

I DON'T PRY YOUR PRICE



PROGRAMM

7. November

16 – 22 Uhr Eröffnung

20:30 Uhr Performance Antonia Baehr

7. Dezember

16 Uhr Führung durch die Ausstellung

8. Dezember

16 – 20 Uhr Finissage in Kooperation mit

*Blonde Cobra. Festival for
Queer & Experimental Cinema*

18 Uhr Performance Melanie Jame Wolf

PROGRAM

November 7

4–10 pm Opening

8.30 pm Performance by Antonia Baehr

December 7

4 pm Guided tour of the exhibition

December 8

4–8 pm Finissage in cooperation with

*Blonde Cobra. Festival for
Queer & Experimental Cinema*

6 pm Performance by Melanie Jame Wolf

I DON'T PAY YOUR PRICE QUEERFEMINISTISCHE INTERVENTIONEN MIT DER VIDEOKAMERA 08.NOV – 08.DEZ 2024

Die Ausstellung *I Don't Pay Your Price* (Euren Preis zahle ich nicht / Ich spiele nicht nach euren Regeln) zeigt Videos aus den 1980er- und 1990er-Jahren. Lange fanden diese Videos wenig Beachtung. Bis vor Kurzem schlummerten sie im Nachlass des Kölner Videokunstvertriebs 235. Im Zuge eines Forschungsprojekts hat die Stiftung IMAI diesen Nachlass aufgearbeitet und die hier präsentierten Videos ausgewählt. Sie lassen sich als queer-feministische Interventionen, also Eingriffe, in die Videokunst ihrer Zeit verstehen – und wie der eine Songzeile der Band Malaria! aufgreifende Titel andeutet, auch als eine Absage an die patriarchal strukturierte Kunstszene.

The exhibition *I Don't Pay Your Price* presents videos from the 1980s and 1990s. For a long time, these videos received little attention. Until recently, they lay dormant in the estate of the Cologne-based video art distributor 235. As part of a research project, the IMAI Foundation worked through this estate and selected the videos presented here. They can be understood as queer feminist interventions in the video art of their time; as the title—borrowed from the line of a song by the band Malaria!—suggests, they are also a rejection of the patriarchally structured art scene.

Inhalt

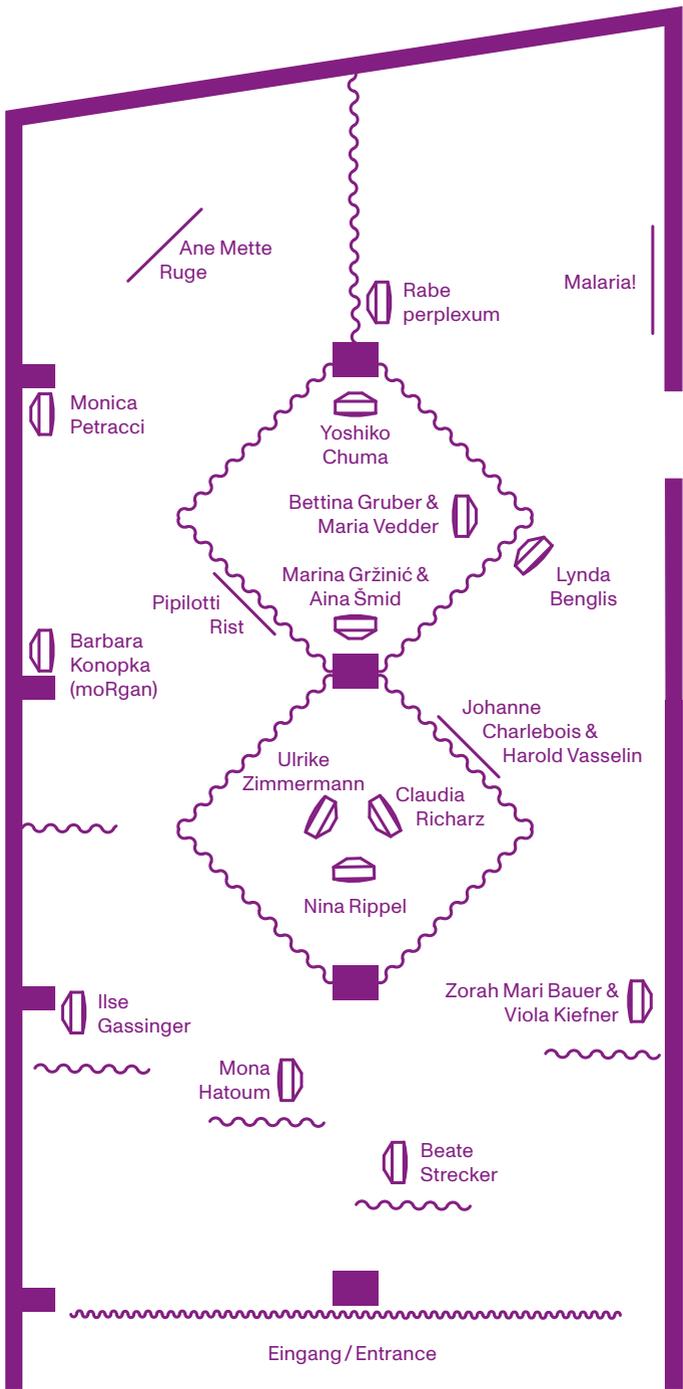
Contents

- 6 *I Don't Pay Your Price*. Eine Einführung
I Don't Pay Your Price—An Introduction

Informationen zu den Künstler*innen und ihren Arbeiten
Information on the artists and their works

- 18 Zorah Mari Bauer & Viola Kiefner
20 Lynda Benglis
22 Johanne Charlebois & Harold Vasselin
24 Yoshiko Chuma
26 Ilse Gassingier
28 Bettina Gruber & Maria Vedder
30 Marina Gržinić & Aina Šmid
32 Mona Hatoum
34 Barbara Konopka (moRgan)
36 Malaria! / Brigitte Bühler & Gudrun Gut & Dieter Hormel
38 Rabe perplexum
40 Monica Petracci
42 Claudia Richarz
44 Nina Rippel
46 Pipilotti Rist
48 Ane Mette Ruge
50 Beate Strecker
52 Ulrike Zimmermann

Die Broschüre enthält Zitate der Künstler*innen. Sie stammen aus Interviews, die Kat Lawinia Gorska zwischen Juni und September 2024 geführt hat.
This brochure contains quotes from the artists taken from interviews conducted by Kat Lawinia Gorska between June and September 2024.



>>Video war Anfang der 1980er-Jahre ein recht unbekanntes Medienformat. Ich studierte damals noch, war Schlagzeugin einer Experiment- und New-Wave-orientierten Band und an den neuen digitalen Kulturen interessiert. Als in Oesterreich mit >Flashdance< die ersten Breakdance-Streifen in den Kinos anliefen, schossen auch die allerersten Videotheken wie Pilze aus dem Boden. >There's a new sensation!<, posaunte ich zum Song der Rock Steady Crew in die Welt hinaus. >Are you ready?<<<

"Video was a fairly unknown media format in the early 1980s. At the time, I was still studying, and I was also the drummer in an experimental and new wave-oriented band and interested in new digital cultures. When the first breakdancing movies started arriving in Austrian cinemas with 'Flashdance', the very first video stores sprang up like mushrooms. 'There's a new sensation!' I proclaimed the Rock Steady Crew song to the world. 'Are you ready?'"

→ Zorah Mari Bauer

>>Das Format Video entdeckte ich in London, als ich am Environmental Media Department des Royal College of Art studierte. Ein grandioser Studiengang, an dem Studierende mit verschiedensten Medien arbeiten konnten, der meiner interdisziplinären Neigung und künstlerischen Ausrichtung sehr entgegenkam.

[...] [D]ieses filmisch inszenierte Videoformat war fuer mich ein einmaliger Ausflug. Video bzw. digitale Bilder nutze ich ausschliesslich zu dokumentarischen Zwecken.<<

"I discovered video as a format in London, when I was studying in the Environmental Media Department at the Royal College of Art. It was a fantastic course where students could work with a wide variety of media, which really suited my interdisciplinary leanings and artistic direction

[...] This cinematically staged video format was a one-off excursion for me. I only use video and digital images for documentary purposes."

→ Viola Kiefner

>>Fuenf Frauen in einer rein maennlichen Umgebung, in der die Maenner mehr auf die Verteidigung als auf das Leben bedacht waren. Mittlerweile wird diese Lesart jedoch durch von der Natur geschaffene Brueche zersetzt; wilde Graeser bewuchern den Beton, Bauwerke rutschen in Richtung Meer ab, vielfaeltige Fragmentierungen der verdichteten mineralischen Masse, die aus dieser kalten, dunklen, vergrabenen Kriegsarchitektur hervorgegangen ist. Diese starken und zerbrechlichen Frauen bringen das Lebendige, das Sinnliche, die Bewegung, die Elemente (Wind, Wasser, Feuer) zurueck in die Zeit des endlosen Wartens, der Erinnerung, der unmoeglichen Flucht und des Lebens.<<

"Five women in a wholly masculine environment, where men were more concerned with defense than life. Since then, however, this interpretation has been eroded by the interruptions of nature: wild grasses grow over the concrete, buildings slide down towards the sea, and there are multiple fragmentations of the compacted mineral mass that originated from this cold, dark, buried wartime architecture. These strong and fragile women bring life, sensuality, movement, and the elements (wind, water, fire) back into this period of endless waiting, of memory, of impossible escape, and of life."

