a glimmer of hope in an increasingly bleak art landscape. My hope is that video art will amount to more than just the specific set of short-ranged activities and products of a diverse group of artists who have begun to engage this specific technology in a way that is consistent with their respective intentions for making art. Perhaps it is a model for the further intrusion of artistic sensibilities into the field of control and communications in animals and machines. An intrusion that may very well reveal the crucial concerns of a culture "between paradigms".

Video art represents the most visible manifestation of the artist's re-gained sense of advocacy since the Mexican mural painters or the WPA painters and photographers captured the spirit of struggling people of another era. At this time can the artist afford to maintain any other posture?

David A. Ross

Video

Chronologie für die USA und Europa

1959 Wolf Vostell befaßt sich erstmals mit dem Medium Fernsehen (teilweise realisiert: »Partitur TV décollage«) und das Happening »Ereignisse für Millionen«.

1963 Nam June Paik zeigt verzerrte Fernsehbilder in der Galerie Parnass in Wuppertal, BRD.

1964 WGBH TV in Boston sendet Jazz-Workshop als erstes Programm mit visuellen Experimenten.

Nam June Paik kauft das erste tragbare Videogerät in New York, zeichnet den Besuch Papst Johannes XXIII. in der Stadt auf und führt das Band im Café »Au Go Go« in Greenwich Village vor. Dies war die erste Videovorführung in New York. Paik erklärt: »So wie die Collagentchnik das Ölgemälde ersetzt hat, so wird jetzt die Röhre die Leinwand ersetzen.«

1965 McLuhan veröffentlicht das Werk »Understanding Media« (»Zum Verständnis der Medien«).

1967 Die Rockefeller-Stiftung unterstützt die Einführung des »Artists-in-residence«-Programms von WGBH TV in Boston. Darauf folgt weitere Unterstützung experimenteller Arbeiten bei WNET TV in New York und bei KQED TV in San Francisco, das später zum nationalen Zentrum für Fernsehexperimente wurde.

1968 Gerry Schum gründet die »Fernsehalerie Schum« und versucht ein Programm mit speziell für das Fernsehen produzierten Filmen zusammenzustellen.

Otto Piene und Aldo Tambellini produzieren für den WDR, 3. Programm, ein einstündiges, farbiges Videotape, »Black Gate Cologne – Ein Lichtspiel«, das am 26. 1. 1969 gesendet wurde.

Gründung der VACS (Video Audio Culture System) in Berlin durch Till Römer und Clemens Kuby und des Instituts für Videographie Berlin durch Werner Sauber.

Bruce Nauman produziert Videostücke in Kalifornien und stellt seine Werke in der Nicholas-Wilder-Galerie in Los Angeles aus.

Sony bringt tragbare Videogeräte (Portapak) auf den Markt und gibt damit zahlreichen Künstlern Zugang zu den Geräten des Mediums.

1969 15. April 1969 im ersten Programm des 1. Deutschen Fernsehens (ARD) Ausstrahlung des Films »Land Art« von Gerry Schum mit den Künstlern Long, Flanagan, Boezem, Dibbets, De Maria, Smithson, Heizer, Oppenheim.

Wolf Vostell und Mauricio Kagel schlagen dem WDR Köln die Einrichtung eines Studios für künstlerische fernseh-elektronische Experimente vor.

»Heuschrecken«, Leinwand-Foto, Video-Kamera und 20 Monitore von Wolf Vostell, eines der ersten großen Objekte in Europa, das Video live miteinbezieht, heute Sammlung Ludwig, Neue Galerie Aachen.

Der WDR, Köln, sendet zwischen dem normalen Programm eine Woche lang jeden Tag ein Foto einer Sequenz von Keith Arnatt (11.–18. Oktober).

Video

Chronology for U.S. and Europe

1974

S 83-87

S 80-87

1959 Wolf Vostell is in the first place occupied with the TV medium (partially realized "partitur TV décollage") and the happening "Ereignisse für Millionen".

1963 Nam June Paik displays distorted television pictures at the Galerie Parnass in Wuppertal, West Germany.

1964 WGBH TV, Boston, broadcasts Jazz Workshop, first program with experimental visual treatments.

1965 Nam June Paik buys first porta pak in New York, tapes Pope John's visit to the city, and shows the tape at the Cafe Au Go Go in Greenwich Village. This was the first video exhibition in New York. Paik makes statement; "As collage technique replace oil painting, the cathode ray tube will replace the canvas".

