

EXTRACTED FROM: Closed Circuit Videoinstallationen : Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons, **Slavko Kacunko**, Logos Verlag, Berlin,

Großbritannien

Hopkins/TVX Group, Breakwell, Barnard, D. Hall, Leggett, Hoey, Partridge, Hiller, Lijn.

In Großbritannien wurden die ersten künstlerischen Videoarbeiten, darunter auch CC-Videoinstallationen, wie in den meisten anderen westeuropäischen Ländern bereits kurz nach der Markteinführung der ersten tragbaren Videokameras realisiert. Doch hier wie dort gab es keinen Automatismus in Fragen der Produktion, Rezeption und Distribution neuartiger künstlerischer Ansätze. Der Aufbau der dafür notwendigen institutionellen und finanziellen Infrastruktur verlief auch in Großbritannien in Auseinandersetzung mit den spezifischen Traditionen, auch und insbesondere wenn es diese zu durchbrechen galt.

Das überlieferte, sich selbst genügende Kunstvermittlungssystem mit Galerien, Sammlern und traditionellen Museumshäusern ist zur Zielscheibe der neuen Künstlergeneration geworden; in diesem Sinne symptomatisch für die aufkommende Stimmung Mitte der sechziger Jahre war das Thema eines von Gustav Metzger organisierten internationalen Symposiums zur „Destruktion in der Kunst“, das im September 1966 an mehreren Orten in London stattfand. Zur gleichen Zeit (September 1966) wurde in London durch John Latham und Barbara Steveni die „Artist Placement Group“ gegründet. Eine der wichtigen Ziele der Gruppe war „to escape the closed world of the art scene and the gallery“ (Rees 1999, S. 88). Mitglieder wurden Stuart Brisley, Garth Evans, Geoffrey Shaw, Morris Agis, Anna Rigdley, Barry Flanagan, Ian Breakwell und David Hall. Während Barry Flanagan bereits im Zusammenhang mit der von Gerry Schum produzierten Sendung „Land Art“ 1969 erwähnt wurde, werden die beiden letztgenannten Künstler insbesondere für die vorliegende Historie von Interesse sein. Nicht zuletzt aus Protest gegen die von Kunstmarkt und Kunstestablishment aufgezwungenen Regeln für die Herstellung und Vermittlung ihrer Kunst entschlossen sich Künstler während der zweiten Hälfte der sechziger Jahre zur Anwendung unterschiedlicher Strategien, die diese Strukturen umgehen oder in Frage stellen sollten. Es handelte sich genau um die Zeit zwischen 1966 und 1973, die Lucy Lippard im Wesentlichen als Periode der „Dematerialisation of Art Object“ beschrieben hatte, als die Vorgeschichte der Entwicklung der ersten Medieninstallationen in Großbritannien begann. Die künstlerische Produktion und Distribution von preiswerten „Multiples“⁴⁰³ und insbesondere die Ausführung von Performances gehörte zu den neuen Kunstpraktiken und wird bald mit der Verfügbarkeit elektronischer Geräte zur Aufzeichnung und unmittelbaren Wiedergabe auch in die neuartige Kunstform der „Videoinstallation“ übergehen: Bereits Ende der sechziger Jahre wird es darüber hinaus technisch und theoretisch möglich werden, ein fundamental neues Modell des Fernsehens zu entwerfen.

1966 wurde die London Film Makers' Cooperative ins Leben gerufen, ein früher Ausläufer der internationalen Underground-Filmbewegung, die drei Jahre später praktisch durch die Künstler übernommen und von einem Distributions- in ein Produktionszentrum umfunktioniert wurde (vgl. ebd., sowie: Rees in: Partridge URL; dort auch über die damalige Ausbildungssituation). Die neu erworbene künstlerische Freiheit, über alle Phasen der eigenen filmischen Arbeit zu verfügen, wurde mit dem gleichzeitigen Aufkommen der neuen, erschwinglicheren Aufzeichnungs- und Speicherungstechnologien auch für die experimentierfreudigen bildenden

Künstler von zunehmendem Interesse. Jack Moore, der Gründer der oben erwähnten Gruppe und des Produktionsstudios „VideoHeads“ in Amsterdam, berichtet, er habe bereits 1966 in München die ersten Experimente mit CC-Video gesehen, die von Brian Wood aus England durchgeführt worden seien (Moore 2002).

