

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 60: Collaborations Chuck Close, Diana Thater, Luc Tuymans

Artikel: Cumulus aus Europa : die Kunst, die Utopie, die Medien = art, utopia and the media

Autor: Reck, Hans Ulrich / Elliott, Fiona

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681356>

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: 25.02.2026

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

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWELLS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM BAND ÄUSSERN SICH HANS ULRICH RECK, PROFESSOR AN DER KUNSTHOCHSCHULE FÜR MEDIEN IN KÖLN, SOWIE FRAZER WARD, DOZENT FÜR KUNSTGESCHICHTE AM MARYLAND INSTITUTE, COLLEGE OF ART, IN BALTIMORE.

Die Kunst, die Utopie, die Medien

HANS ULRICH RECK

Betrachtungen zum Jahrbuch für Künste und Apparate

Medien gibt es, seit die Erfahrung der Fremdheit der Welt zusammen mit der Vermutung der Selbstfremdheit des Menschen auftritt. Medien vermitteln die Welt, weil die Welt nicht unmittelbar vorliegt. Sie wird als eine konstruierte Erfahrungswelt zugänglich, ist also durchaus artifiziell. Medien sind demnach nicht nur geschichtlich und technisch, sondern auch anthropologisch basiert. Sie gehören zu den von Natur aus notwendigen Artefakten. Für

die symbolische Ausgestaltung dieser welthaft bedeutsamen Artefakte spielt seit je die Kunst eine besondere Rolle. Sie betrachtet die Medien als poetische Werkzeuge. Gerade das führt aktuell zu einem Problem, besetzen doch die Medien heute ein Feld hochtechnisierter Apparate und sind der Kunst nicht ohne weiteres zugänglich. Der Kunst bleibt nur übrig, so zu tun, als ob die poetische Konstruktion der Medien immer im Sinne von Werkzeugen nach

ihren eigenen Zwecken gelingen könnte. Und dies auch dort, wo die Medien keine Werkzeuge mehr sind, sondern komplexe Apparate- oder Medienverbände, Maschinen, die Maschinen steuern, operative Zeichenketten, die maschinelle Kooperationen und Vernetzungen dirigieren. Deshalb ist die anthropologische Betrachtung der Artefakte nicht banal. Weil Kunst niemals nur die banale Bearbeitung von Artefakten darstellt. Ihre ausdrückliche

Tätigkeit ist es, Überschüsse der Imagination zu ermöglichen, eine Verausgabung von Reichtum, die sich nicht im Wahn der Produktion erschöpft.

Mit der so gerne – intermedial, synthetisch, simulativ, organisch usw. – herbeigeredeten Kraft der Kunst zur Integration von Sinnen und Apparaten, Technologien und Wissenschaften in einem Feld des Gesamtkunstwerks ist es heute jedenfalls nicht weit her. Und kann es auch nicht sein: Zu komplex sind die Technologien, zu ausdifferenziert ein Technosystem, das nur noch seinen eigenen Vorgaben und Zwängen folgt und von aussen kaum mehr steuerbar erscheint – weder durch Politik noch durch Ethik noch durch Ästhetik und Kunst. In den wenigsten Fällen waren Künstler am Zustandekommen aktuell bedeutsamer technischer Erfindungen beteiligt.

Die Einheit der Künste und Wissenschaften ist also ebenso Utopie geblieben wie die Synthese von technischer Lebenswelt und funktionaler Gleichheit. Der ästhetisch befreite, technisch kompetente Mensch, der selber Medium einer stetigen Anverwandlung von Technologien ist, muss als emphatische Vorstellung verstanden werden, die rhetorisch gerade dadurch zu bewegen vermag, dass ihr keine empirische Wahrscheinlichkeit zukommt. Daraus beziehen die Künste eine wesentliche Kraft: Sie markieren die Differenz, sie artikulieren einen Widerstand, insistieren auf gehaltvollen Vorstellungen eines poetischen und freiheitlichen Gebrauchs der Apparate, ohne dies durch polytechnisch wirksame Verbesserungen sofort unter Beweis stellen zu müssen. Wenn Utopie eine kritische Funktion geblieben ist, so gilt für sie, was schon Lichtenberg dem Kritiker zugestand: das Privileg, schonungslos zu

kritisieren, ohne beweisen zu müssen, dass er es besser zu machen verstände.

