Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

Heft: 48: Collaborations Gary Hume, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist

Artikel: Cumulus from America : all of these and none of these : the 1996 New York Video Festival = allen ähnlich, keinem gleich : das New York Video Festival 1996

Autor: Leggat, Graham / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681399

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE GRAHAM LEGGAT, A WRITER WHO LIVES IN NEW YORK, NADIA SCHNEIDER, A STUDENT AT THE UNIVERSITY AND MEMBER OF THE KOMBIRAMA GROUP IN ZURICH, AND THE ARTIST ANGELA BULLOCH, WHO LIVES IN LONDON.

All of These and None of These

THE 1996 NEW YORK VIDEO FESTIVAL*

GRAHAM LEGGAT

For the first four years, the New York Video Festival was presented as a special event of the venerated New York Film Festival. This led to unfortunate comparisons—unfortunate since, despite their surface similarities, film and video are quite dissimilar. They belong within vastly different production, distribution, and exhibition economies; they have radically different histories; they capture and release images using entirely different technologies, one photographic, the other electronic; and they deploy, in most cases, different visual grammars—by which I mean that the general shot selection, mise-en-scène, lighting, camera movement, and visual texture of one can only with great effort be made to convincingly resemble the other. Moreover, the two media tend to affect their material in markedly different ways: in film the subjects are "gilded," given the authority and evanescence of dreams or myths, endowed with an aura of immortality; in video the subject remains resolutely mortal, noticeably lacks authority, and is limned in almost all cases by its own banality.

It was beneficial, then, that this past year the video festival ran as part of the Lincoln Center Festival 96, a summer jamboree of opera, theater, concerts, and other live performances. Inasmuch as this was a more diverse series of programs, the move suited

the video festival; it loosened the ready but wrongheaded associations of video with film and made more apparent video's sympathies with performance. A short inventory of these might include the historic and ongoing use of video as the medium of choice for the documentation of performance; the emergence of video genres marked by direct address to the camera, be they diaristic, confessional, journalistic, or theatrical; and the overall effect of the medium, alluded to earlier, through which the subject is not ennobled but, rather, rendered more transparently—an actor, for example, is more noticeably "on stage" on video, and the viewer's disbelief is thus only barely suspended, if at all.

The main benefit of the switch of venues, though, lay not in replacing one set of questionable associations with another. To sustain an equivalence of video and performance in the public mind would be pointless, for in the final analysis video is no more like performance than it is like film. Nor, despite the persistent tendency to think of video as an arty version of big-screen TV, is the viewing of a video festival the same as watching something on the box, seeing single- or multichannel work in a gallery, or, for that matter, traversing interactive landscapes or waiting for Web pages to compose themselves on a computer screen. While video can be made to resemble any of these media or experiences at any given moment, its signal characteristic is that it entails a conflation of media: film, performance, television, the plastic arts, digital work, etc. More precisely, it is all of these and none of these, for in its subtlest and perhaps truest forms, video is scarcely an art at all. It might best be described as a demi-art. (Whether this is something inherent in the medium or, instead, a benchmark in its development is hard to say.) As such its reception is often marked by false expectations, bafflement, or animosity. This is a great shame since video's "half-nature," elusive and incomplete, is compelling and open to all manner of speculation and exploration.

It was this spirit that guided us in the programming of the 1996 New York Video Festival. Aside from presenting the best material we could find, we undertook two key tasks. The first was to survey the aesthetic territories through which video runs; the second was to find out what video was when it wasn't something else—what it did best, so to speak, when it was being itself.

Over ten days in late July and early August, we screened more than eighty works, organized into fifteen programs and featuring some sixty artists from Europe, Asia, and the United States. We covered every genre and form possible. The most common remark in printed reviews was, "It's a little of everything." Even when it was meant favorably, this comment infused our intentionally catholic selection with a dilettantish air. In fact, we had picked works as if we were engaged in the crucial but impossible task of rounding up the animals for the ark. It all had to be there because video is profligate and promiscuous. To have had fewer or less varied works would have misrepresented the medium. Our festival,

DOUG AITKEN, AUTUMN, 1994, video still.