→ Johanne Charlebois

>>Man muss beruecksichtigen, dass das Werkzeug [das Video] den Prozess ausgeloeset hat. Und dieses Werkzeug war ganz anders als das, was wir heute haben. Das kann man sich heute schwer vorstellen. Stellt euch zum Beispiel vor, die Gaenge im Video (auf einem sehr steinigen und unebenen Untergrund und in einem unangenehmen Raum), mit einer 10 oder 15 Kilo schweren Kamera auf der Schulter zu laufen, die zudem ueber ein steifes Kabel von einem Meter Laenge mit einem Aufnahmegeeraet (ebenfalls 10 oder 15 Kilo) verbunden ist, das von einem anderen Laeufner getragen wird ... und das natuerlich ohne Bildstabilisator. Und so viele andere Einschraenkungen! Diese Schwierigkeiten sind tatsaechlich in den Prozess eingeflossen. Ich denke, dass sie zum Endergebnis beitragen.<<

"You have to bear in mind that the tool [video] triggered the process. And this tool was very different to what we have today. It's hard to imagine today. Imagine, for example, running through the corridors in the video (on a very stony and uneven ground and in an uncomfortable space), with a camera weighing 10 or 15 kilos on your shoulder, which is also connected to a recording device (likewise 10 or 15 kilos) by a stiff cable one meter long, carried by another runner ... and of course without an image stabilizer. And so many other limitations! These difficulties actually influenced the process. I think they contribute to the final result."

→ Harold Vasselin

I Don't Pay Your Price

Eine Einführung

Kat Lawinia Gorska

I. *I Don't Pay Your Price* widmet sich feministischen Interventionen in die Videokunst der 1980er- und 1990er-Jahre. Die Ausstellung basiert auf einem Forschungsprojekt zur diversitätssensiblen Erschließung der Videobestände im IMAI-Archiv, das wir von 2023 bis 2024 durchgeführt haben.¹ Lange unbeachtete Videokassetten aus dem Nachlass des ehemaligen Kölner Videokunstvertriebs 235 Media wurden in den zwei Jahren gesichtet, katalogisiert und digitalisiert. Das Forschungsprojekt strebte eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte und Zusammensetzung des IMAI-Archivs an. Seine Fragestellung war eng mit der Problematik des Videokunstkanons verknüpft: Welche künstlerischen Positionen sind sichtbar, welche weniger oder gar nicht? Wir haben versucht, marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen, ausgeblendeten Themensetzungen, aber auch vernachlässigten Videoformaten besondere

Aufmerksamkeit zu schenken. Von dieser Schwerpunktsetzung erhoffen wir uns reparative Eingriffe in das Archiv und eine diversifizierende Rekonfiguration der Sammlung. Dadurch wird das Projekt selbst zu einer Intervention. Die Ausstellung *I Don't Pay Your Price* präsentiert eine Auswahl der erschlossenen Arbeiten und versteht sich als Teil dieser Intervention in das Archiv.

II. Videokunst kam in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren auf. Im Bereich Film, der sich schon deutlich früher entwickelt hatte, herrschte seit langem das patriarchale Stereotyp vor, dass Frauen* und Technik zwei unvereinbaren Sphären zugehörig seien. Als technisches Medium war der Film männlich dominiert. Männer* führten Regie und die Kamera, sie leiteten Filmfestivals, stellten einen Großteil der Filmkritiker*, und nicht zuletzt waren es meist Männer*, die die heute bestehenden Filmarchive bzw. -sammlungen aufbauten. Das soll nicht heißen, dass dort keine Frauen* tätig waren. Im Bereich Video hatten Frauen* jedoch weit größeren Einfluss. Dies wird oft damit erklärt, dass dieses Gebiet noch nicht von patriarchalen Strukturen vereinnahmt worden war und deshalb quasi als *tabula rasa* allen gleichermaßen offenstand.² Auch war das Video noch nicht als Kunstform etabliert. Videokunst war damals kein Feld, das finanziell oder künstlerisch rentabel gewesen wäre. Es war vergleichsweise leicht, dort zu agieren. Nicht zuletzt dadurch, dass das Aufkommen des Mediums mit Veränderungen in den gesellschaftlichen Strukturen und der sogenannten zweiten Welle des Feminismus zusammenfiel, war der Frauen*anteil im Bereich der Videokunst tatsächlich deutlich höher als im Film. Für Dänemark merkt die Künstlerin Ane Mette Ruge rückblickend sogar an, dass Frauen in diesem Bereich dominiert hätten: „Interestingly, the development of video art in Denmark at that time, for a large part seemed to be in the hands of female artists.“³ (Interessanterweise schien es zu der Zeit in Dänemark so, dass die Entwicklung der Videokunst vor allem in den Händen von Frauen lag.) Ulrike Zimmermanns Studie zu aktiven Videovertrieben im Westdeutschland der 1980er-Jahre zeigte auf, dass die Filmförderung in Hamburg im Videobereich zur Hälfte Frauen* förderte.⁴ Die Videokunst war eine der ersten Gattungen auf dem Feld der Kunst, in denen Feminismus und das Streben nach Gleichberechtigung der Geschlechter von Beginn an Thema war.⁵ Während der Auseinandersetzung mit den

Hintergründen der einzelnen Arbeiten im Zuge der Vorbereitung dieser Ausstellung hat sich außerdem gezeigt, dass diese mitunter deutliche queere Züge aufweisen. Um so erstaunlicher ist es, dass die sich ausgeprägt queer-feministische Vergangenheit der Videokunstproduktion jedoch kaum in den Programmen westeuropäischer Videovertriebe oder in den institutionellen Videosammlungen dieser Zeit widerspiegelt. Das gibt zu denken und ist einer der Gründe, warum diese Videokunstaussstellung feministische Interventionen in den Fokus nimmt.

III. Die Arbeiten, die in *I Don't Pay Your Price* zu sehen sind, schlummerten noch bis vor Kurzem im Nachlass des Kölner Videovertriebs 235, der heute von der Stiftung IMAI aufbewahrt wird. Teilweise werden die Arbeiten zum ersten Mal nach fast 40 Jahren wieder gezeigt. Die meisten von ihnen waren nie Teil des Videovertriebs von 235. Oft gelangten sie als unaufgefordert zugesendete Demobänder zu 235. Aus heute nicht mehr nachvollziehbaren Gründen landeten sie im Abstellregal. Die meisten von ihnen gerieten schließlich in Vergessenheit.

Videokunstvertriebe wie 235 setzten sich dafür ein, Videokunst zu etablieren, ihr Raum und Publikum zu verschaffen. Sie waren es, die die Arbeiten verbreiteten. Beispielsweise stellten sie Programme zusammen, die sie Museen oder Festivals anboten. So nahmen sie Einfluss auf die Formierung des Videokunstkanons. Von einem Vertrieb vertreten zu werden, war für Videokunstschaffende existentiell. Auf die Frage, warum viele der spannenden Arbeiten in der Ausstellung nicht in den Vertrieb von 235 eingegangen sind, lässt sich heute keine abschließende Antwort geben. Eine große Rolle spielten sicherlich die westlich-patriarchal geprägten gesellschaftlichen Strukturen, die auch in der Kunstszene vorherrschten. Wir hoffen, mit diesem Projekt zu einer Egalisierung und Diversifizierung der Videokunstgeschichte beitragen zu können.

IV. Es gibt viele Gründe dafür, den Fokus auf feministische Interventionen in die Videokunst zu legen und damit auch den Versuch zu wagen, den westlichen Videokunstkanon zu konterkarieren. Es ist uns ein wichtiges Anliegen, auf das deutliche Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern in Videosammlungen und in der Videokunstgeschichte hinzuweisen.

Außerdem möchten wir den ausgestellten Arbeiten Sichtbarkeit verschaffen. Und nicht zuletzt geht es uns darum, die Bandbreite der Interventionen mit der Videokamera aufzuzeigen. In ihnen kommt das Nichteinverständensein der Videokünstler*innen mit der eigenen gesellschaftlichen und künstlerischen Situation zum Ausdruck. Die Kritik der Künstler*innen ging aber noch weiter. Sie reflektierten gesellschaftliche Verhältnisse, um bessere Lebensbedingungen für alle zu schaffen. Sie knüpften an die feministische Wissenschaftskritik an, die aufzeigte, dass Technik nicht neutral ist. Auch die Videotechnologie war keineswegs eine *tabula rasa*, wie oft behauptet wird. Aufgrund der zunächst hohen Kosten war die neue Technik zuerst in finanzstarken Bereichen erprobt worden, beispielsweise vom Militär oder von der Polizei.⁶ Und das war vielen Videokünstler*innen bewusst: „Uns war klar, dass wir mit einer Überwachungstechnik arbeiten und so war es uns wichtig, sie gegen den Strich zu nutzen“⁷ schreibt die Filmemacherin und Videokünstlerin Ulrike Zimmermann. So kann die feministische Aneignung der Videokamera mit den Worten von Claudia Richarz, als „Besetzung“ angesehen werden.⁸ Es ging darum, die Kamera den kriegstreiberischen Strukturen zu entreißen und sie sich für queere und feministische Zwecke anzueignen. Eine klare Ansage: *I Don't Pay Your Price!*

1 Es handelt sich um das Forschungsprojekt *Vom Rauschen im Archiv. Ein Projekt zur diversitätssensiblen Erschließung der Videobestände des IMAI-Archivs*, gefördert durch die Landeshauptstadt Düsseldorf und das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen.