Kunst hat ein wesentliches Potenzial in der Chaosfähigkeit, dank der die hierarchische Zähmung der Medien und die Reduktion ihrer Vielfalt auf standardisierte Operationen auffällig werden kann. Das erklärt, weshalb es zur poetologischen Praktik der Ortsfindung mittels einer «Kunst durch Medien» gehört, auf die Fiktion eines Mastermediums, einer Leitstelle, eines verbindlichen Organons, eines diktierenden Ablaufplans, überhaupt auf die Stelle einer zentrierenden Macht zu verzichten. Ganz ohne Zweifel steht die Telematik, das heißt die Anwendung des Computers zur elektronischen Datenverarbeitung in allergrößtem Stil, im Dienste der Optimierung.

In einer Zeit, in der um nahezu jeden Preis nahezu alles mit allem nach einheitlichen Vorgaben synchronisiert werden soll, in einer Sphäre massenmedial organisierter Weltgleichzeitigkeit und einer hierarchisch verwerteten Kommunikationsgesellschaft, in der man unter Kommunikation den Transport einheitlich standardisierter Signalketten versteht, in einer solchen Welt ist jede Anstrengung künstlerischer Praktik ein Kampf um Differenzen. Es geht der Kunst demnach nicht nur um Gestaltung, sondern auch um die Formung von Eigenzeit, um eine Sinnesorganisation, die nicht nach subjektiven Mustern des Gefälligen und nicht nach objektiven Bedingungen der minuziös getakteten Welt, des formierten Tausches standardisierter Zeichen und Dinge, Gebräuche und Findungen ausgerichtet ist. Deshalb kümmern sich künstlerische Praktiken im Zeitalter des Techno-Imaginären nicht mehr in erster Linie um die Erzeugung von Werken, sondern um die

Etablierung von Handlungen und die Erprobung von Methoden. Von der Manifestation der Repräsentationen zum Ort der vernetzenden Handlungen – das ist ein durchaus berechtigtes Leitmotiv der «Künste durch digitale Medien», quer zu den Apparaten, durch die Steuerungsimpulse der maschinisierten Vernetzungen der Befehle, Hierarchien und Operationen hindurch. Es geht der Kunst um die poetische Einrichtung eines sozialen Ortes, an dem sie Bedeutung hat: Kunst ist kritische Reflexion ihres Ortes geworden. Deshalb zwingen neue Technologien und Medien zu einer ständigen Reflexion der Ausbildungsgrundlagen von Kunstakademien und Medienhochschulen.

Mit der radikalen Autonomie der Kunst – ausgebildet von der Romantik bis zu den Innovationen am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts – und einer entsprechenden Schwächung der bis dahin gültigen polytechnischen und akademischen Kunstausbildung stellt sich das Verhältnis von Kunst, Wissenschaft, Technologie und Lebenswelt in einem grundsätzlich neuen Bezugsfeld dar. Gemeinhin geht man heute davon aus, dass «Kunst als solche» nicht erlernt werden kann, dass aber gerade deshalb eine technische Fähigkeit an Geräten, Materialien und Apparaten intensiv und extensiv erarbeitet werden muss.

Vor Jahrzehnten schon postulierte der Kunsthistoriker und langjährige Bürgermeister Roms, Giulio Carlo Argan, der zeitgenössische Künstler solle sich als Bildoperateur, also vermehrt technisch-kommunikativ und nicht mehr nur expressiv-ästhetisch, als isoliertes Künstlersubjekt definieren. Diese damals auch im Hinblick auf das Programm des Bauhauses formulierten

Maxime für eine aktuelle Künstlerausbildung hat im Zeitalter der digitalen Technologien eine gesteigerte Aktualität erhalten. Damit untrennbar verbunden ist die Aufgabe der Neubestimmung des Verhältnisses von «freier» und «angewandter» Kunst, von Kunst und Zivilisation, «hoher / ernsthafter» und «unterhaltender / trivialer» Kultur (E- und U-Codes). Solche Bestimmungen folgen nicht mehr länger dem ästhetischen Geschmack, sondern den künstlerischen Möglichkeiten fortgeschrittenen Werkzeugnutzung und -entwicklung.