McLuhan publishes *Understanding Media*.

1967 The Rockefeller Foundation supports the birth of the artists-in-residence program at WGBH TV, Boston. This is followed by support of experimental work at WNET TV in New York, and at KQED TV in San Francisco (later to become the National Center for Experiments in Television).

1968 Gerry Schum founds the "TV Gallery Schum" and attempts to assemble a program of films produced specially for TV.

Otto Piene and Aldo Tambellini produce for the Third Program of the WDR an hourlong color videotape, "Black Gate Cologne", which was broadcast on January 26, 1969.

Founding of VACS (Video Audio Culture System) in Berlin by Till Römer and Clemens Kuby, as well as the Institute for "Videography" Berlin by Werner Sauber.

Bruce Nauman produces *Video Pieces (a-n)* in California and exhibits the work at the Nicholas Wilder Gallery in Los Angeles.

Sony introduces porta pak to consumer market, allowing for widespread artist access to the tools of the medium.

1969 On April 15 the First Program of the ARD broadcasts the film "Land Art" by Gerry Schum with artists Long, Flanagan, Boezem, Dibbets, De Maria, Smithson, Heizer, Oppenheim.

Wolf Vostell and Mauricio Kagel plan an experimental Video-Studio at the WDR Köln.

"Heuschrecken" ("Grasshopper") screen-photo, videocamera and 20 monitors by Wolf Vostell, one of the first large objects in Europe involving video, today in the Sammlung Ludwig of the Neue Galerie Aachen.

Each day for the week of October 11th–18th the WDR in Cologne broadcasts between the usual programs a photo from a sequence by Keith Arnatt.

The Medium is the Medium is aired by WGBH TV, Boston, as the results of the first year of their artist-in-residence program.

»Das Medium ist das Medium« wird von WGBH TV in Boston als Resümee des ersten Jahres des »Artist-in-residence«-Programms ausgestrahlt.

Die Howard-Wise-Galerie eröffnet die erste größere Galerieausstellung über Videokunst mit dem Titel »Das Fernsehen als kreatives Medium«. Es werden Werke von Paik, Frank Gillette, Ira Schneider, Eric Siegel und anderen gezeigt.

Die Raindance-Stiftung, die später »Radical Software« veröffentlicht, wird gegründet.

Don West, ein CBS-Produzent, der in der neuen Fernseh-bewegung größere Möglichkeiten für das Medium Fernsehen vermutet, organisiert »Videogreex«. Obwohl dieses Projekt bereits nach einem halben Jahr wieder aufgegeben wird, bildet es dennoch eine Art Basislehrgang im Videobereich.

Nam June Paik gestaltet eine Serie von Videoräumen, die sein Schaffen bis 1963 zurückverfolgen. Sie werden als Teil der »Cybernetic Serendipity USA« in der Corcoran Gallery in Washington D.C. gezeigt.

Aufbau eines großen, halbprofessionellen Video-Studios im Museum Folkwang Essen für Dokumentation, Pädagogik und künstlerische Produktion.

1970 30. November im ersten Programm des 1. Deutschen Fernsehens (ARD) Ausstrahlung des Films »Identification« von Gerry Schum mit den Künstlern Beuys, Rinke Rückriem, Ruthenbeck, Kuehn, Sonnier, Serra, Walther, Weiner, Fulton, Gilbert & George, Buren, Anselmo, Boetti, Calzolari, De Dominicis, Merz, Zorio.

Umbenennung der »Fernsehgalerie« in »Videogalerie Schum« in Düsseldorf und bis 1973 Produktion von Tapes mit Künstlern, die schon bei den Filmen »Land Art« und »Identification« mitgewirkt haben sowie von Baldessari und Knoebel.

Gründung der Gruppe Telewissen in Darmstadt mit dem Slogan: »Macht euer Fernsehen selbst«.

Gründung der V.A.M. (Video-Audio-Medien) in Berlin durch Michael Geißler, insbesondere Video-Spiele und Video-Dokumentationen (u. a. über die Arbeit von Kindertheatern) sind die Hauptthemen.

Der Verlag Dutton veröffentlicht Gene Youngbloods »Expanded Cinema« in New York.

»Radical Software« nimmt die Veröffentlichung einer Videozeitung auf. Unter den ersten Herausgebern befinden sich Ira Schneider, Beryl Korot, Phyllis Gershuny und Michael Shamberg; später jedoch bleiben nur noch Schneider und Korot übrig.