2 Vgl. Ulrike Rosenbach im Gespräch mit Wulf Herzogenrath, in: Karin Bruns; Claudia Richarz [Hg.]: *Frauen Video Katalog*, Hamburg 1990, S. 352–387, hier S. 366.

3 E-Mail der Künstler*in an Kat Lawinia Gorska vom 29. Juni 2024.

4 Vgl. Ulrike Zimmermann: *Videovertrieb in der Bundesrepublik Deutschland. Materialien*, Hamburg 1988.

5 Vgl. Kat Lawinia Gorska: Tigersprünge aus dem Videokunstarchiv. Potenziale der Vergänglichkeit von Videobändern, in: *Frauen und Film*, 72 / 2024, S. 113–122, hier S. 114.

6 Vgl. Friedrich Kittler: *Optical Media. Berlin Lectures 1999*, Cambridge / Malden 2002, S. 221f.

7 Auszug aus einem unveröffentlichten Interview, das Kat Lawinia Gorska im Juli 2024 mit Ulrike Zimmermann geführt hat.

8 Karin Bruns; Claudia Richarz: Pinsel, Pixel, Rosenduft. Anmerkungen zu Videoproduktion und elektronischer Kunst von Frauen, in: Heidi Hutschenreuter; Claudia Schurian [Hg.]: *Feministische Streifzüge durch's Punkte-Universum. Medienkunst von Frauen*, Essen 1993, S. 37–56, hier S. 55.

I Don't Pay Your Price

An Introduction

Kat Lawinia Gorska

I. *I Don't Pay Your Price* is dedicated to feminist interventions in video art from the 1980s and 1990s. The exhibition is based on a research project involving a diversity-sensitive approach to cataloguing the video holdings in the IMAI archive, which was carried out between 2023 and 2024.¹ Video cassettes from the estate of the former Cologne video art distributor 235 Media, which had long been neglected, were viewed, catalogued, and digitized over a period of two years. The research project aimed to critically examine the history and composition of the IMAI archive. The focus of the project was closely linked to the problem at the heart of the video art canon: Which artistic positions are visible, which are less visible, and which are not visible at all? We tried to pay special attention to marginalized social groups and overlooked themes, but also neglected

video formats. We hope that this focus will lead to reparative interventions in the archive and a more diverse reconfiguration of the collection. In this way, the project itself serves as an intervention. The exhibition *I Don't Pay Your Price* presents a selection of the catalogued works and is to be regarded as part of this intervention in the archive.

II. Video art emerged in the late 1960s and early 1970s.

In the field of film, which had developed much earlier, the patriarchal stereotype that women and technology belonged to two incompatible spheres had long prevailed. As a technical medium, film was dominated by men: men directed films and operated the cameras, led film festivals, constituted the majority of film critics and, last but not least, it was largely men that established the film archives and collections that exist today. While this is not to say that there were no women working in this domain, women had a far greater influence in the field of video. This is often explained by the fact that this area had not yet been coopted by patriarchal structures and was therefore open to all equally as a kind of *tabula rasa*.² Video was also not yet established as an art form. At the time, video art was not a field that was financially or artistically lucrative. It was comparatively easy to get involved. Thanks in no small part to the fact that the emergence of the medium coincided with changes in social structures and second-wave feminism, the proportion of women working in video art was actually significantly higher than in film. In the Danish context, the artist Ane Mette Ruge even notes in retrospect that women dominated in this field: “Interestingly, the development of video art in Denmark at that time, for a large part seemed to be in the hands of female artists.”³ Ulrike Zimmermann’s study on active video distributors in West Germany in the 1980s showed that half of the film funding in the video sector in Hamburg went to women.⁴ Video art was one of the first artistic genres in which feminism and the pursuit of gender equality was addressed from the very beginning.⁵ When examining the contexts of the individual works in the course of preparing this exhibition, it also became apparent that some of them have clear queer traits. It is therefore all the more astonishing that the distinctly queer feminist history of video art production is hardly reflected in the programs of

Western European video distributors or in the institutional video collections of the time. This is something to think about and is one of the reasons why this video art exhibition focuses on feminist interventions.

III. Until recently, the works on display in *I Don't Pay Your Price* lay dormant in the estate of Cologne-based video distributor 235, which is now held by the IMAI Foundation. Some of the works are being shown again for the first time in almost forty years. Most of them were never actually distributed by 235; they were often sent to the distributor as unsolicited demo tapes. For reasons that are no longer clear today, they ended up in storage, and most of them were eventually forgotten.

Video art distributors such as 235 were committed to the establishment of video art, providing it with a space and an audience. They were the ones who disseminated the works, by putting together programs that they offered to museums or festivals, for example. In this way, they influenced the formation of the video art canon. Being represented by a distributor was of existential importance for video artists. There is no definitive answer today to the question of why many of the exciting and fascinating works in the exhibition were not distributed by 235. The Western patriarchal social structures that also prevailed in the art scene certainly played a major role. With this project, we hope to make the history of video art more equal and diverse.

IV. There are many reasons to focus on feminist interventions in video art and therefore to attempt to subvert the Western video art canon. We feel it is important to highlight the clear gender imbalance in video collections and in the history of video art. We also want to give more visibility to the exhibited works. And last but not least, we want to showcase the broad range of interventions with the video camera. They express the ways in which the video artists felt at odds with their own social and artistic context. But these artists took their critique even further: they reflected on their own social situations in order to create better living conditions for everyone. They drew on the feminist critique of science, which emphasized that technology is not neutral. Video technology was by no means a tabula rasa, as is often claimed. Due to the high initial costs, this new technology

was first tested in well-funded sectors, such as the military or the police.⁶ And many video artists were conscious of this: “We were aware that we were working with surveillance technology and so it was important to us to use it against the grain,” explains filmmaker and video artist Ulrike Zimmermann.⁷ In Claudia Richarz’s words, the feminist appropriation of the video camera can be seen as an “occupation.”⁸ It was about wresting the camera away from these warmongering structures and appropriating it for queer and feminist purposes. A clear message: *I Don’t Pay Your Price!*

- 1 *Vom Rauschen im Archiv: Ein Projekt zur diversitätssensiblen Erschließung der Videobestände des IMAI-Archivs* (About the Noise in the Archives: A diversity-sensitive approach to cataloguing the video holdings in the IMAI archive), funded by the city of Düsseldorf and the Ministry of Culture and Science of the State of North Rhine-Westphalia.
- 2 See Ulrike Rosenbach in conversation with Wulf Herzogenrath, in *Frauen Video Katalog*, ed. Karin Bruns and Claudia Richarz (Hamburg, 1990), pp. 352–387, here p. 366.
- 3 Email from the artist to Kat Lawinia Gorska on June 29, 2024.
- 4 See Ulrike Zimmermann, *Videovertrieb in der Bundesrepublik Deutschland: Materialien* (Hamburg, 1988).

- 5 See Kat Lawinia Gorska, “Tigersprünge aus dem Videokunstarchiv: Potenziale der Vergänglichkeit von Videobändern,” *Frauen und Film* 72 (2024), pp. 113–122, here p. 114.
- 6 See Friedrich Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999* (Cambridge / Malden, 2002), p. 221f.
- 7 Excerpt from an unpublished interview with Ulrike Zimmermann conducted by Kat Lawinia Gorska in July 2024.
- 8 Karin Bruns and Claudia Richarz, “Pinsel, Pixel, Rosenduft: Anmerkungen zu Videoproduktion und elektronischer Kunst von Frauen,” in *Feministische Streifzüge durch’s Punkte-Universum: Medienkunst von Frauen*, ed. Heidi Hutschenreuter and Claudia Schurian (Essen, 1993), pp. 37–56, here p. 55.

>>Ich bin eher zufaellig zur Videokunst gekommen. Ich interessierte mich fuer die Videotechnik, weil sie ganz anders war als der 16-mm-Film, und weil sie damals als cool galt. Insbesondere war es die Chroma-Key-Technik, die meine Aufmerksamkeit erregte. Bei dieser Technik werden bestimmte blaue und gruene Farben verwendet, um Spezialeffekte zu erzeugen. Ich war fasziniert davon, wie diese Chroma-Key-Farben verwendet werden konnten, um zahlreiche Ebenen in der Videoproduktion zu schaffen.<<

"I came to video art more or less by chance. I was interested in video technology because it was very different from 16 mm film and because it was considered cool at the time. The chroma key technique caught my attention in particular. This technique uses certain shades of blue and green to create special effects. I was fascinated by how these chroma key colors could be used to create multiple layers in video production."