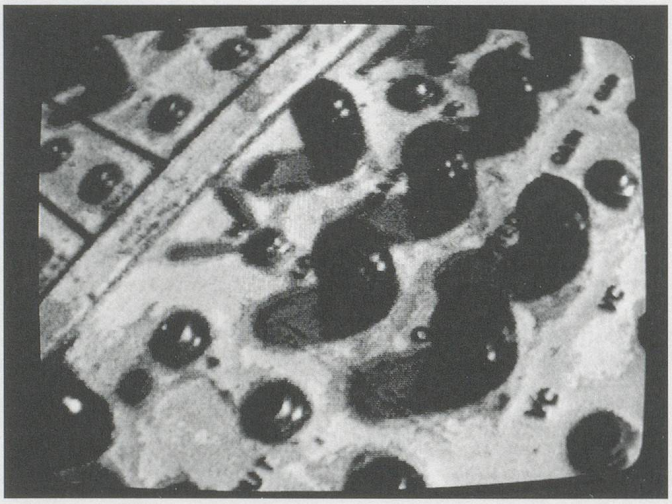
* The selection committee for the 1996 New York Video Festival was Marian Masone, associate programmer, Film Society of Lincoln Center; Gavin Smith, associate editor, Film Comment; and the author of this article, Graham Leggat, a writer and film and video programmer who edits *The Journal of Temporary Art.*

then, was not a laissez-faire anthology. It was an explosion run backwards, the sudden coming together of disparate things.

It included MEDEA (1988), a seldom-seen television work by Danish film director Lars van Trier; THE WOLVES (1995), an astonishingly beautiful and dreamlike feature-length experimental video by Spain's Francisco Ruiz de Infante; an evening of music videos by Germany's Marcus Nispel, who presented and discussed his work with critic Armond White; single-channel works by artists Alex Bag (USA), Gillian Wearing (England), and Grazia Toderi (Italy); political documentaries on Russian nationalist Vladimir Zhirinovsky and the Red Brigades by, respectively, Pawel Pawlikowski (UK) and Marco Bellochio (Italy); highly manipulated, effects-laden work by John Maybury (England); personal explorations of gay life by Tsai Ming-liang (Taiwan) and Jay Corcoran (USA); and many other pieces.

Wide-ranging as our choices were, we felt it was important to have coherent programs organized around specific themes. We presumed that the straightforwardness of these themes—FAMILY LIFE was about family life; ATTITUDE ADJUSTMENT examined the uneasy intersection of the personal and the social, and so on—would provide a center of gravity for several diverse pieces. We had no preconceived ideas about these programmatic categories prior to reviewing submissions. Instead we responded directly to what we saw together, working combinations of tapes until we hit on the right one. Early ideas for programs like Bad Religion, Girls! Girls! Girls!, and Old Men and Cars quickly fell away, and their constituents (i.e. Bob Paris's THE HEALING; Doug Aitken's AUTUMN and Elizabeth Subrin's SWALLOW; and Tony Mendoza's MY FATHER'S LUNCH, respectively) were reconfigured into more sophisticated categories.

Sometimes a group of three or four tapes suggested a promising direction, so we would then search for, and re-examine, others to flesh out the theme. SINK/NECK/TEAR/FIST/MOUTH by Adam Ames, CONSPIRACY OF LIES by Nelson Hendricks, and STANLEY by Tim Matheson formed the early nucleus of the nine-tape slate Twisted, "a lexicon of lunacy, a miscellany of madness." And the ten-tape program Public Domain, which explored "the psychosocial implications of our experience of public space and the ways in which surveillance and spectatorship affect our relationship to it,"



KRISTIN LUCAS, CABLE XCESS, 1996, video still.