Das erste Videoband von Bruce Nauman, betitelt »Video-Stücke«, wird verkauft.

Paik stellt den Paik/Abe-Synthesizer in Boston vor. Dieses Instrument wurde erfunden, um den Künstlern größere Verzerrungsmöglichkeiten und erhöhte Flexibilität zu ermöglichen.

Russel Connor organisiert die Ausstellung »Sehen und Fernsehen« für das Rose-Art-Museum der Brandeis-Universität.

Eine Art Gemeinschafts-Videobewegung breitet sich in den Vereinigten Staaten und Kanada als Antwort auf das politische Potential der dezentralisierten Fernsehproduktionen aus.

1971 Eröffnung eines Videostudios im Lijnbaancentrum der Kunststichting in Rotterdam, mit Produktion von dokumentari-

Howard Wise Gallery presents first major gallery exhibition of video art entitled *TV as a Creative Medium*. Included are Paik, Frank Gillette and Ira Schneider, Eric Siegel, and others.

Raindance Foundation is formed, later to publish *Radical Software*.

Videofreex organized by Don West, a CBS producer who felt that the alternate television movement could provide new programming capabilities for broadcast television. Though the project was abandoned after six months, the Videofreex became one of the seminal teaching resource groups in the video scene.

Nam June Paik creates a series of video environments, reflecting his work back to 1963, as part of *Cybernetic Serendipity U.S.A.*, installed at the Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

Construction of a large semiprofessional video studio in the Museum Folkwang, Essen, for documentation, pedagogy and artistic production.

On November 30th. **1970** the First Program of the ARD broadcasts the film "Identification" by Gerry Schum with artists Beuys, Rinke Rückriem, Ruthenbeck, Kuehn, Sonnier, Serra, Walther, Weiner, Fulton, Gilbert & George, Buren, Anselmo, Boetti, Calzolari, De Dominicis, Merz, Zorio.

Renaming of "TV Gallery" as "Videogallery Schum" in Düsseldorf. Production until 1973 of tapes with artists who had already worked with films by Baldessari and Knoebel, as well as with "Land Art" and "Identification".

Founding of the Telewissen Group in Darmstadt with the slogan: "Do your own TV."

Founding of V.A.M. (Audiovisual Media) in Berlin by Michael Geißler, in particular, Videoplays and Video-documentaries (including one on work for children's theater) were the main features.

Expanded Cinema, by Gene Youngblood, is published by Dutton in New York.

Radical Software begins publication as journal of alternate video movement. It was edited by Ira Schneider, Beryl Korot, Phyllis Gershuny, and Michael Shamberg at first, but later by only Schneider and Korot.

Bruce Nauman's videotape "Video Pieces a-n" first tape sold.

Paik introduces Paik/Abe Video Synthesizer in Boston. The instrument was invented in order to allow artists to pursue random distortion and variability as active concerns of the visual artist.

Russell Connor organized *Vision and Television* for the Rose Art Museum of Brandeis University.

Community video movement spreads across U.S. and Canada in response to the political potential of de-centralized television production and distribution.

1971 Opening of a video studio in the Lijnbaancentrum of the Kunststichting in Rotterdam for producing documentary, educational tapes and collaboration with artists such as Fox, Oppenheim, Graham, Abrahams and many Dutch artists.

Founding of the Munich group "Travens Video Workshop" by Neinhart Franke, Charly Rösch and Brian Wood, who want

schen, didaktischen Bändern und der Zusammenarbeit mit Künstlern wie Fox, Oppenheim, Graham, Abrahams und vielen holländischen Künstlern.

Gründung der Münchener Gruppe »Travens Video Workshop« von Neinhart Franke, Charly Rösch und Brion Wood, die die politischen und elektronischen Möglichkeiten des Videos erproben wollen.

Im »Milky Way« in Amsterdam unter der Leitung von Jack Moore werden vielfältige Videoaktivitäten entfaltet.

Das Everson-Kunstmuseum eröffnet die erste Video-Abteilung. James Harithas, der damalige Museumsdirektor, ernennt David Ross zum Kurator für Videokunst.

»Electric Kitchen«, später nur »The Kitchen« genannt, öffnet seine Tore als erstes Videotheater in New York. Die Washingtoner Corcoran Gallery bringt eine »live«-Vorstellung mit dem Titel »Electronic Hokkadim 1« von WTOP in Washington.