1968 fand die über die Grenzen Großbritanniens hinaus wichtige Ausstellung „Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts“ im Institute of Contemporary Arts in London statt (vgl. auch den ersten Abschnitt dieses Kapitels). Auch wenn zu diesem Zeitpunkt eine gut funktionierende Synthese von Computer und visuellem Realzeit-Interface – wie sie durch CCVideokamera und -Ausgabegerät gewährleistet wird – noch Zukunftsmusik war, wurde bereits in dieser historischen Ausstellung die von den gleichzeitig aufkommenden „Videokünstlern“ geforderte Einbeziehung des Betrachters in das „Werk“ deutlich unterstrichen:

“Passive art is a real threat to our culture. If the viewer does not enter into art, he cannot hope to understand it” (Bauman (1968) bei Hartney 1986, S. 80).

Im gleichen Jahr präsentierten Malcolm Le Grice, Mike Dunford und andere vierundzwanzig Stunden lang CC-Videoinstallationen und -Performances (vgl. Knight [Hrsg.] 1996, S. 351, ohne nähere Angaben).

Eine wichtige Rolle in der „Protophase“ der Videobewegung Ende der sechziger Jahre in Großbritannien spielte John Hopkins („Hoppy“), bekannt durch seinen Rock-Nachtclub „UFO“ und durch die im Mai 1969 von ihm gegründete erste britische Fernsehwerkstatt mit Forschungszentrum, die Video Kooperative TVX. Zusammen mit Till Romer und JoeBear Webb erwarb Hopkins (von den „Beatles“, vgl. ebd.) eine Videoausrüstung, die nach Hopkins' Vorstellung für eine öffentlich zugängliche Kunstproduktion verfügbar gemacht werden sollte. Am TVX-Standort in London fanden u. a. regelmäßige Videopräsentationen statt, u. a. von Videofreex und Michael Schamberg; dort erfolgten die ersten Experimente der TVX-Group mit Videokameras und -rekordern (Hartney 1986, S. 79). Der von der New Yorker Videoszene beeinflusste Hopkins unterstützte des Weiteren das „Institute for Research into Art and Technology (IRAT)“, das die Nähe zur Raindance Group und ihrem einflussreichen Magazin „Radical Software“ offenbarte. Zusammen mit Sue Hall gründete Hopkins auch das Postproduktionszentrum für die Community-Künstler „Fantasy Factory“, das über dreißig Jahre überlebte (ebd.). Bald folgten weitere Gründungen von Videokollektiven in Großbritannien, die sich durch einen starken Einfluss aus den USA und Kanada auszeichneten (Hartney 1986, S. 79).

Regelmäßige Einflüsse vom europäischen Festland kamen über die Künstler, die in frühen, konzeptuellen Schum-Film-/Videoproduktionen mitgewirkt haben, wie Richard Long, Barry Flanagan oder auch Keith Arnatt (ebd.).⁴⁰⁴ Die Präsentation von Schums „Land Art“ im September 1969 im Reed Showroom in Piccadilly wurde von Mick Hartney als „very influential on British video art“ eingeschätzt.