LAURA WADDINGTON, ZONE, video still.

gathered around Chris Petit's SURVEILLANCE, The Bureau of Inverse Technology's SUICIDE BOX, and Laura Waddington's ZONE.

In at least one other case we built a whole car around a steering wheel that delighted us: Mark Bain's astonishing ROTODYNAMICS IN 3-D drew in seven more works, including Kristin Lucas's superb WATCH OUT FOR INVISIBLE GHOSTS, to form the eight-tape OVERLODE, a "travelogue for cyborgs, or a self-help manual for those troubled (or excited) by the prospect of their imminent disappearance inside their own technology."

Though we had been reviewing tapes for some months, most of the curatorial activity took place over five days. The process was intensive yet supple and conversational, and during it, two significant developments took place. First, we abandoned the tendency—inherited, I think, from programming film—to rely on one or two long works to carry a program. Instead we created a hive of works, alive with meaning. Second, all at once we saw how absolutely brilliant very short video work can be, revealing, among other things, the unassuming artlessness with which video captures the surrealism of everyday life. More than sixty of the eighty-plus tapes in the program were less than twenty minutes long, and at least half of these were less than ten minutes long. Many were so simple and lovely that they were like great hit singles: the best three-and-a-half minutes of your life. Even better, they had the intrinsic appeal of found objects. And, like found objects, they defeated in large part any impulse to wholesale commodification. Outside of the realm of video festivals—a marginalized circuit if ever there was one—there is little call for one-off short videos, especially works like Ann MacGuire's JOE DiMAGGIO 1,2,3 and Tracy Wohlgenant's MEXICAN BABY DREAMS that make transparent the material conditions of their production.

Video is cheap and many of these short works obviously cost very little to make. As commodities, they are worthless. In almost every other aspect, they are sublime. They constitute video at its best: something that belongs in no rational, much less lucrative, economy and that bears only passing resemblance to established art forms. Something gorgeous, useless, and as yet undefined.

Allen ähnlich, keinem gleich

Das New York Video Festival 1996*

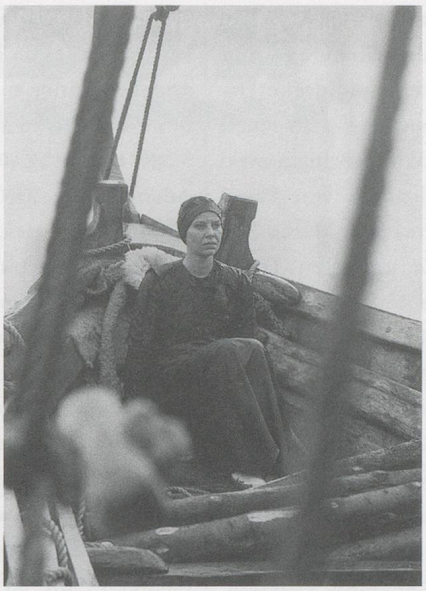
GRAHAM LEGGAT

In den ersten vier Jahren wurde das *New York Video Festival* im Sonderprogramm des angesehenen *New York Film Festival* gezeigt. Das hatte zur Folge, dass ziemlich unglückselige Vergleiche angestellt wurden, denn Film und Video sind zwei Paar Stiefel, auch wenn sie auf den ersten Blick manches gemeinsam haben: Sie unterscheiden sich, was Produktion, Vertrieb und Präsentation betrifft; sie haben eine grundlegend andere Geschichte; sie bedienen sich je völlig verschiedener Technologien – Photographie und Elektronik –, um Bilder einzufangen und wiederzugeben, und auch die Grammatik ihrer Bildsprachen ist verschieden, d. h. Bildauswahl, Komposition, Beleuchtung, Kamerabewegung und visuelle Textur des einen Mediums können nur mit grösster Anstrengung überzeugend denen des anderen angeglichen werden. Ausserdem gehen die beiden Medien grundsätzlich anders mit ihrem Material um: Während im Film die Sujets dank der Macht und der Flüchtigkeit von Träumen oder Mythen «vergoldet» und mit einer Aura der Unsterblichkeit umgeben werden, bleiben die Helden des Videos ganz gewöhnliche Sterbliche und besitzen vor allem auch keinerlei Autorität, im Gegenteil, meistens zeichnen sie sich gerade durch ihre Alltäglichkeit aus.