Als Sonderausgabe veröffentlicht »Radical Software« »Guerrilla Television« von Michael Shamberg.

In der New Yorker Bykert-Galerie bekommt Peter Campus die erste Einzelausstellung.

»Projected Art II« wird im Finch-College-Museum in New York mit Videowerken von Acconci, Campus und anderen eröffnet.

1972 Biennale Venedig und Dokumenta 5 in Kassel mit Videobändern und Videoaktivitäten von Gerry Schum.

Die Hamburger Gruppe »Release« arbeitet insbesondere mit Video bei der Resozialisierung.

Gründung der Videothek des Neuen Berliner Kunstvereins in Berlin mit Bändern von Beuys, Hödicke, Kahlen und Vostell.

Produktion von Videobändern durch Luciano Giaccari in Varese (Italien), insbesondere Dokumentationen von Tanz- und Musikveranstaltungen.

In der Ausstellung »Szene Rhein-Ruhr 72« des Museums Folkwang Essen werden Bänder von Gerry Schums Videogalerie und von Hiltmann, Beuys und Ruthenbeck gezeigt.

WGBH TV in Boston sendet »Video Variations«. WNET TV eröffnet mit Mitteln des New York State Councils für Kunst und der Rockefeller-Stiftung ein Videolabor.

Nam June Paik ist eine Ein-Mann-Schau im Everson-Museum gewidmet, bei der eine Reihe von Vorstellungen von Charlotte Moorman stattfinden.

Artforum veröffentlicht »Video Obscura« von Douglas Davis.

Das St. Jude's Invitational des de-Saisett-Museums in Santa Clara, Kalifornien, widmet sich ausschließlich neuen Videoarbeiten.

Das Everson-Museum bringt ein Video-Galerieprogramm.

Howard Wise schließt die Galerie und gründet das nicht profit-orientierte »Electronic Arts Intermix«, um mit Videokünstlern zu arbeiten.

Das Minneapolis College of Art and Design und das Walker-Kunstzentrum veranstalten ein Videofestival.

Keith Sonnier stellt Videoarbeiten in der Galerie von Castelli New York aus.

to try out the political and electronic possibilities of video.

In the "Milky Way" in Amsterdam under the direction of Jack Moore many diverse video activities unfold. X

Everson Museum of Art starts first museum video department as James Harithas, the Everson Director at the time, appoints David Ross to the new position of Curator of Video Arts.

Electric Kitchen, later The Kitchen, first opens as video theater in New York.

Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C., presents live, two-way broadcast *Electronic Hokkadim I*, with WTOP TV, Washington.

Radical Software publishes *Guerrilla Television* by Michael Shamberg, as a special issue.

Bykert Gallery in New York gives Peter Campus his first one-man show.

Projected Art II opens at Finch College Museum, New York, featuring works in video by Acconci, Campus, and others.

1972 Venice Biennial and Documenta 5 in Kassel with videotapes and video activities by Gerry Schum.

The Hamburg group "Release" works particularly with video for resocialization.

Production of videotapes by Luciano Giaccari in Varese, Italy, in particular, documentaries on dance and music concerts.

In the exhibition "Rhine-Ruhr Scene 72" of the Folkwang Museum in Essen tapes from Gerry Schum's Videogallery are shown, plus tapes by Hiltmann, Beuys and Ruthenbeck. X

Video Variations broadcast by WGBH TV, Boston.

WNET TV Laboratory opens with grants from the New York State Council on the Arts and the Rockefeller Foundation.

Nam June Paik has one-man exhibition at Everson Museum of Art, along with a series of performances by Charlotte Moorman.

"Video Obscura" by Douglas Davis, is published by *Artforum*.

St. Jude Invitational of the de Saisett Museum in Santa Clara, California, is devoted entirely to new works in videotape.

Everson Museum of Art starts Video Gallery program.

Howard Wise closes gallery and establishes non-profit Electronic Arts Intermix to work with video artists.

Video Festival held by Minneapolis College of Art and Design and the Walker Art Center.

Keith Sonnier exhibits video projected work at Castelli downtown.

First annual Women Video Makers Festival organized by Susan Milano for The Kitchen at the Mercer Art Center location.