→ Yoshiko Chuma

>>Video gab mir die Moeglichkeit, das Bild beim Entstehen zu gestalten und zu korrigieren. Das war mit den bis dahin ueblichen Super-8-Filmen nicht moeglich und man zitterte immer, ob denn ueberhaupt nach der Entwicklung in einem Labor etwas zu sehen sein wuerde, das den eigenen Erwartungen entsprach. Mit Video erhielt ich die Kontrolle ueber das Bild. Und da Licht eine wichtige Rolle bei der Komposition der Bilder spielte (und noch immer spielt), ebenso wie Farbe und Raum, war es moeglich, sehr genau zu arbeiten und die Stimmungen zu kreieren, die der Szene angemessen waren.<<

"Video gave me the opportunity to shape and correct the image as it was being created. That wasn't possible with the Super 8 films that were commonly used at the time, and there was always the fear of whether what you would see after development in the lab would meet your own expectations. Video gave me control over the image. And since light played (and still plays) an important role in the composition of the images, as well as color and space, it was possible to work very precisely and create moods that were appropriate to the scene."

→ Bettina Gruber

>>Gegen Ende meines Studiums am Institut fuer Publizistik- und Kommunikationswissenschaft lernte ich MitarbeiterInnen der Medienwerkstatt Wien und ihre Videoarbeiten kennen. Zu diesem Zeitpunkt begann ich, mich feministisch zu engagieren und war Mitglied der Gruppe >Frauen gegen Gewalt an Frauen<. Nach meiner Promotion im Sommer 1981 kam es zu ersten Ueberlegungen, Video als politisches Artikulationsmedium fuer feministische Anliegen der Frauenbewegung einzusetzen.<<

>>Mein gestalterisches Interesse galt damals dem Parallelschalten der Medien Video, Super-8-Film, Fotografie, Heimcomputer als auch der Dekonstruktion und Dechiffrierung von Konventionen. Die Lust am Schauen und Inszenieren sowohl vor als auch hinter der Kamera sichtbar zu machen, mein Interesse sowohl an der poetischen als auch erotischen Koerpersprache von Frauen, waren damals charakteristisch fuer meine Videos.<<

"Towards the end of my course at the Institute for Media and Communication Studies, I got to know the staff at the Medienwerkstatt Wien [Vienna Media Workshop] and their video work. It was at this point that I began to get involved in feminism and became a member of the group 'Frauen gegen Gewalt an Frauen' [Women against Violence against Women]. After receiving my doctorate in the summer of 1981, I began thinking about using video as a political medium to articulate the feminist concerns of the women's movement."

"My creative interest back then was in the parallel use of video, Super 8 film, photography, and home computers, as well as deconstructing and deciphering conventions. My videos at the time were characterized by the desire to show and direct both in front of and behind the camera, as well as my interest in both the poetic and erotic body language of women."

→ Ilse Gassinger

>>In Slowenien wurden das Medium Video und die Videokunst in den 1980er-Jahren durch die Punk-Kultur, die Subkultur und die Alternativbewegung wiederbelebt. Punk und seine kuenstlerischen Ableger fuehrten zu radikalen Veraenderungen in Kunst und Kultur. In der neuen Punk- und Rockgeneration der 1980er-Jahre etablierte sich Video in relativ kurzer Zeit als ideales Medium des sozialen und politischen Ausdrucks.<<

>>Man konnte mehr oder weniger gleichzeitig aufnehmen, bearbeiten und abspielen. Die Nachbearbeitung war nun ohne den Eingriff Dritter, sei es Mensch oder Maschine, moeglich. Das bedeutete nicht nur groessere zeitliche und kuenstlerische Unabhaengigkeit, sondern vor allem auch Unabhaengigkeit von der Zensur.<<

"In Slovenia, the medium of video and video art was revitalized in the 1980s by punk culture, subcultures, and the alternative movement. Punk and its artistic offshoots led to radical changes in art and culture. In the new punk and rock generation of the 1980s, video soon established itself as the ideal medium for social and political expression."

"You could record, edit, and play back more or less simultaneously. Postproduction was now possible without the intervention of a third party, whether a human or a machine. This meant not only greater temporal and artistic independence, but above all independence from censorship."

→ Marina Gržinić

>>Der Uebergang vom Film zum Video war fuer Filmemacher (ich studierte damals an der Filmhochschule in Lodz) traumatisch, sie verstanden den Enthusiasmus der Kuenstler nicht, alles, was zaehlte, war die Aufloesung des Filmbildes und die Perfektion des Objektivs. Die Unterscheidung zwischen Film und Video wurde strikt eingehalten: Es herrschte Heiterkeit, wenn angekuendigt wurde: >Ich praesentiere einen Videofilm mit dem Titel:...< Ich glaube, daran kann sich niemand mehr erinnern.<<

"The transition from film to video was traumatic for filmmakers (I was studying at the film school in Łódź at the time); they didn't understand the enthusiasm of the artists, all that mattered was the resolution of the film image and the perfection of the lens. There was a strict distinction between film and video. People would laugh whenever someone announced: 'I present a video film with the title:...' I don't think anyone remembers that anymore."

→ Barbara Konopka

>>1988 nahm ich an einem europaeischen Frauenkurs zur Foerderung des weiblichen Unternehmertums teil. Nur sechs Frauen wurden ausgewaehlt, um das Videoproduktionsstudio Tecniche Blu zu gruenden. Unser Unternehmen mit Sitz in Longiano, Italien, war damals mit der modernsten und fortschrittlichsten Technologie ausgestattet und wir waren in vielen Videobereichen taetig.<<

>>Ich verspuegte das tiefe Beduerfnis, mich voellig marktunabhaengig eigenen Videoprojekten zu widmen.<<

"In 1988, I took part in a course for women in Europe to promote female entrepreneurship. Only six women were selected to found the video production studio Tecniche Blu. Our company, based in Longiano, Italy, was equipped with the latest and most advanced technology at the time and we worked in a number of different video sectors."

"I felt a deep need to devote myself to my own video projects, completely independently of the market."

→ Monica Petracchi

Zorah Mari Bauer & Viola Kiefner

Black Forest – Blue Danube, 1989 – 90, 16 Min.



Zorah Mari Bauer (*1957 Zell am See, lebt in Berlin) ist Theoretikerin, Musikerin und Medienproduzentin. Bauer studierte Germanistik, Kommunikation und Medien in Graz und Hamburg. Sie arbeitet zwischen Kunst, Informationsdesign, Medientheorie und künstlerischer Forschung. Sie lehrte an diversen Hochschulen und von 2001 bis 2003 war sie Vertretungsprofessorin im Fach Informationsdesign an der Universität Duisburg-Essen.

Viola Kiefner (*1959 Stuttgart, lebt in Hamburg) studierte Bühnenbild, Bildende Kunst, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft in Stuttgart, Hamburg und London. In ihren multimedialen Installationen thematisiert sie Beziehungen zwischen Menschen, Architektur und Geschichte. Sie lehrte an Hochschulen in Hamburg, Rostock und Kiel. Darüber hinaus ist Kiefner als Kuratorin am Künstlerhaus Westwerk in Hamburg tätig.

Zorah Mari Bauer und Viola Kiefner haben für diese Arbeit einmalig zusammengearbeitet.

Zorah Mari Bauer (b. 1957 in Zell am See, lives in Berlin) is a theorist, musician, and media producer. Bauer studied German studies, communication, and media in Graz and Hamburg. Her work straddles art, information design, media theory, and artistic research. She has taught at various universities and was an interim professor in the Department of Information Design at the University of Duisburg-Essen from 2001 to 2003.

Viola Kiefner (b. 1959 in Stuttgart, lives in Hamburg) studied stage design, fine arts, art history, and theater studies in Stuttgart, Hamburg, and London. Her multimedia installations explore relationships between people, architecture, and history. She has taught at universities in Hamburg, Rostock, and Kiel. Kiefner also works as a curator at the Westwerk artists' center in Hamburg.

This work is a unique collaboration between Zorah Mari Bauer and Viola Kiefner.

Die beiden Künstlerinnen stammen aus sehr unterschiedlichen Regionen des deutschsprachigen Raums. Die eine ist in Südwestdeutschland aufgewachsen, die andere in Oberösterreich. Kennengelernt haben sie sich im hohen Norden, in Hamburg. Die Sonne und den Süden schmerzlich vermissend, entstand die Idee einer Videoarbeit, die sich kritisch und ironisch mit Unterschieden, Gemeinsamkeiten sowie mit Klischees ihrer jeweiligen Herkunft auseinandersetzt. Auf einer Reise entlang der Donau machten die Künstlerinnen Video- und Tonaufnahmen, sie lernten zu jodeln und Trachten richtig anzuziehen. Das Resultat ist das Videoalphabet *Black Forest—Blue Danube* (Schwarzer Wald – Blaue Donau), eine lose Sammlung von Bruchstücken einer nicht mehr zu gebrauchenden Welt. Was die formale Umsetzung angeht, ist das Video voller Kontraste. Historische Fotografien treffen auf Inszenierungen, auf Viola Kiefners wissenschaftliche Recherche über monumentale Architektur oder auf ein Videospiel. Der begleitende experimentelle Sampling-Sound stammt von Zorah Mari Bauer.