Zahlreiche Initiativen haben versucht, diese Kluft zwischen Kunst, Technik und Lebenswelt wieder zu schliessen und die «angewandte» mit der «freien» Kunst zu versöhnen. Vom Werkbund über Bauhaus und new bauhaus bis zur Hochschule für Gestaltung, Ulm, reicht die eindrucksvolle Palette von Versuchen, freie und angewandte Kunst mit den fortschrittlichsten technischen Mitteln herzustellen und mit den avancierten Wissenschaften zu verbinden. Bezogen auf die hohe Komplexität von Wissenschafts- und Technologie-Entwicklung kann kein Zweifel bestehen an der Notwendigkeit, künstlerische Methoden der Erkenntnisvermittlung und Technikanwendung in Permanenz zu erfinden. Solche Methoden haben einen für die Kunst spezifischen Zuschnitt. Die eng an Kunst und Gestaltung angelehnte Theoriebildung ist unauflöslich ein wesentlicher Bestandteil der Projektentwicklung und -umsetzung. Theorie ist selber zu einer wesentlichen Organisationsform der künstlerischen Praxis geworden.

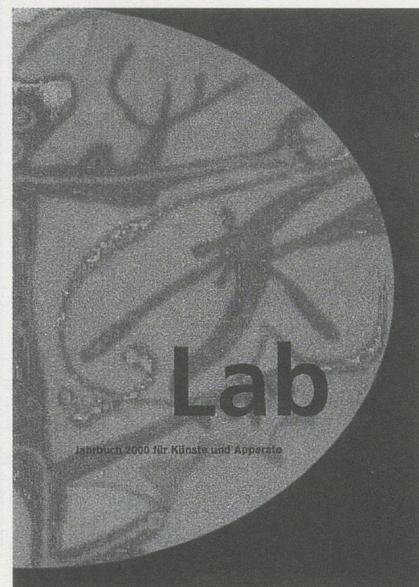
Die Ausbildung an der Kunsthochschule für Medien in Köln (KHM) konzentriert sich demnach seit Anbeginn, das heisst seit Aufnahme des Lehrbe-

triebs im Oktober 1990, auf anspruchsvolle Methoden und Praktiken für künstlerische Tätigkeiten in und mit den fortgeschrittenen Medien, und zwar im Dienste einer Vielfalt der Konzepte: Der Bogen reicht vom experimentellen Installationsprojekt eines avantgardistischen Kunstgebrauchs bis zur Massenwirkung von Mediendesign, Fernsehen und Film. Aber auch umgekehrt: Vom filmischen Experiment, erneuernden TV-Versuchen, subtilen Designexperimenten bis zum Kunstwerk, das sich als massenkulturell wirksame Inszenierung einer ästhetisch gehobenen Lüge artikuliert, ist alles möglich. Die Codes sind polar und aufgespannt bis in die möglichen Extreme hinein. Was sonst säuberlich geschieden wird, Massenkultur und elitäre Kunst, hohe und niedrige Codes, subtiler und brachialer Geschmack, freie und angewandte Kunst, hohe Kunst und massenkulturelle Verwertbarkeiten, Intellektualität und Banalität, Reflexion und Popularität, Denken und Vergnügen: Hier prallt es aufeinander, reibt sich, transformiert sich im besten Falle und bewirkt Erneuerungen. Immer von Fall zu Fall, entschieden, aber bereit zur Revision, gar zur Verwirfung.