Eine der ersten dokumentierten CC-Videoinstallationen in England wurde am 10. Februar 1971 in der Angela Flowers Gallery in London unter dem Titel „One“ realisiert (vgl. Knight [Hrsg.] 1996, S. 352). Ian Breakwell (geb. 1943) führte zusammen mit Mike Leggett eine Aktion aus, die sich im Rahmen einer CC-Videoinstallation über zwei Räume der Galerie ausbreitete: In einem Raum in der zweiten Etage der Galerie wurden Erdhaufen im Kreis aufgeschüttet und Arbeiter beauftragt, diese mit Schaufeln zu bearbeiten (unterbrochen von gelegentlichen Teepausen). Von einer CC-Videokamera aufgenommen, wurde dieses „Ereignis“ gleichzeitig auf einen von der Straße einsehbaren, in einem Fenster postierten Monitor

übertragen, so dass die Passanten es sehen konnten. Da am gleichen Tag Apollo-Astronauten Gesteinsproben auf dem Mond sammelten, zeigten zu gleicher Zeit viele Fernsehgeschäfte LiveBilder vom Mond. Bei fortgeschrittenem Tagesverlauf und insbesondere mit Anbruch der Dunkelheit ließen sich die Videobilder kaum noch von den Fernsehbildern unterscheiden. Die erwünschte Publikumsverunsicherung bei dieser spöttischen und hochsymbolischen Aktion registrierte Mike Leggett in einer Videodokumentation (vgl. Abb./DVD).

Der heute in Australien lebende Mike Leggett realisierte für „The Video Show“, organisiert durch die Serpentine Gallery in London im Mai 1975, eine weitere CC-Videoinstallation, die insofern Ähnlichkeiten zu „One“ von 1971 (mit Ian Breakwell, vgl. oben) aufwies, als es sich auch hier um die „raumübergreifende“ Situation einer Fensterfront handelte, die unter Anwendung der zeitverzögerten und dadurch auch kumulativen Bildwiedergabe ergänzt worden war (die Arbeit wurde im offiziellen Katalog der Ausstellung nicht dokumentiert). Der Titel der Arbeit, die für zwei Tage aufgebaut worden war, lautete „Outside the Grounds of Obscenity and Libel and Inside the Grounds of Hyde Park“. 413 Der für die Installation verwendete Raum öffnete sich durch eine große Fensterfront zur Ostseite und zu der Straße, die den Hyde Park von Süd nach Nord durchquert. Die Installation, die zwei CC-Videokameras, zwei Videorekorder, fünf Monitore und eine Schaltbox verwendete (vgl. Diagramm), behandelte inhaltlich zurückhaltend und formal präzise und kontrolliert das Thema der Dauer, des visuellen Vorkommnisses und der Überwachung: Die Besucher hatten die Möglichkeit, gelegentlich die eigene zeitverzögerte Videoaufnahme zu betrachten (Leggett 2002).

810

Australien

Shaw, Beaubois, Sanderson, STELARC

Die Medienkunst erlebte trotz ihrer früheren Anfänge erst im Laufe der neunziger Jahre in Australien ihren eigentlichen Durchbruch oder genauer, ihre „Renaissance“. Zur traditionell starken Audiokunst und der multimedialen Theater-, Tanz- und Performance-Szene kamen mit der Durchsetzung der digitalen Technologie neue Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks hinzu, die zur Ausbreitung und Akzeptanz der Medienkunst der neunziger Jahre wesentlich beigetragen haben.

Die meisten im vorigen Kapitel vorgestellten australischen Künstler (Scott, Penny, Biggs, Venlet, aber auch darüber hinaus: Seaman, Shaw u. a.) suchten und fanden noch in den siebziger und achtziger Jahren die Möglichkeiten für eine eingehende Medienarbeit in Übersee; die Situation in den neunziger Jahren hat sich auf mehreren Ebenen – infrastrukturell wie institutionell – insofern verbessert, als die jungen Medienkünstler immer mehr Foren für die Produktion, Präsentation und Distribution ihrer Arbeit vor Ort fanden. Der Zeitpunkt, als Simon Penny und Simon Biggs Australien verließen, um in den USA und Großbritannien zu leben und zu arbeiten (um 1988), markiert den Abschluss der „mittleren“ Entwicklungsphase der australischen Medienkunst und kündigt zugleich die Zeit an, in der durchaus die „Künstlermigration“ auch in Richtung Australien langsam begann. Mike Leggett (vgl. oben), der 1988 nach Australien zog, gehört dazu. Leggett fasste in seiner M.A.-Thesis von 1999 seine Erfahrungen aus dem Beginn dieser Dekade zusammen, die seiner Einschätzung nach vor allem durch das Aufkommen des digitalen Computers geprägt war. Gleichzeitig hob Leggett einige maßgebende Institutionen und ihre visionären Träger hervor, die zum Aufschwung der australischen