These two artists come from very different regions of the German-speaking world. One grew up in southwest Germany, the other in Upper Austria. They met in the far north, in Hamburg. Sorely missing the sun and the south, they came up with the idea of a video work that critically and ironically examines the differences, similarities, and clichés of their respective origins. On a journey along the Danube, the artists made video and sound recordings, learned how to yodel and how to wear traditional costumes correctly. The result is the video alphabet *Black Forest—Blue Danube*, a loose collection of fragments of a bygone world. In terms of formal execution, the video is full of contrasts. Historical photographs meet staged scenes, Viola Kiefner's academic research on monumental architecture, and a video game. The accompanying soundtrack of experimental samples was composed by Zorah Mari Bauer.



Lynda Benglis

Female Sensibility, 1973, 13 Min.



Lynda Benglis (*1941 in Lake Charles, lebt in New York City) arbeitet in den Bereichen Skulptur, Objekt, Fotografie und Videokunst. Materialien wie Wachs, Polyurethan, Latex, Metall, Glas und Video verwendet Benglis als Erweiterungen ihres eigenen Körpers. In den 1970er-Jahren beschäftigte sie sich intensiv mit Video. Mit dem Medium reflektierte sie beispielsweise Geschlechterstereotype, die ihr im Alltag begegneten. Ihre Werke befinden sich unter anderem in New York in den ständigen Sammlungen des Museum of Modern Art, des Metropolitan Museum of Art, des Guggenheim Museum und des Whitney Museum of American Art.

The oeuvre of Lynda Benglis (b. 1941 in Lake Charles, lives in New York City) includes sculptures, objects, photography, and video art. Materials such as wax, polyurethane, latex, metal, glass, and video serve as extensions of the artist's own body. In the 1970s, she worked intensively with video, using the medium to reflect on subjects such as the gender stereotypes that she encountered in everyday life. In New York, her works can be found in the permanent collections of the Museum of Modern Art, the Metropolitan Museum of Art, the Guggenheim Museum, and the Whitney Museum of American Art, among others.

Lynda Benglis, die heute vor allem als Bildhauerin bekannt ist, hat sich in den 1970er-Jahren intensiv mit dem Medium Video auseinandergesetzt. In *Female Sensibility* (Weibliche Empfindsamkeit) ist sie mit der Künstler*in Marilyn Lenkowsky zu sehen, wie sie sich sinnlich umarmen, küssen und streicheln. Den Bildern gegenübergestellt wird eine Collage aus Ausschnitten frauenfeindlicher Äußerungen, die die Künstlerin aus Radiosendungen und Countryballaden zusammengeschnitten hat. Ganz auf sich selbst konzentriert und sich gleichzeitig der Kamera sehr bewusst, scheinen die beiden Frauen* diese verletzenden Aussagen zu ignorieren. Die Bilder könnten als visuelle Botschaft gelesen werden: Wir können uns eine andere Welt vorstellen und sie leben. *Female Sensibility* ist eine künstlerische Abrechnung mit der heterosexuell, patriarchal geprägten Welt, welche die Betrachtenden miteinbezieht.



Known primarily as a sculptor today, Lynda Benglis explored the medium of video intensively in the 1970s. In *Female Sensibility*, she and the artist Marilyn Lenkowsky can be seen sensually embracing, kissing, and caressing each other. The images are juxtaposed with a collage of excerpts of misogynistic statements that the artist has edited together from radio broadcasts and country ballads. Fully focused on themselves yet simultaneously highly aware of the camera, the two artists seem to ignore these hurtful statements. The images could be interpreted as a visual message: we can imagine and live out a different world. *Female Sensibility* is an artistic reckoning with the heterosexual, patriarchal world that includes the viewer.

Johanne Charlebois & Harold Vasselin

Blockhaus, 1987, 15 Min.



Johanne Charlebois (*1959 in Verdun, Québec, lebt in Brüssel) ist Tänzerin, Choreografin, Tanzlehrerin und Bewegungspädagogin. 1984 gründete sie in Paris mit Harold Vasselin die Tanzkompanie bzw. Recherchegruppe Taxidermie, um unter anderem an Tanzfilmen und -videos zu arbeiten. 2008 wurde sie Iyengar-Yogalehrerin und machte Geburtsbegleitung zu einem ihrer Spezialgebiete. Seit 2015 arbeitet sie mit dem an das Brüsseler Erasmus-Krankenhaus angebundenes Zentrum für natürliche Geburt Le Cocon zusammen.

Harold Vasselin (*1955 in Le Havre, lebt ebenda) studierte Ingenieur*innenwissenschaften und promovierte am Centre national de la recherche scientifique in Paris. Gleichzeitig wandte er sich der Arbeit mit dem Körper im Neuen Tanz und im Theater zu. Außerdem entdeckte er Video für sich und begann zu filmen. In Paris gründete er 1984 mit Johanne Charlebois die Tanzkompanie bzw. Recherchegruppe Taxidermie. Als ehemaliger Wissenschaftler beschäftigt er sich mit Fragen der Technowissenschaften und ihren Auswirkungen auf die Gesellschaft.

Johanne Charlebois (b. 1959 in Verdun, Québec, lives in Brussels) is a dancer, choreographer, dance teacher, and movement educator. In 1984, she and Harold Vasselin founded the dance company and research group Taxidermie with the aim of working on dance films and videos, among other projects. In 2008, she became an Iyengar yoga instructor specializing in pregnancy support. Since 2015, she has been working with Le Cocon, a midwife-led birthing unit affiliated with the Erasmus Hospital in Brussels.

Harold Vasselin (b. 1955 in Le Havre, lives there) studied engineering and completed his doctorate at the National Center for Scientific Research in Paris. At the same time, he turned to working with the body as part of the New Dance movement and in theater. He also discovered video and began filming. In Paris, he founded the dance company and research group Taxidermie with Johanne Charlebois in 1984. As a former scientist, he is concerned with questions relating to technoscience and its impact on society.

Ein Betonbunker aus dem Zweiten Weltkrieg an der Küste der Normandie. Fünf Tänzerinnen setzen sich mit der inneren und äußeren Architektur auseinander. Der elektronisch anmutende Sound von Jean-Jacques Palix macht deutlich: Wir befinden uns in den 1980er-Jahren. Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs sind 40 Jahre vergangen. Diese Betonklötze müssen viel erlebt und gesehen haben. Die Tänzerinnen legen ihre Ohren an die Wand und lauschen. Dann ringen sie mit dem Beton, wollen sich ihn aneignen, anders nutzen, ihm andere Gefühle einflößen. Das kommt in ihrem sinnlichen Tanz, in ihrem zärtlichen Umgang miteinander zum Ausdruck, der im Kontrast zur Grausamkeit des Krieges steht. Auf einmal heben alle die geballte linke Faust in die Luft, eine Geste, die die Botschaft dieses Videogedichts deutlich macht. Solidarität und Zusammenhalt, das ist es, was zählt.

A concrete bunker from the Second World War on the Normandy coast: five female dancers explore its interior and exterior architecture, while the electronic sounds of Jean-Jacques Palix make it clear that we are in the 1980s. Forty years have passed since the end of the Second World War. These concrete blocks must have witnessed and experienced a great deal. The dancers put their ears to the wall and listen. Then they grapple with the concrete, seeking to appropriate it, to use it differently, to infuse it with other feelings. This is expressed through their sensual dancing and their tender interactions with each other, which contrast with the cruelty of war. All of a sudden, they all raise their clenched left fists in the air, a gesture that makes the message of this video poem clear: solidarity and unity—that's what matters.



Yoshiko Chuma

Pikka Don, 1982, 21 Min.

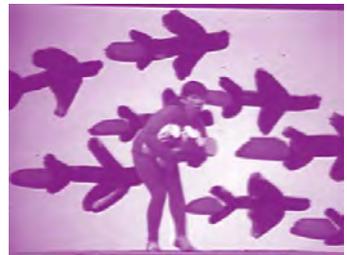


Yoshiko Chuma (*1950 in Osaka, lebt in New York City) ist Konzeptkünstlerin und Choreografin. 1976 siedelte sie von Japan um nach New York. Zwischen 1979 und 1983 beschäftigte sie sich mit Film und Video. Chuma wurde zu einer der führenden Persönlichkeiten des modernen Tanzes in den USA. 1982 gründete sie die bis heute aktive Tanzkompanie The School of Hard Knocks in New York, mit der sie 1984 den Bessie Award erhielt. Seit den 1980er-Jahren produziert sie immer wieder Arbeiten, die zum Nachdenken anregen und sich weder dem Tanz, noch dem Theater, noch dem Film oder einer anderen Kategorie zuordnen lassen.

Yoshiko Chuma (b. 1950 in Osaka, lives in New York City) is a conceptual artist and choreographer. She moved from Japan to New York in 1976. Between 1979 and 1983 she worked with film and video. Chuma became one of the leading figures in modern dance in the USA. In 1982, she founded The School of Hard Knocks in New York, a dance company that is still active today and with which she received a Bessie Award in 1984. Since the 1980s, she has constantly produced thought-provoking works that cannot be confined to dance, theater, film, or any other single category.