Die Fragen an künstlerische Fähigkeiten im Umgang mit digitalen Maschinen sind radikal und delikat. Nicht wenige ernsthafte Stimmen sagen, ein wirkliches Verstehen der Apparate durch die Kunst sei nicht mehr möglich. Wenn das stimmt, dann betreiben die Kunstwerke auf elektronischer Steuerungsbasis und inmitten der digital verborgenen Komponenten nichts anderes als eine schwer erträgliche, verlogene Oberflächengestaltung. Was sich heute «Medienkunst» nennt, sieht nicht selten auch so aus. Das Dekorum

verkommt zur schieren, abgewerteten Dekoration. Denn zu einer bewussten Lüge wären Einstellungen nötig, die gerade nicht gegeben sind. Man sieht, dass in diesem Gedankengang gerade der Kunst ein maximales Verstehen, ein Eindringen in die sonst nur funktional prozessierenden, instrumentellen Dimensionen des Lebens abverlangt wird. Dekorum ist ja leider missverstanden und zum Vorwurf der Oberflächlichkeit verhunzt worden. Der wiederum ist nur möglich in einer Kultur systematischer Oberflächenabwertung. Und diese setzt eine gedoppelte Ontologie voraus: Eine wahre Wirklichkeit steht gegen eine scheinbare. Die von Nietzsche liquidierte, im Namen einer Artistik der Lüge und des Genusses zurückgewiesene Doppelung von Wirklichkeit und deren Karikatur im Schein, wären in diesem Argument, wenn auch ver stellt, immer noch wirksam. Kein Zufall, dass das Modell des Baumeisters in der Kunst als Reservoir der Resistenz gegen beliebige und beliebig schnelle Zeichenmanipulationen überlebt.

Man könne nur verstehen, was man selber zu bauen in der Lage sei, ar-



gumentierte der Geschichtsphilosoph Giambattista Vico im achtzehnten Jahrhundert. Von da bis Hegel hat man Kunst als sinnliche Erscheinung der Idee immer in den Zusammenhang kontrollierter Fabrikation gebracht. Die Werke der Kunst belegten die Entäusserung einer Idee, die in der Materialität, den Stofflichkeiten – später den Mediatisierungen – eingeschrieben sei. Kunst müsse konstruktives Verstehen ermöglichen – das ist die maximale Anforderung. Das bedingt, dass Künstler als Kunststudenten vom ersten Tag an beginnen, sich in den Stand und die Lage zu versetzen, alle von ihnen benötigten Instrumente – *tools*, wie man neudeutsch sagt – selber zu bauen. Die maximal dagegen opponierende Haltung ist, dass der Künstler nur ein Logistiker des Arrangements, der Verbindungen und Kooperationen, Konnexions und Vermittlungen sei. Also ein Strategie letztlich semiotischer Inszenierungen, ein Taktiker der lokalen und punktuellen Verknüpfungen. Und als solcher ein Meister der Oberfläche, der Fixierung haltloser und immaterieller, flottierender und prozessierender Zeichen. Selbstverständlich findet man an der KHM beide und auch weitere Haltungen, die zwischen diesen Polen angesiedelt sind.

Kein Programm, und wenn doch, dann mehrere. Eine Theorie ist nicht genug, ein Programm zu wenig, eine einzige Welt nicht ausreichend. Kein Programm also, aber vielleicht doch eine Maxime: Sich den vielen Versuchen zu entziehen, die entstehenden Begehrlichkeiten auszunützen, um sie von Zentren medialer Macht her zu kontrollieren. Spannbreite und Kraft dieses Anspruchs können natürlich an keiner blossem Programmatik, nur an den Produkten abgelesen werden. Seit

1996 ist ein angemessener Einblick in eine Ökonomie der Intensitäten, ein Geflecht der Nachbarschaften, intellektuellen Freundschaften, ein Netz von Netzen, von singulären Insistenzen und eigenwilligen Verbindungen möglich, auch dank der Publikation *Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate*.