Medienkunst in den Neunzigern wesentlich beigetragen haben. In diesem Kontext ist an erster Stelle die Australian Film Commission (AFC) zu nennen, aber auch die landesweit sich formierenden Gruppen wie Modern Image Makers Association (später „Experimenta“) in Melbourne, Sydney Intermedia Network (später „dLux Media Arts“) in Sydney, Metro Arts in Brisbane, Film & TV Institute in Perth und Media Resource Centre in Adelaide. (Leggett 1999, S. 13.)

Auch der vorwiegend mit digitalen Technologien arbeitende Paul Brown zog wie Leggett 1988 aus Großbritannien nach Australien und erklärte interessanterweise – im krassen Gegensatz zu Penny (Penny 1994), der zeitgleich Australien verließ – sein Grund dafür sei „a very active technology scene“ gewesen (Huneeus 1997 [URL]).

Im vorigen Kapitel habe ich das bis dato wichtigste Kunstfestival, die Sydney Biennale, kurz vorgestellt, das Festival, in dem auch die frühen Medienwerke internationaler Künstler bereits in den siebziger Jahren vorgestellt worden waren. Die Neunziger brachten eine Reihe von Festivals, Ausstellungsreihen und anderen Initiativen und Foren für die Medienkunst. Im Folgenden werden diese Zusammenhänge – nicht zuletzt aufgrund der Fokussierung nur auf die CC-Videoinstallationen innerhalb des historischen Einblicks – nur ansatzweise berücksichtigt werden können und dies muss bereits an dieser Stelle – der unvermeidbaren und auch berechtigten Kritik vorgehend – als ein Mangel zugestanden werden: Die Tatsache, dass die CC-Videoinstallationen insgesamt in Australien eher selten produziert worden sind, macht diesen kurzen Einblick zudem noch weniger repräsentativ für die hiesige Medienkunstszene. Für das Weiterstudium empfiehlt sich vor allem die Lektüre von Werken einheimischer Medienkunstexperten wie Zurbrugg, Conomos, Jones, Seaman, Shaw und natürlich auch von oben angeführten, im Ausland lebenden Künstlern (vgl. Lit.).

Vergleichbar mit dem British und Canada Council spielten auch in Australien die Institutionen wie AFC eine nicht unwichtige Rolle in der Förderung der nationalen Medienkunst im weitesten Sinne und des Films sowie der computergestützten Kunst im Besonderen. AFC organisierte z. B. 1994 die erste „Multimedia Conference“, während bereits 1992 das Australian Network for Art & Technology (ANAT) in Sydney das wichtige dritte Symposium of Electronic Art (TISEA) und entsprechende Ausstellungen in Sydney organisierte.