Es war deshalb nur zu begrüssen, dass das *Video Festival 1996* ins *Lincoln Center Festival* integriert wurde, in ein Sommer-Potpourri aus Oper, Theater, Konzerten und anderen live performances, ein sehr viel abwechslungsreicheres Programm also, was dem Video-Festival nur zugute kam. Die naheliegenden, aber irrigen Vergleiche mit dem Film drängten sich weniger auf, während die Affinitäten des Videos zur Performance stärker hervortraten. Zu nennen wäre da der von jeher beliebte Einsatz des Videos zur Dokumentation von Performances; ferner die Entwicklung eigentlicher Video-Genres als Folge dieser direkten Konfrontation mit der Kamera, etwa des Videotagebuchs, des Bekennervideos, der Reportage oder der dramatischen Inszenierung; und schliesslich die bereits erwähnte Eigenart dieses Mediums, sein Sujet nicht zu überhöhen, sondern transparent zu machen. Ein Schauspieler, zum Beispiel, bleibt im Video viel deutlicher als solcher erkennbar, und der Zuschauer gibt daher seine kritische Distanz nicht so leicht auf.

Aber allein die Tatsache, dass eine Sorte fragwürdiger Assoziationen durch eine andere ersetzt wurde, machte den neuen Schauplatz noch nicht zur glücklichen Fügung. Dem Publikum die Gleichwertigkeit von Video und Performance suggerieren zu wollen, wäre witzlos, denn schliesslich hat Video mit Performance nicht mehr zu tun als mit Film. Und trotz der hartnäckig sich behauptenden Ten-

* Zum Auswahlkomitee des *New York Video Festival 1996* gehörten Marian Masone, Mitprogrammgestalter der Film Society des Lincoln Center, Gavin Smith, Mitherausgeber von *Film Comment,* sowie der Autor dieses Artikels, Graham Leggat, Film- und Videoprogrammgestalter und Herausgeber des *Journal of Temporary Art.*



LARS VAN TRIER, MEDEA, 1988, Videostill.

denz, Video als künstlerische Version des grossformatigen Fernsehens zu betrachten – was das Video-Festival bietet, hat nichts mit Fernsehen zu tun; auch nichts mit irgendeiner Ein- oder Mehrkanal-Installation in einer Galerie, mit einem Spaziergang durch interaktive Landschaften oder mit dem Warten auf das Erscheinen einer Web-Seite auf dem Computerbildschirm. Video kann zwar jederzeit in die Nähe dieser Medien oder Erfahrungen geraten – eines seiner charakteristischen Merkmale ist ja gerade die Verschmelzung verschiedener Medien: Film, Performance, Fernsehen, Plastik, digitale Kunst, usw. Video hat von allen etwas und ist doch mit keinem gleichzusetzen, denn in seiner subtilsten und vielleicht ehrlichsten Form ist Video eigentlich gar keine Kunst. Am zutreffendsten wäre wohl die Bezeichnung Semi-Kunst. (Ob das im Medium selbst begründet ist, oder nur einen augenblicklichen Stand der Entwicklung markiert, ist schwer zu sagen.) Es weckt häufig falsche Hoffnungen oder stösst auf Unverständnis, ja Feindseligkeit. Das ist um so beklagenswerter, als das «Zwischending» Video, flüchtig und unfertig wie es ist, sich als ein faszinierendes und für alle Arten von Spekulationen und Explorationen offenes Medium erwiesen hat.