Die Konzeption dieses Jahrbuchs schliesst Selbstdarstellungen aus. Seine Beiträge stammen mehrheitlich von externen Autoren, wobei diese Abgrenzung, im Unterschied zum Bestehen auf dem Blick nach aussen, keine wesentliche ist. Man kann das auch als Darbietung eines Forums für Gäste und Freunde seitens der KHM verstehen, die sich wegen ihrer Offenheit und der Vielgestaltigkeit des Programmatischen nicht abzuschliessen trachtet. Es wird keine Rezeptur vermittelt, nichts erklärt, sondern ein Panorama dargeboten, das den Interessenhorizont der KHM eröffnet, eine Fülle dessen, woran abzuarbeiten sich lohnt. Das Spektrum reicht von den intikaten Philosophien eines Giordano Bruno, den hermetischen Verwerfungen eines Antonin Artaud, den eigensinnigen Maschinen Raymond Roussels über informatische Begründungen intuitiver Schnittstellen bis hin zu Physik und Architektur neuer Interfaces und einer Kritik der Künste. Zahlreiche *Cartes blanches* sind durch Künstlerinnen und Künstler genutzt und gestaltet worden. Ob Bild oder Text, Bildsequenz oder Bild-Text-Montage, lyrischer oder hermeneutischer Beitrag, fachwissenschaftliche Erörterung oder philosophische Kritik: Disperse Möglichkeiten des Nachdenkens, diverse Rhetoriken und Codes erscheinen hier gleich bedeutsam für die Entwicklung der Künste. Und das umfasst ihre diskursive Praxis ebenso wie ihre Poetik.

Der Diskurs der Künste, die Einheit von Theorien und Methoden, die Verflechtungen zwischen Experimenten und Apparaten, die Entwicklung neuer Modelle von Sinnlichkeit und Zeit, Technologie und Gehalt – dies alles gehört zur aktuellen Praxis der Künste. Die Trennung von Theorie und Praxis, diese alte und müde, allzu oft und selbstgefällig wiederholte Fixierung, Ausdruck der zünftischen Gängelung der Künste sowie die im Namen einer Handwerks-Religion geforderte und dann meist auch rücksichtslos umgesetzte Theorie-Feindlichkeit von Kunst und Design: Sie sind heute hoffnungslos reaktionär und unfähig, an der Entwicklung der «Künste durch Medien» sinnvoll teilzunehmen. In dieser geht es vermehrt um subtile Kompositionen, das Herstellen von produktiven Reibungsflächen und Energiefeldern, um möglichst magisch wirkende Zusammenhänge. – Als eine zeigende Kunst der Orchestrierung solcher Abläufe und Kräfte, Reibungen und Kohärenzen, Supplemente und Widersprüche versteht sich *Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate* seit 1996.

Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate erscheint im Verlag der Buchhandlung Walther König in Köln. Herausgegeben von der Kunsthochschule für Medien, Köln, und ihrem Freundeskreis wird es konzipiert und redigiert von Hans Ulrich Reck und Siegfried Zielinski, bisher in wechselnder Zusammenarbeit mit Wolfgang Ernst, Thomas Hensel und Nils Röller. Es präsentiert jeweils einige dutzend Text- und Bildbeiträge, analytische und poetische, künstlerische und wissenschaftliche, literarische und philosophische Beiträge auf gut 200 bis 400 Seiten mit zahlreichen, meist schwarzweissen Abbildungen.

Art, Utopia and the Media

HANS ULRICH RECK

Thoughts on the *Jahrbuch für Künste und Apparate*

The media have existed ever since a sense of self-alienation has compounded the human awareness of the alien nature of the world. We need them to mediate the world because our world often seems to be once removed. They give us access to a world that is constructed out of experiences and hence entirely artificial. Thus the media not only have their roots in history and technology but also in anthropology. As artefacts, they are intrinsically necessary. Art has always played a special part in the symbolic elaboration of these mundanely significant artefacts. It views the media as poetic tools, but lately this has become problematic because the media today operate in the context of highly advanced technology. They are not always readily accessible to art. All that art can do is to act as though the poetic constructions in which it uses the media as the tools of its trade will continue to succeed—even in those situations where the media are no longer tools but have become complicated conglomerations of equipment and media, machines controlling other machines, chains of operational signals creating other auto-

mated links and networks. Thus it is not banal to take an anthropological view of these artefacts. Because art is never satisfied with a banal presentation of artefacts. Its specific task is to encourage the imagination to flights of fancy, to be profligate with any wealth that comes its way by going beyond production for its own sake.