Pikka Don ist eine Video-Performance von Yoshiko Chuma. Die umgangssprachliche japanische Bezeichnung „Pikka Don“ steht für die US-amerikanischen Atombombenabwürfe auf Japan 1945. Es handelt sich um lautmalerische Begriffe: „Pikka“ bedeutet „heller Blitz“ und „Don“ kann mit „lauter Knall“ übersetzt werden. Yoshiko Chuma tanzt vor projizierten Zeichnungen von Jeffrey Isaac zu Musik von Christian Marclay. Sie bewegt sich verspielt mit Stücken eines Birkenstamms. Plötzlich wird das Bild schwarz-weiß und die Tänzerin wirkt verstört und verängstigt. Sie scheint sich vor einer unsichtbaren Bedrohung zu fürchten. Im weiteren Verlauf wird der Bezug zu den tragischen Ereignissen von 1945 immer deutlicher: Chumas Kleidung und der Hintergrund wechseln von weiß zu rot, als wären sie in Blut getaucht. Das Video endet mit dem Bild einer bewegungslosen Tänzerin. Ihre Figur ist auf einen Schatten reduziert. Diese eindrucksvolle Schlusszene kann als Statement gegen das nukleare Wettrüsten im Kalten Krieg gelesen werden.

Pikka Don is a video performance by Yoshiko Chuma. The colloquial Japanese term “Pikka Don” refers to the atomic bombs dropped on Japan by the USA in 1945. These are both onomatopoeic terms: “Pikka” means “bright flash” and “Don” can be translated as “loud bang.” Yoshiko Chuma dances in front of projected drawings by Jeffrey Isaac to music by Christian Marclay. She moves around playfully with birch logs. Suddenly the image turns black and white and the dancer appears disturbed and frightened. She seems to be afraid of an invisible threat. As the video progresses, the reference to the tragic events of 1945 becomes increasingly clear: Chuma’s clothes and the background change from white to red, as if they were soaked in blood. The video ends with the image of a motionless dancer. Her figure is reduced to a shadow. This striking final scene can be read as a statement against the nuclear arms race during the Cold War.



Ilse Gassinger

Exposed, 1989, 8 Min.



[Ilse Gassinger](#) (*1953 Knittelfeld, lebt in Durham) ist Videokünstlerin, Fotografin und Kuratorin. Sie studierte Publizistik an der Universität Wien, wo sie auch promovierte. Gassinger war in den 1980er-Jahren eng mit der Medienwerkstatt Wien verbunden. Ihre Videopraxis ist vorwiegend experimentell. Unter ihren Arbeiten sind aber auch dokumentarische Formate zu finden. Thematisch beschäftigt sie sich mit Fragen der gesellschaftlichen Normierung. Seit Ende der 1990er-Jahre lebt sie in Kanada, wo sie lange Zeit als Kuratorin für die Durham Art Gallery tätig war. Ihre Videoarbeiten wurden weltweit in Museen gezeigt, beispielsweise im ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe oder im Fukuyama Museum of Art.

[Ilse Gassinger](#) (b. 1953 in Knittelfeld, lives in Durham) is a video artist, photographer, and curator. She studied journalism at the University of Vienna, where she also completed her doctorate. Gassinger was closely associated with the Medienwerkstatt Wien (Vienna Media Workshop) in the 1980s. Her video practice is predominantly experimental, but her works also include documentary formats. Thematically, she explores issues relating to normative social standards. She has lived in Canada since the late 1990s, where she was a long-serving curator at Durham Art Gallery. Her video works have been shown in museums around the world, including the ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe and the Fukuyama Museum of Art.

Drei Liebhaberinnen filmen sich gegenseitig auf ihren Ausflügen, Spaziergängen und Reisen. In der Stadt wie in die Natur ist die Kamera ihre Begleiterin. Es sind sehr intime Videos, Video-Postkarten, wenn man so will, die hier gezeigt werden. In ihnen kommt der Wunsch zum Ausdruck, verwackelte oder unscharfe Momente festzuhalten, die für die meisten anderen unbedeutend sind. Was auf den ersten Blick wie eine amateurhafte Urlaubsaufnahme aussieht, ist als Statement zu verstehen. Das Signalbild – das Bild, mit dem das Video beginnt – ist hier das Bild einer Frau, die durch ein Fernglas blickt. Eine Frau, die schaut. Die patriarchalen Blickstrukturen durcheinanderbringend und missachtend, macht sich Ilse Gassinger auf die Suche nach eigenen Bildern, die eine andere Welt zeigen als die normierenden Massenmedien ihrer Zeit.

Three lovers film each other on their excursions, walks, and travels. Whether in the city or in nature, the camera is their constant companion. These are very intimate videos, video postcards, if you will, that are being displayed here. They express the desire to capture the blurred or out-of-focus moments that are insignificant to most other people. What at first glance looks like an amateurish vacation shot should in fact be understood as a statement. The signal image—the image that marks the opening of the video—is of a woman looking through a pair of binoculars. A woman watching. Disrupting and defying the patriarchal structures of the gaze, Ilse Gassinger sets out in search of her own images that portray a world that is different to the normative mass media of her era.



Bettina Gruber & Maria Vedder

Catfish Tango, 1986, 7 Min.



Bettina Gruber (*1947 in Minden, lebt in Köln) ist Video- und Fotokünstlerin. Sie studierte Kunst an der Universität der Künste in Berlin. 1986 gründete sie zusammen mit Ulrich Tillmann und Maria Vedder das ephemere Klaus Peter Schnüttger-Webs Museum in Köln. Gruber ist für ihre farb-starken Tierfotografien bekannt. Ihre Arbeiten befinden sich in internationalen Sammlungen, unter anderem im Museum Ludwig, Köln, und in der Tate Gallery, London.

Maria Vedder (*1948 in Nordhorn, lebt in Berlin) studierte Fotografie, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sowie Sozialwissenschaft in Köln. Von 1991 bis 2014 war Vedder Professorin für Medienkunst an der Universität der Künste in Berlin. Dort war sie an der Gründung des Instituts für zeitbasierte Medien und des Studiengangs Kunst und Medien beteiligt. Ihre Arbeiten sind in zahlreichen Sammlungen vertreten, unter anderem im Neuen Berliner Kunstverein und in der Tate Gallery, Liverpool.

Bettina Gruber und Maria Vedder produzierten in den 1980er-Jahren als Duo gemeinsam Videokunst. Zusammen verfassten sie das *Handbuch der Videopraxis* (1982) sowie die Publikation *Kunst und Video* (1983). Seit Ende der 1980er-Jahre arbeiten sie getrennt.

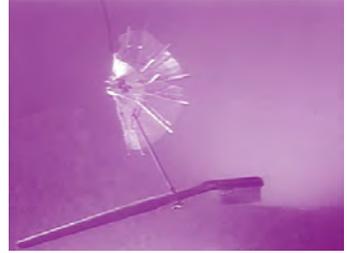
Bettina Gruber (b. 1947 in Minden, lives in Cologne) is a video and photo artist. She studied art at the University of the Arts in Berlin. In 1986 she founded the ephemeral Klaus Peter Schnüttger-Webs Museum in Cologne together with Ulrich Tillmann and Maria Vedder. Gruber is known for her colorful photographs of animals. Her works can be found in international collections, including the Museum Ludwig in Cologne and Tate Modern in London.

Maria Vedder (b. 1948 in Nordhorn, lives in Berlin) studied photography, theater, film and television studies as well as social sciences in Cologne. From 1991 to 2014, Vedder was a professor of media art at Berlin University of the Arts, where she was involved in the founding of the Institute of Time-Based Media and the Art and Media study program. Her work is represented in numerous collections, including the Neuer Berliner Kunstverein and Tate Liverpool.

Bettina Gruber and Maria Vedder produced video art together as a duo in the 1980s. Together they wrote the *Handbuch der Videopraxis* (Video Praxis Manual, 1982) as well as the publication *Kunst und Video* (Art and Video, 1983). They have worked separately since the end of the 1980s.

Handgemachte Kulissen und Requisiten, durchdachter Sound und viel Humor zeichnen die Arbeiten des Duos Bettina Gruber und Maria Vedder aus. *Catfish Tango* (Wels-Tango) ist ein geheimnisvolles Video zu Tangoklängen. Auf den ersten Blick ist schwer zu sagen, wo wir uns befinden. Zu sehen sind zunächst Wolkenkratzer aus Pappe, dann eine Flamme, die sich in einen aktiven Vulkan verwandelt. Plötzlich tauchen schillernde, fischähnliche Figuren auf, dann Werkzeuge, die an einer Schnur schweben oder eine Zahnbürste mit einem Cocktail-Sonnenschirm. Was hat das alles zu bedeuten? Am Ende wird klar, dass es eine Katze ist, die die Zuschauer*innen zum Narren hält, sie verunsichert. Für die Tangoklänge ist Bettina Gruber verantwortlich.

Handmade backdrops and props, an elaborate soundtrack, and a great deal of humor characterize the work of the duo Bettina Gruber and Maria Vedder. *Catfish Tango* is a mysterious video set to the sounds of tango. At first glance, it is difficult to tell where we are. First we see cardboard skyscrapers, then a flame that turns into an active volcano. Suddenly, iridescent, fish-like figures appear, followed by tools floating on a string and a toothbrush with a cocktail umbrella. What does it all mean? By the end of the film, it becomes clear that it is a cat that is toying with the viewer, making them feel unsettled. Bettina Gruber is responsible for the tango soundtrack.



Marina Gržinić & Aina Šmid

Labirint, 1993, 12 Min.