Von diesen Überlegungen liessen wir uns bei der Programmgestaltung des *New York Video Festival* leiten. Neben der Präsentation der besten verfügbaren Arbeiten steckten wir uns zwei weitere Ziele: erstens, einen Überblick zu vermitteln über die ästhetischen Bereiche, die das Video für sich erschlossen hat; zweitens, herauszufinden, was Video war, als es noch nicht alles mögliche sein konnte, wozu es fähig war, als es noch «es selbst» war.

Von Ende Juli bis Anfang August sahen wir uns zehn Tage lang mehr als achtzig Arbeiten von ungefähr sechzig Künstlern aus Europa, Asien und den USA an, die in fünfzehn Themenkreise eingeteilt wurden. Wir berücksichtigten jedes Genre und jede Form. Die Bemerkung, die am häufigsten in den Kritiken auftauchte, lautete: «Es hat von allem etwas.» Auch wenn er positiv gemeint war, verlieh dieser Kommentar unserem Anspruch auf Universalität den Anschein des Dilettantismus. Tatsächlich gingen wir bei der Auswahl so vor, als gälte es, für die Arche Noah von jeder Tierart ein Exemplar einzufangen, eine ebenso entscheidende wie unmögliche Aufgabe. Alles musste vertreten sein, denn das Ausufernde und Promiskuitive gehören nun mal zum Video. Mit weniger oder nicht so breit gestreuten Arbeiten wäre das Medium nicht adäquat repräsentiert worden. Unser Festival war also keineswegs ein zufälliges Sammelsurium, sondern eine rückwärts abgespulte Explosion: die plötzliche Vereinigung völlig disparater Dinge.

Vertreten waren: MEDEA (1988), eine selten gezeigte Arbeit des dänischen Filmregisseurs Lars van Trier fürs Fernsehen; DIE WÖLFE (1995), ein erstaunlich ästhetisches, traumähnliches Experimental-Video in Spielfilmlänge des Spaniers Francisco Ruiz de Infante; abendfüllende Musikvideos des Deutschen Marcus Nispel, der seine Arbeiten selbst vorstellte und mit dem Kritiker Armond White diskutierte;

Einkanal-Videos der Künstler Alex Bag (USA), Gillan Wearing (England) und Grazia Toderi (Italien); politische Dokumentarvideos über den russischen Nationalisten Wladimir Schirinowski und die Roten Brigaden, von Pawel Pawlikowski (Ukraine) bzw. Marco Bellochio (Italien); die mit allen Tricks und Spezialeffekten ausgestatteten Arbeiten von John Maybury (England); die persönlichen Erkundungen schwuler Lebensweisen von Tsai Ming-liang (Taiwan) und Jay Corcoran (USA) und viele andere Arbeiten.

Da unsere Auswahl ein so breites Spektrum umfasste, hielten wir es für wichtig, zusammenhängende Programme zu spezifischen Themenkreisen zu erstellen. Wir gingen davon aus, dass das Weitgefasste dieser Themen – *Family Life* hatte das Familienleben zum Gegenstand, *Attitude Adjustment* untersuchte den Konfliktbereich zwischen Individuum und Gesellschaft usw. – unterschiedliche Arbeiten in sich vereinen könnte.

Wir liessen uns bei diesen Programmkategorien nicht von Vorstellungen leiten, die wir bereits vor der Auswahl entwickelt hatten. Wir reagierten vielmehr auf das, was wir uns zusammen anschauten, und probierten dann so lange verschiedene Kombinationen von Bändern aus, bis wir auf die richtige stiessen. Frühere Programmideen wie *Bad Religion, Girls! Girls! Girls!* oder *Old Men and Cars* fielen schnell wieder weg, und die Arbeiten, die darunter fielen (Bob Paris' THE HEALING, Doug Aitkens AUTUMN, Elizabeth Subrins SWALLOW und Tony Mendozas MY FATHER'S LUNCH u. a.), wurden unter differenzierteren Kategorien eingeordnet.