But these days when it comes to the much vaunted power of art—be it intermedial, synthetic, simulative or organic—to integrate the human senses and mechanical devices, science and technology into one vast *Gesamtkunstwerk*, we cannot expect too much. And rightly so: technology has become far too complex, there is far too high a level of sophistication in a techno-system that exclusively follows its own commands and compulsions and which scarcely seems controllable from outside any more—neither by politics nor ethics nor aesthetics nor art. There have only been a handful of cases where artists were involved in the development of currently significant technological advances.

Thus the union of art and science has remained as much a utopia as any

hoped-for convergence of a technology-based world and social equality. The aesthetically liberated, technologically literate person, who is constantly absorbing new technologies, has to be understood as a self-contained being that surely derives the rhetorical power to move others from his/her own lack of empirical probability. This is a notable source of strength to the arts: for the arts mark differences, they articulate resistance, they insist on meaningful notions of a poetic, unconstrained deployment of technological means without these instantly having to be validated by polytechnically effective improvements. If utopia still has a critical function, then it may claim the same privilege that Lichtenberg allows critics: the right to be mercilessly critical without having to prove superior ability in that field.

Art has considerable potential for chaos, as distinct from the hierarchical taming of the media and their reduction to standardized operations. This explains why a crucial element in the poetological practice of orientation by means of “art through media” is the rejection of the fiction of a master me-

dium, a control point, a binding organ, a mandatory schedule, in other words the rejection of some central power. It is all too clear, for instance, that telematics (the use of computers for electronic data processing in the grand style) are as a rule merely used to optimize work situations.

In an age in which almost everything is supposed—at almost any cost—to be synchronized with everything else on a regularized basis, in a world of mass-media-led, global simultaneity and in a hierarchically structured communication society in which communication means the transmission of uniformly standardized chains of signals—in a world of this kind, any striving for artistic praxis is a battle to do something different. Thus art is not just about forming but also about creating an independent time-frame, a sensual system that is neither beholden to subjective indulgence nor to the objective demands made by a metronomic world, nor to some well-established exchange of signs and things, customs and inventions. In an age of techno-imagination, artistic practices are no longer directed first and foremost towards producing works, but towards establishing work processes and exploring methods. The path from manifestations of representational imagery to the point where art is about interlinking actions is a thoroughly justified leitmotif in “art through digital media,” leading as it does to the matter of equipment and on through the control signals of mechanized networks of commands, hierarchies and operations. Art is concerned with the poetic constitution of a social locus where art matters: art has become a critical reflection of its own locus. Thus new technologies and media force art

academies and media institutes to constantly review the basis of the training they are providing.

With the radical autonomy of art—that evolved during the period between the Romantic era and the innovations at the outset of the twentieth century—and a corresponding weakening in the hitherto recognized art training in polytechnics and academies, the relationship between art, science, technology, and daily life has taken on completely new dimensions. The widespread supposition nowadays is that “art as such” cannot be learnt, and that—precisely because of this—proficiency in the use of technical equipment, materials and apparatuses must be practiced all the more intensely and extensively.

Decades ago the art historian and long-time Mayor of Rome, Giulio Carlo Argan, suggested that contemporary artists should redefine themselves as image operators, that is to say, emphasizing the technical communicative side of their work and no longer presenting themselves as isolated artist-figures focused solely on expression and aesthetics. This implied plea for more up-to-date art training, which was made partly in response to the program at the Bauhaus, has acquired a new relevance in the age of digital technology. Inextricably linked with this is the need to redefine the relationship between the “fine” and the “applied” arts, between art and civilization, “high / serious” and “low / popular” culture. These definitions are no longer dependent on aesthetic taste but on the possibilities opened up by the advanced use and development of the artist’s tools.

Numerous attempts have been made to close the gap between art, technology and the world we live in,

and to reconcile “applied” art and “fine” art. From the Werkbund to the Bauhaus and new bauhaus to the Hochschule für Gestaltung Ulm there has been an impressive range of initiatives to produce “fine” and “applied” art by means of the most advanced technological means and to create links with the advanced sciences. In view of the immense complexity of developments in science and technology there can be no doubt as to the necessity of finding new long-term methods for art to mediate content and to apply technology. Such methods as exist are specially adapted to art. The theories that have emerged directly from art and design play an intrinsic part in project development and implementation. Theory as such has taken on a significant role in the organization of artistic praxis.