Die promovierte Philosophin Marina Gržinić (*1958 in Rijeka, lebt in Ljubljana und Wien) ist Professorin an der Akademie der bildenden Künste Wien und Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste in Ljubljana. Außerdem arbeitet sie als freiberufliche Kunstkritikerin und Kuratorin. Sie hat zahlreiche Artikel und Bücher veröffentlicht.

Aina Šmid (*1957 in Ljubljana, lebt ebenda) ist Kunsthistorikerin. Sie war Redakteurin des in Ljubljana ansässigen Designmagazins *Ambient* und arbeitet als freie Schriftstellerin.

Marina Gržinić und Aina Šmid arbeiten seit 1982 zusammen. Gemeinsam verwirklichten sie um die 40 Videokunstprojekte, einen 16-mm-Kurzfilm sowie Video- und Medieninstallationen. Ihre international ausgestellten Werke erhielten zahlreiche Preise.

Marina Gržinić (b. 1958 in Rijeka, lives in Ljubljana and Vienna) has a doctorate in philosophy and is a professor at the Academy of Fine Arts Vienna as well as a member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts in Ljubljana. She also works as a freelance art critic and curator, and has published numerous articles and books.

Aina Šmid (b. 1957 in Ljubljana, lives in Ljubljana) is an art historian. She was editor of the Ljubljana-based design magazine *Ambient* and works as a freelance writer. Marina Gržinić and Aina Šmid have been working together since 1982. Together they have realized around forty video art projects, including a 16 mm short film as well as video and media installations. Their internationally exhibited works have received numerous awards.

Labirint (Labyrinth) setzt sich, wie viele Arbeiten des Duos, mit der politischen Situation im ehemaligen Jugoslawien auseinander. Konkret geht es um Lager für aus Bosnien geflohene Menschen in Ljubljana. Orte der Ohnmacht, wo die einen über die anderen entscheiden. Die traumatische Geschichte wird mit modernem Tanz und Zitaten aus Dokumentationen erzählt. Diese verschachteln sich wiederum mit Zitaten aus der Kunstgeschichte, insbesondere sind das Motive aus den Bildern des Surrealisten René Magritte (1898–1967). Darüber hinaus zeichnet sich der Tanz durch zuckende, bebende, fast zitternde Bewegungen aus. Die zeitrafferartigen Eingriffe, die Gržinić und Šmid vornehmen, verfremden die gezeigten Körper. Sie wirken wie Marionetten, die automatisch tun, was von ihnen verlangt wird. Den geschlechtsspezifischen Gewalterfahrungen im Krieg und auf der Flucht kommt eine besondere Bedeutung zu.

Like many of the duo's works, *Labirint* (Labyrinth) explores the political situation in the former Yugoslavia. Specifically, it focuses on the camps in Ljubljana for those who had fled Bosnia. Places of helplessness, where a handful of people decide the fate of others. This traumatic story is told through modern dance and quotes from documentaries. These in turn are interwoven with references from art history, particularly motifs from the paintings of the surrealist René Magritte (1898–1967). The dancing is characterized by twitching, quivering, almost trembling movements. The time-lapse interventions by Gržinić and Šmid distort the bodies on display, making them seem like marionettes that are automatically doing what is being asked of them. Gender-specific experiences of violence during war and displacement are particularly prominent in this work.



Mona Hatoum

So Much I Want to Say, 1983, 5 Min.



Mona Hatoum (*1952 in Beirut, lebt in London) ist eine interdisziplinär arbeitende Künstlerin. Sie studierte Kunst an der Byam Shaw School of Art und an der Slade School of Art in London. Seit den 1990er-Jahren arbeitet sie verstärkt mit Skulptur und Installation. Davor konzentrierte sie sich auf Performance und gelegentlich auf Video. In ihren frühen Arbeiten reflektierte sie häufig die Position eines als weiblich gelesenen, migrantischen Körpers. Spätere Arbeiten konzentrierten sich auf die Eingebundenheit des Individuums in soziale Gefüge und die damit verbundenen Machtverhältnisse. Mona Hatoum wurde weltweit ausgestellt, unter anderem im Centre Pompidou, Paris, im Beirut Art Center und auf der documenta in Kassel.

Mona Hatoum (b. 1952 in Beirut, lives in London) is an interdisciplinary artist. She studied art at the Byam Shaw School of Art and the Slade School of Art in London. Since the 1990s, she has increasingly worked with sculpture and installation. Before that, she concentrated on performance works and occasionally video. In her early works, she often reflected on the position of the female-presenting migrant body. Later works focused on the integration of the individual into social structures and the associated power dynamics. Mona Hatoum's work has been exhibited around the world, including at the Centre Pompidou in Paris, the Beirut Art Center, and documenta in Kassel.

Das Bild zeigt einen unbeweglichen, weiblich gelesenen Kopf mit weit aufgerissenen Augen. Zwei Hände halten der Person den Mund zu, als wollten sie sie am Sprechen hindern. Auf der Tonebene hört man in einer Endlosschleife immer wieder den Satz „So much I want to say“ (So vieles, was ich sagen will), wobei sich die Betonung verändert. Noch stärker verändern sich die Bilder des Kopfes, Fotografien oder Standbilder, aber man kann erkennen, dass es sich um denselben Kopf handelt. Ein horizontaler Streifen läuft von oben nach unten über das Bild, bei jedem Durchgang wechseln die Bilder. Obwohl die Bilder an sich unbeweglich sind, entsteht durch den ständigen Wechsel der Eindruck einer Handlung: Die am Sprechen gehinderte Person versucht, sich zu befreien. Ab und zu sieht man ihren geöffneten Mund, der dann wieder von den Händen verschlossen wird. Das Video ist ein Statement. Frauen* wird nicht nur nicht zugehört, sie werden regelrecht am Sprechen gehindert. Nun liegt es an ihnen, einen Weg zu finden, sich zu befreien.

The image shows a motionless, female-presenting head with wide open eyes. Two hands hold the person's mouth shut, as if to prevent them from speaking. In the accompanying audio, the sentence “So much I want to say” can be heard over and over again in an endless loop, although the emphasis changes. The photographs or stills of the head undergo even greater changes, but you can still tell that it is the same head. A horizontal stripe runs across the picture from top to bottom, the images changing each time it passes. Although the pictures themselves are immobile, the constant change gives the impression of action: the person prevented from speaking is trying to free themselves. From time to time you can see their open mouth, which is then closed again by the hands. The video is a statement. Not only are women not listened to, they are literally prevented from speaking. Now it is up to them to find a way to free themselves.



Barbara Konopka (moRgan)

Binary Notes, 1998, 4 Min.



Die Bratschistin und Multimedia-Künstler*in Barbara Konopka aka moRgan (*1968 in Stettin, lebt in Warschau) bewegt sich zwischen Video-, Digitalkunst und Soundperformance. Sie studierte Kamera an der Staatlichen Hochschule für Film, Fernsehen und Theater in Lodz und Bratsche an der Fryderyk-Chopin-Musikakademie in Warschau. Konopka beschäftigt sich mit Fragen der menschlichen Identität und den Veränderungen, die sich durch die rasante Entwicklung der Kommunikationstechnologien ergeben. In der polnischen Kunstszene gilt sie als Pionierin des Cyberfeminismus. Konopka ist Gründungsmitglied der Band Pentarosa.

Viola player and multimedia artist Barbara Konopka aka moRgan (b. 1968 in Szczecin, lives in Warsaw) oscillates between video, digital art, and sound performance in her work. She studied cinematography at the National Film, Television and Theater School in Łódź and viola at the Fryderyk Chopin Music Academy in Warsaw. Konopka explores questions relating to human identity and the changes brought about by the rapid development of communication technologies. She is considered a pioneer of cyberfeminism in the Polish art scene. Konopka is a founding member of the band Pentarosa.

Binary Notes (Binäre Anmerkungen) ist eine Hommage an das Gedicht *Hymn do maszyny mego ciała* (Hymne an die Maschinerie meines Körpers) des Futuristen Titus Czyżewski (1880–1945). Das Video ist eine freie Interpretation dieses Gedichts. Visuell steht die digitale Fotogrammserie *Illuminations*. *Online. Binary Man* (Illuminationen. Online. Binärer Mensch, 1998), einige der ersten computerbearbeiteten Fotografien in Polen, im Zentrum. Die Künstler*in setzte die Fotogramme verzerrten Signalen aus, z.B. von einer Satellitenantenne. Thematisch geht es um technisch vermittelte Kommunikation und Telepräsenz, was in dem eingeblendeten Satz „I think your brain and mine are compatible“ (Ich denke, unsere Gehirne sind kompatibel) deutlich wird. Konopka wendet sich den multiplen Erscheinungsformen des Menschen zu und versucht außerdem, sich Wesen aus anderen Dimensionen vorzustellen. Dabei greift sie die damals virulente Frage auf, ob Leben zwangsläufig biologisch sein muss.

Binary Notes is a homage to the poem *Hymn do maszyny mego ciała* (Hymn to the Machinery of My Body) by the futurist Titus Czyżewski (1880–1945). The video is a free interpretation of this poem. On a visual level, the digital photogram series *Illuminations*. *Online. Binary Man* (1998), some of the first digitally edited photographs in Poland, takes center stage. The artist exposed the photograms to distorted signals, such as those from a satellite antenna. On a thematic level, the film is about technologically mediated communication and telepresence, which becomes clear in the displayed sentence “I think your brain and mine are compatible.” Konopka examines the multiple forms of human existence and also tries to imagine beings from other dimensions. In doing so, she takes up the question, which was highly topical at the time, of whether life always has to be biological.