Das erste australische Videofestival (gegründet 1986, seit 1990: The Australian International Video Festival [AIVF]) gehört ebenfalls zu den wichtigen Institutionen, die insbesondere auch die Videoinstallationen von Anfang an gefördert und ausgestellt haben. Brian Langer beschrieb zu Recht den Zeitpunkt der Gründung dieses Festivals als „timely event“, als ein Ereignis, das die etablierte Generation australischer „Videokünstler“ mit ihren jüngeren Kollegen zusammengebracht und so einen Beitrag zur Kontinuität dieser damals immer noch neuen Kunstform geleistet hatte. Allein zwischen 1986 und 1992 wurden in diesem Kontext ca. 50 Videoinstallationen und -Performances ausgeführt, eine gewaltige Zahl, die eindeutig vom Enthusiasmus und Engagement der Organisatoren, Kuratoren und natürlich Künstlern zeugt. Die von Brian Langer zusammengestellte Chronologie dieses Festivals gibt einen ersten systematischen Einblick in die veranstalteten Events (vgl. Langer 1994), bestätigt jedoch die Feststellung, dass die CC-Videoinstallationen in der Tat zu den Raritäten, wenn nicht zu den Ausnahmen gehörten (z. B. Nan Hoover 1998, vgl. oben und im Materialteil/DVD). Die Medienausstellungen wie „Experimenta“ (Melbourne 1992) brachten weitere Impulse für die sich etablierende Medienkunst in Australien (vgl. Burt 1994), gefolgt von Projekten wie z. B. die „Biennale of Electronic Arts Perth“ (vgl. Perth Biennale URL).

Nicholas Zurbrugg (1947–2001) gehörte zu den besten Kennern der hiesigen Medienkunstszene,

der seine besondere Vorliebe für die Sound-Kunst auch in seiner Benennung und Kategorisierung von CC-Videoinstallationen erkennen ließ: In seinem Text mit dem Titel „Sound art, radio art, and post-radio performance in Australia“ bezeichnete Zurbrugg jene als „LiveMultimedia Installations“ und ordnete sie zum „post-radiophonic material“ – eine etwas gewöhnungsbedürftige, aber medientechnisch und -historisch durchaus vertretbare Definition (vgl. Zurbrugg 1989 [& URL]).

Die gesellschafts- und medienkritischen Ansätze finden sich in den Kritiken und theoretischen Rekursen des Medienkünstlers und Autors John Conomos wieder, der seine Aufmerksamkeit insbesondere auf die Komplexität von Videoinstallationen richtet und oft auch polemisch die Schnittstelle zwischen Video und Computer befragt:

“As we rapidly enter into an era of digitalised image storage and high-definition electronic media, artists who use video as a medium of postmodern creativity are facing many issues salient to their practice. What is happening to real-time creativity in experimental video now that we have, for the first time, the replacement of the camera by the computer?” (Conomos 1994, S. 137).

Abgesehen davon, dass die hier zitierte Formulierung („Austausch“ der Kamera durch den Computer) nicht buchstäblich genommen werden darf, stellt Conomos in der Tat (in Anlehnung an Peter Wollen (1993) die hochrelevante Frage über die „video-computer integration“ und auch darüber,

“how the ‘old’:analog media are being re-defined in relation to the new digital media” (Conomos, ebd.).

Mike Leggett zitierte neben Pennys auch Conomos' Skepsis im Hinblick auf das Neue an den neuen „interaktiven“ Medien“:

“Interactivity that merits its name [...] is more about self-directed creativity, connectivity and transformability than using the computer-screen interface as a means of reconsolidating the logocentric, masculinist and technophilic features of Western representation.” He also raises two questions for the potential interactive multimedia artist: “Why am I using this particular media technology? What advantages does interactivity offer me not already evident in other relevant media?” (Conomos, nach Leggett 1999, S. 16).

In seinem Text über die Videobeiträge der zwölften Sydney-Biennale (2000) beschrieb Conomos die generell durch ihre Komplexität gekennzeichneten Videoinstallationen als eine Kunstform, die paradigmatisch für die „postmoderne“ Kunst des ausgehenden 20. Jahrhunderts stünden („the postmodern art form par excellence of the nineties“, Conomos 2000). Conomos stützt sich auf die oben mehrfach zitierte M. Morse und ihre Teilung von Videoinstallationen auf den „Closed Circuit“- und „Recorded“-Typus (Morse 1991; vgl. auch in: Kacunko 1999).

“This is possible in that video installations usually display two basic planes of language – a here and now (i.e. where people can be present to each other experiencing the art form's ‘liveness’ as a non-commodity art) and an elsewhere and elsewhere (where events and people are absent from the act of enunciation)” (Conomos 2000).