Everson Museum of Art presents a four-hour live two-way fine art telethon with artist Douglas Davis presenting his video tapes and dialoging with viewers who were able to access micro-wave linked cameras set at different locations around the city (including the museum itself).

Susan Milano organisiert das erste jährliche Festival für weibliche Videokünstler.

Das Everson-Museum veranstaltet ein vierstündiges »live«-Telethon mit Douglas Davis und seinen Videobändern. Es findet ein Dialog mit den Zuschauern statt, die ihrerseits Mikrowellenkameras betätigen können, die zu diesem Zweck überall in der Stadt und im Museum selbst angebracht worden sind.

Das Museum of Conceptual Art San Francisco ernennt Burt Anowitz zum Video-Kurator für seine Vorstellungen.

1973 auf der Biennale des Jeunes in Paris Video-Aktivitäten verschiedener Gruppen (u. a. Telewissen).

Ausstellung »Aktionen der Avantgarde« des Neuen Berliner Kunstvereins in Berlin mit Video-Aktionen von Imura, Kaprow und Vostell.

März, der Video-Galerist Gerry Schum stirbt in Düsseldorf.

Video-Ausstellung »Trigon« in Graz, Österreich, mit Beteiligung von österreichischen, italienischen, jugoslawischen Künstlern. Bänder und Aktivitäten, Beginn einer Video-Sammlung in der Neuen Galerie im Landesmuseum Graz, Publikation eines umfangreichen Kataloges.

Gründung einer »Video-Kooperation europäischer Kulturinstitute« auf Initiative des Museums Folkwang Essen. Zusammenarbeit von ca. 20 deutschen, holländischen, belgischen, Schweizer u. a. Kunstinstituten beim Ankauf und Vertrieb sowie der Produktion von Video-Bändern; erstes Projekt: Bänder mit allen Filmen von Moholy-Nagy.

Ausstellung »Video« mit Katalog des Lijnbaancentrums Rotterdam, der ersten europäischen Ausstellung, mit einer Liste der holländischen Tapes und Videogruppen (Joepat, Tajiri u. a.).

2. Ausstellung der Videothek des Neuen Berliner Kunstvereins in Berlin mit Bändern von Balcerowiak/Hödicke/Wietz, Hamilton, Horn, Imura, Kaprow, Vostell, Kahlen (Katalog).

Gründung der Galerie »Projection« durch Ursula Wevers in Köln, die sich neben den Bändern Gerry Schums dem Foto und dem Video widmet.

Ulrike Rosenbach macht mehrere Video-Performances mit Konrad Schnitzler (Musik) während des Kunstmarktes in Köln.

Das Everson-Museum veranstaltet »Circuit: A Video Invitational«. Diese Ausstellung wird zur gleichen Zeit in Seattle, Detroit und Syracuse eröffnet und später in Boston, Los Angeles, Greenville und Köln gezeigt. Ursprünglich umfaßte die Ausstellung die Videoarbeiten von fünfzig Künstlern, zeigt aber zum Schluß Werke von mehr als sechzig Videomachern.

»Process and Meta-Process« von Frank Gillette wird im Everson-Museum gezeigt.

Beim zehnten Avantgarde-Festival dominiert Videokunst in Zügen auf dem Grand-Central-Bahnhof von New York.

Russel Connor organisiert die Stiftung für Kabelkunst, um einen künstlerischen Kanal für das New Yorker Kabelfernsehen zu erschließen.

Juan Downey bereist mit einem Team von Filme- und Videomachern Mittel- und Südamerika.

1974 Das Museum für Moderne Kunst in New York veranstaltet eine Konferenz mit dem Thema »Open Circuit – Die Zu-

Museum of Conceptual Art in San Francisco appoints Burt Arnowitz as Curator of Video for the performance oriented institution.

1973 at the Youth Biennial in Paris various video groups participate, including Telewissen.

Exhibition "Actions of the Avant-garde" of the New Berlin Art Association with video-actions in Berlin by Imura, Kaprow and Vostell.

In March the Videogallery director Gerry Schum dies in Düsseldorf.

Video-Exhibition "Trigon" in Graz, Austria, with participation of Austrian, Italian, Yugoslavian artists. Tapes and activities, the starting of a video-collection in the Neue Galerie of the Landesmuseum Graz, publication of a comprehensive catalog.

Founding of a European Video-Pool on the initiative of the Folkwang Museum in Essen. Collaboration of around twenty German, Dutch, Belgian and Swiss art institutes on the selling, distribution and production of videotapes; first project: tapes with all the Moholy films.