The training at the Kunsthochschule für Medien (KHM) in Cologne has thus concentrated right from the outset—that is to say since teaching began in October 1990—on the use of progressive methods and practices for artistic undertakings in and with advanced media, to the benefit of a multiplicity of concepts: from experimental, avant-garde installations to the mass-impact of media design, television and film. But also the other way around: from filmic experiment, from innovative ventures in television and subtle designer experiments to art that hits home at all levels by means of a conscious aesthetic “deception”—anything is possible. The different levels take in polar opposites and extend outwards to their own extremes. What used to be cleanly separated as mass culture or elite art, high or low, subtle or brutish, fine or applied art, highbrow or lowbrow, intellectual or banal,

reflective or popular, deliberation or pleasure: all of these now meet head-on, chafing against each other, at best transforming and arriving at new configurations. Ever different from case to case, decisively so, but always open to review, even to rejection.

The demands made of an artist's skills when s/he is dealing with digital equipment are radical and delicate. Nowadays a number of serious players in the field maintain that a true understanding of technical equipment—through art—is no longer possible. If that is so, then the works of art controlled by electronics and drawing on digitally concealed components are doing no more than perpetrating a scarcely tolerable, fake superficiality. And indeed what is known today as "media art" not infrequently looks exactly like this. *Decorum* sinks to the level of mere decoration. For the conscious deceptiveness of highly evolved art demands certain attitudes which do not pertain at present. It is clear where this line of argument is leading: that art is expected to be capable both of comprehending at the highest level and of

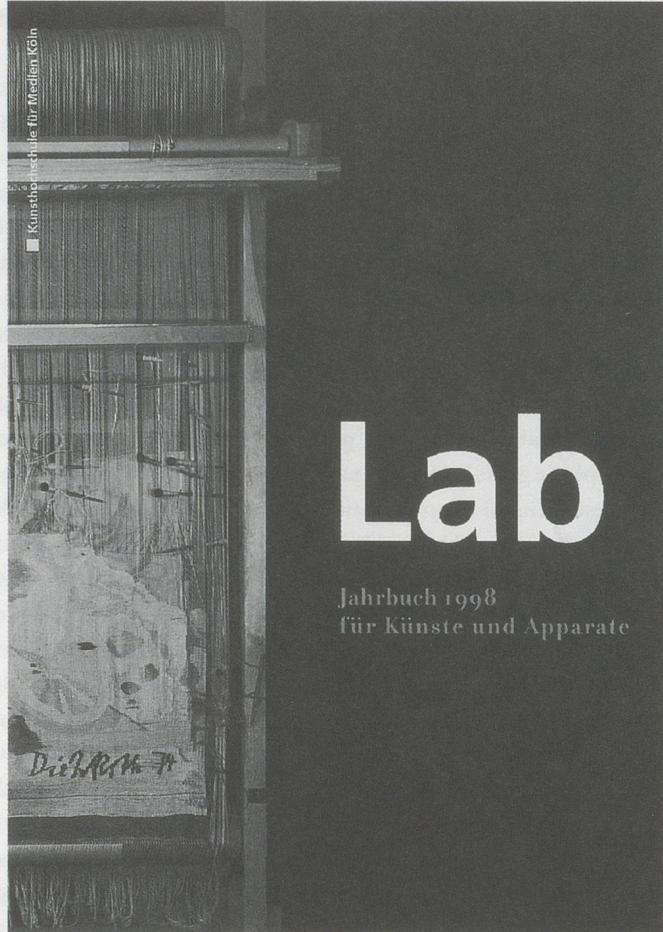
penetrating the otherwise purely functional, instrumental dimensions of life. *Decorum* has unfortunately been misunderstood and has been tainted with the reproach of superficiality. But by definition a reproach of this kind is only conceivable in a culture where "surfaces" are systematically despised. And this in turn implies a dual ontology: true reality as opposed to simulated reality. Nietzsche rejected the doubling of reality and its caricature in simulation—in the name of an artistry of lies and pleasure. Although in a distorted form, this notion of doubling still makes itself felt in the above reproach. It is no coincidence that the model of the building master in art has survived as a

Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate



Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

Lab



reservoir of resistance against the manipulation of signs in a random manner and at random speeds.