Manchmal wies uns eine Gruppe von drei oder vier Bändern in eine vielversprechende Richtung, so dass wir unter diesem neuen Gesichtspunkt andere Bänder suchten und überprüften, um das Thema auszugestalten. SINK/NECK/TEAR/FIST/MOUTH von Adam Ames, CONSPIRACY OF LIES von Nelson Hendricks und STANLEY von Tim Matheson bildeten den Kern, der aus neun Filmen bestehenden Kategorie *Twisted* – ein «Lexikon der Geistesverwirrung, ein Potpourri von Verrücktheiten». Und der zehn Bänder umfassende Themenkreis *Public Domain*, der «die psychosozialen Implikationen unserer Erfahrung des öffentlichen Raums erforscht und der Frage nachgeht, wie sich unsere Beziehung zu ihm durch Überwachung und durch unseren Zuschauerstatus verändert», bildete sich um SURVEILLANCE von Chris Petit, SUICIDE BOX von *The Bureau of Inverse Technology* und ZONE von Laura Waddington herum.

In einem Fall bauten wir auch «ein ganzes Auto um ein Lenkrad herum, das unsere Begeisterung geweckt hatte»: Mark Bains erstaunliches 3-D-Video ROTODYNAMICS zog sieben weitere Arbeiten nach sich, unter anderem Kristin Lucas' hinreissendes WATCH OUT FOR INVISIBLE GHOSTS, um schliesslich das aus acht Bändern bestehende Thema *Overload* zu bilden, einen «Reisebericht für Cyborgs oder eine Anleitung zur Selbsthilfe für solche, die die Aussicht auf ihr drohendes Verschwinden in den eigenen Technologien erschreckt (oder begeistert)».

Obwohl wir uns einige Monate lang unentwegt Bänder angeschaut hatten, beschränkte sich die organisatorische Arbeit im wesentlichen auf fünf Tage. Der Prozess war intensiv, lebendig und kommunikationsorientiert. Zwei wichtige Entwicklungen fanden dabei statt: Zunächst verabschiedeten wir uns von der – wohl von der Filmprogrammgestaltung übernommenen – Tendenz, ein Programm auf ein, zwei längeren Arbeiten aufzubauen. Statt dessen bündelten wir einen ganzen Schwung von Arbeiten zu einem prallen Packen voller Bedeutung. Zweitens entdeckten wir plötzlich, wie faszinierend ganz kurze Videoarbeiten sein können, da sie u. a. zeigen, mit welcher Leichtigkeit sich die Absurditäten des Alltags einfangen lassen.

Mehr als sechzig der über achtzig Bänder im Programm waren kürzer als zwanzig Minuten, und gut die Hälfte davon war nicht einmal zehn Minuten lang – manche waren so einfach und überzeugend wie ein grosser Single-Hit: die besten dreieinhalb Minuten deines Lebens. Noch interessanter war, dass sie den Charme eines *objet trouvé* besassen. Und wie ein solches widersetzten sie sich allfälligen Regungen, sie *en gros* zu vermarkten. Ausserhalb von Video-Festivals, die wahrhaftig selten genug sind, besteht so gut wie kein Bedarf an einzelnen Kurzvideos, an Arbeiten wie Ann MacGuires JOE DiMAGGIO 1,2,3 oder Tracy Wohlgenants MEXICAN BABY DREAMS, die die materiellen Bedingungen ihrer Entstehung transparent machen.

Video ist ein billiges Medium, und viele dieser kurzen Arbeiten haben offensichtlich nicht viel gekostet. Als Ware sind sie wertlos. Doch in jeder anderen Beziehung sind sie unschlagbar. Sie zeigen Video von seiner besten Seite: als etwas, was nicht den rationalen, und schon gar nicht den gewinnorientierten Gesetzen der Wirtschaft folgt und nur flüchtige Ähnlichkeit mit etablierten Kunstformen hat. Etwas Grossartiges, Unnützes und bis heute nicht eindeutig Definiertes.

(Übersetzung: Uta Goridis)