Exhibition "Video" with catalogue of the Lijnbaancentrum in Rotterdam of the first European exhibition with a list of Dutch tapes and video groups (among others, Joepat, Tajiri).

Opening by the New Berlin Art Association of the "Videothek" in Berlin with tapes by Balcerowiak/Hödicke/Wietz, Hamilton, Horn, Imura, Kaprow, Vostell and Kahlen.

Founding of the gallery "Projection" by Ursula Wevers in Cologne, devoted to the tapes of Gerry Schum as well as photography and video.

Ulrike Rosenbach does several video performances with Konrad Schnitzler (music) during the Art Market in Cologne.

"Circuit: A Video Invitational" is organized by the Everson Museum of Art. The exhibition opens simultaneously in Seattle, Detroit, and Syracuse, and travels to Boston, Los Angeles, Greenville, and Cologne. The show originally contained work by fifty artists working with videotape and ended up with more than 65 artists in the exhibition.

Frank Gillette: *Process and Meta-Process* is held at the Everson Museum of Art.

Video art dominates the 10th Annual Avante Garde Festival, held this year, on trains in New York's Grand Central Station.

Russell Connor organizes the Cable Arts Foundation in order to develop an art channel for New York City cable TV system.

Juan Downey sets out on Video Trans Americas journey through South and Central America with group of film and video makers.

1974 Museum of Modern Art New York hosts "Open Circuits: The Future of Television", a conference organized by Douglas Davis, Fred Barzyk and Gerry O'Grady to discuss the development of video art and the medium of television in general.

Maria Gloria Biccocchi opens "Art/Tapes" in Firenze, a gallery and production place for video.

The Everson Museum of Art produces "Video and the Museum", a seminar and workshop for museum curators attended by 130 people.

kunft des Fernsehens«. Die Veranstalter Douglas Davis, Fred Barzyk und Gerry O'Grady diskutieren dabei die Entwicklung der Videokunst und das Medium des Fernsehens im allgemeinen.

Willoughby Sharp produziert zwei Wochen lang Video-Vorstellungen in der Green Street 112 in New York. Weitere Teilnehmer sind Chris Burden, Keith Sonnier, William Wegman, Richard Serra, Willoughby Sharp und Ulrike Rosenbach (Zeitschrift).

Ausstellung mit Fotos und Videobändern italienischer Künstler im Museum am Ostwall in Dortmund (Katalog).

Ausstellung mit Bändern von Jonas, Nauman, Serra, Sonnier und Wegman in der Galerie Ricke, Köln.

Maria Gloria Bicocchi eröffnet in Florenz eine Video-Galerie und Videoproduktionsstätte »Art/Tapes«, in der viele Künstler wie Acconci, Kaprow, Oppenheim, Jonas arbeiteten.

Das Everson-Museum Syracuse, N. Y., veranstaltet ein Seminar für Museumskuratoren mit dem Titel »Video und das Museum«, an dem etwa 130 Fachleute teilnehmen.

Peter Capus zeigt sein »Closed Circuit Video« im Everson-Museum.

Video-Abteilung in der Ausstellung »Contemporanea« in Rom, Parcheggio di Villa Borghese.

Ausstellung »Projekt 74«, veranstaltet vom Wallraf-Richartz-Museum, der Kunsthalle und dem Kunstverein in Köln mit einer umfassenden Video-Abteilung (Bänder, Video-Aktivitäten und Installationen), mit Katalog.

(Zusammengestellt von David Ross und Wulf Herzogenrath)

Peter Campus: Close Circuit Video is organized and presented at the Everson Museum of Art.

Willoughby Sharp produces two weeks of video performance works at 112 Green Street in New York. Artists participating include Chris Burden, Keith Sonnier, William Wegman, Richard Serra, Willoughby Sharp, Ulrike Rosenbach.

Exhibition with photos and videotapes of Italian artists in the Museum am Ostwall in Dortmund (catalogue).

Exhibition with tapes by Jonas, Nauman, Serra, Sonnier and Wegman in the Galerie Ricke in Cologne.

Exhibition "Project '74" organized by the Wallraf-Richartz-Museum, the Kunsthalle and the Kölnischer Kunstverein Cologne with an extensive Video Department (tapes, video-activities and installations) plus catalogue. X

Prepared by David Ross and Wulf Herzogenrath