In the eighteenth century the philosopher Giambattista Vico wrote that one could only understand that which one was capable of constructing oneself. From that point onwards—until Hegel—art as the sensual manifestation of an idea was always seen in the context of controlled fabrication. Works of art were the exteriorization of an idea which then took shape in materials, fabrics, and later in modern media. Art is meant to facilitate constructive comprehension—that is its highest aspiration. This means that from their very first day as art students, artists try to put themselves in a position to build by their own efforts all the tools they need. The diametrically opposed attitude to this is that the artist is merely an expert in logistics, setting up arrangements, links and collaborations, connections and mediations. In other words a strategist of ultimately semiotic scenarios, a tactician making localized, punctuated links: a master of the superficial capturing signs that are restless and immaterial, floating and processual. Of course both of these attitudes will be found at the KHM along with many more situated somewhere between these two poles.

No program, or if at all, then a whole array. One theory is not sufficient, one program is too few, one single world is not enough. No program then, but perhaps a maxim: to resist the many attempts to exploit the at times concomitant desire to exert control from centers of medial power. The breadth and power of this aspiration cannot properly be understood from a program alone, the proof is in the products. In 1996, the publication *Lab.*

Jahrbuch für Künste und Apparate was set up to offer an insight into the current interchange of intensities, into a web of affinities and intellectual alliances, into a net of nets, of singular convictions and headstrong liaisons.

This yearbook has not been conceived for the purpose of self-presentation. The majority of the contributions come from external authors although this stipulation is not as important as the insistence that the focus should be on the outside world. The aim is also to provide a forum for guests and friends run by the KHM, which sets store by its openness and the varied nature of its program. The yearbook is neither prescriptive nor explicative, instead it presents a panorama that opens up the horizon of interests at the KHM, covering a wealth of topics deserving of attention. And the spectrum can range from the intricate philosophy of Giordano Bruno, the hermetic rejections of Antonin Artaud, Raymond Roussel's wayward machines to the computer background to certain intuitive interfaces, the physics and architecture of others, and a critique of the arts today. Artists have taken advantage of and shaped numerous *cartes blanches*. Whether in pictures or text, in visual sequences or in montages of words and images, whether a contribution is lyrical or hermeneutic, an academic exposé or a philosophical critique: disparate considerations, diverse rhetorics and different levels are seen here to be equally significant in the development of the arts with regard to discursive praxis and poetics alike.

The discourse of the arts, the unity of theories and methods, the interconnections between experiments and equipment, the evolution of new models of sensuality and time, of technol-

ogy and content—all of these play an intrinsic part in the arts today. There is no longer any room for the separation of theory and praxis—that tired old fixation, too often and too complacently repeated, a leftover of the stranglehold that different practitioners once had on the arts—nor for the relentless anti-theory stance taken by art and design for the sake of the religion of craft skills: today such attitudes can only seem hopelessly reactionary and unfit to play a meaningful part in the development of “art through media,” which is much more a matter of subtle composition, the creation of productive points of friction and energy fields, the discovery of magically interacting parameters.—Since 1996, the *Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate* has done its utmost to demonstrate the orchestration of such processes and powers, resistances and coherences, complements and contradictions.

(Translation: Fiona Elliott)

The *Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate* appears under the imprint of the Buchhandlung Walther König in Cologne. Published by the Kunsthochschule für Medien in Cologne and friends of the KHM, it is conceived and edited by Hans Ulrich Reck and Siegfried Zielinski, hitherto in alternating collaboration with Wolfgang Ernst, Thomas Hensel and Nils Röller. Each issue contains some dozens of texts and picture essays—analytical and poetic, artistic and scientific, literary and philosophical. Individual volumes range between 200 and 400 pages and contain numerous, mainly black-and-white illustrations. While the *Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate* is mainly a German language publication, all contributions originally written in English are published in English.