Malaria!

Brigitte Bühler & Gudrun Gut & Dieter Hormel

Your Turn to Run, 1984, 4 Min.



Die Berliner New-Wave-Band Malaria! wurde 1981 von Gudrun Gut und Bettina Köster gegründet. Sie ging aus der Gruppe Mania D hervor. Weitere Mitglieder waren Manon Pepita Duursma, Christine Hahn und Susanne Kuhnke. Malaria! spielte international in den renommiertesten Clubs in New York, Paris, London und Berlin.

The Berlin new wave band Malaria! was founded in 1981 by Gudrun Gut and Bettina Köster. It emerged from the group Mania D. Other members were Manon Pepita Duursma, Christine Hahn, and Susanne Kuhnke. Malaria! played internationally in some of the most renowned clubs in New York, Paris, London, and Berlin.

In den drei Jahren ihres Bestehens hat die Band drei Musikvideos produziert. *Your Turn To Run* (Jetzt bist du dran) ist eines davon. Gedreht wurde das Video im nächtlichen Berlin-Kreuzberg. Ein paar Frauen vertreiben sich die Zeit in einem Auto. Auffallend sind die typische 1980er-Jahre-Kleidung und das passende Make-up. *Your Turn To Run* wurde von Brigitte Bühler, Gudrun Gut und Dieter Hormel mit einer Super-8-Kamera gedreht. Brigitte Bühler und Dieter Hormel waren auch für das Musikvideo zum Song *Geld* verantwortlich, aus dem Ausschnitte für *Your Turn to Run* verwendet wurden.

In the three years of their existence, the band Malaria! produced three music videos. *Your Turn to Run* is one of them. The video was shot in Kreuzberg, Berlin at night. A couple of women are passing the time in a car: their typical 1980s clothing and matching make-up are particularly eye-catching. *Your Turn to Run* was shot by Brigitte Bühler, Gudrun Gut, and Dieter Hormel with a Super 8 camera. Brigitte Bühler and Dieter Hormel were also responsible for the music video *Geld* (Money); clips from this were used for *Your Turn to Run*.



Rabe perplexum

Danke Deutschland. Ehemalige Schützengraben Parade, 1985, 25 Min.



Rabe perplexum (*1956 in München, †1996 ebenda) Oeuvre bewegt sich zwischen Video, Performance, Theater und Installation. Rabe wuchs als Manuela Hahn in München auf. Seit 1982 arbeitet Hahn unter dem Pseudonym Rabe perplexum. Von 1982 bis 1983 war Rabe Teil der Künstler*innen-Gruppe Abraxas. Von 1985 bis 1991 absolvierte Rabe ein Studium der Malerei und Grafik an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Robin Page. Rabes Performances zeichneten sich durch einen provokanten und scharfen Humor aus, der auf die konservative Nachkriegsgesellschaft in der BRD zielte.

The oeuvre of Rabe perplexum (b. 1956 in Munich, d. 1996 in Munich) oscillates between video, performance, theater, and installation. Rabe was born Manuela Hahn in Munich, but assumed the pseudonym Rabe perplexum in 1982. From 1982 to 1983, Rabe was part of the artist group Abraxas. From 1985 to 1991, Rabe studied painting and graphic art under Robin Page at the Academy of Fine Arts in Munich. The artist's performances were characterized by a provocative and sharp humor that took aim at West Germany's conservative postwar society.

Danke Deutschland. Ehemalige Schützengraben Parade ist ein Video mit Performances von Rabe perplexum, Wolfgang Hornstein, Kwalsky Rapid und Geier – die teils mit schrillum Make-up und in exzentrischer Kleidung auftreten. In *Der Säugling* erklärt Rabe perplexum einer Puppe, was ein Säugling ist. In *Die alten Damen* sinniert eine Person in einem verkehrt herum angezogenen Mantel über der Menschheit drohende Gefahren. Das Video dokumentiert auch eine Reihe von Straßenaktionen in München, in denen Rabe perplexum z.B. mit einem Skelett auf dem Viktualienmarkt spaziert, ein Straßenschild zersägt oder auf einem Friedhof mit einem Messer um sich sticht. Begleitet wird dies von eingeblendeten Schlagzeilen aus der Bild-Zeitung, Ausschnitten aus Redebeiträgen der Tagesschau, die, aus dem Zusammenhang gerissen und in von Rabe perplexum inszenierte Situationen integriert, eine neue, ironische und meist humorvolle Bedeutung erhalten. Die bayrische Folklore spielt dabei eine wichtige Rolle.

Danke Deutschland. Ehemalige Schützengraben Parade (Thank You Germany. Former Trench Parade) is a video featuring performances by Rabe perplexum, Wolfgang Hornstein, Kwalsky Rapid, and Geier—some of whom are wearing garish make-up and eccentric clothing. In *Der Säugling* (The Infant), Rabe perplexum explains to a doll what an infant is. In *Die alten Damen* (The Old Ladies), a person wearing a coat the wrong way round contemplates the dangers threatening humanity. The video also documents a series of street actions in Munich, in which Rabe perplexum walks around the Viktualienmarkt with a skeleton, saws up a street sign, or stabs at the people around them in a cemetery with a knife, for example. This is accompanied by superimposed headlines from the *Bild* newspaper and excerpts from speeches on the *Tagesschau* news program; taken out of context and integrated into situations staged by Rabe perplexum, they take on a new, ironic, and mostly humorous meaning. Bavarian folklore plays an important role here.



Monica Petracci

Salomé, 1995, 22 Min.



Monica Petracci (*1964 in Forlì, lebt ebenda) gründete 1989 mit anderen Frauen die Videoproduktionsfirma *Tecniche Blu*. Petracci arbeitete unter anderem mit dem Ensemble *Masque Teatro* zusammen. Sie drehte zahlreiche Theatervideos, Videoclips und Dokumentationen und war als Kamerafrau und Produzentin an vielen unabhängigen Projekten beteiligt. Ihre Arbeiten wurden auf Festivals gezeigt und mehrfach ausgezeichnet. Heute widmet sich Petracci der biologischen Landwirtschaft.

Monica Petracci (b. 1964 in Forlì, lives there) founded the video production company *Tecniche Blu* together with other women in 1989. Petracci's collaborators include the *Masque Teatro* ensemble. She has made numerous theater videos, video clips, and documentaries and has been involved in several independent projects as a camerawoman and producer. Her work has been shown at festivals and has won several awards. Petracci now devotes her time to organic farming.

Salomé ist ein Videotheaterstück. Es beruht auf dem gleichnamigen Theaterstück von Oscar Wilde (1854–1900), das nach seiner Veröffentlichung im Jahr 1851 in England verboten wurde. Darin geht es um die biblische Geschichte der jüdischen Prinzessin Salomé, die sich in Johannes den Täufer verliebt. Johannes weist ihre Liebe jedoch zurück. Sie bittet König Herodes, der ihr einen Gefallen schuldet, Johannes enthaupten zu lassen. Johannes' abgeschlagenen Kopf küsst sie auf den Mund und nimmt ihn auf diese Weise in Besitz. In Monica Petraccis Interpretation bleibt offen, ob Salomé's Liebe vielleicht doch erwidert wurde. Sie verlegt die Handlung in das zeitgenössische Italien: Ein Drehstuhl in einem Friseursalon und "la luna", der Mond, der im Italienischen weiblich ist, kommen dabei ins Spiel.

Salomé is a video play. It is based on the stage play of the same name by Oscar Wilde (1854–1900), which was banned in England after its publication in 1851. It tells the biblical story of the Jewish princess Salome, who falls in love with John the Baptist. However, John rejects her love, and so she asks King Herod, who has promised to grant her a request, to have John beheaded. She kisses John's severed head on the mouth and thus takes possession of it. In Monica Petracci's interpretation, it remains unclear whether Salome's love was perhaps reciprocated after all. She relocates the events of the play to contemporary Italy: a swivel chair in a hairdressing salon and "la luna"—the moon, which is feminine in Italian—both enter the scene.



Claudia Richarz

Endlich eine Prinzessin, 1985, 2 Min.



Claudia Richarz (*1955 in Troisdorf, lebt in Eckernförde) ist Experimental- und Dokumentarfilmerin. Sie studierte Visuelle Kommunikation an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, unter anderen bei Helke Sander. 1979 war Richarz Mitbegründerin von bildwechsel, Kultur- und Medienzentrum für Frauen. Etliche ihrer Filme wurden ausgezeichnet, darunter 2000 die Dokumentarserie *Abnehmen in Essen* mit dem Grimme Preis und 2023 *Helke Sander: Aufräumen* mit dem Publikumspreis beim Internationalen Frauen Film Fest Dortmund+Köln.

Claudia Richarz (b. 1955 in Troisdorf, lives in Eckernförde) is an experimental and documentary filmmaker. She studied visual communication at the University of Fine Arts Hamburg under Helke Sander and others. In 1979, Richarz co-founded bildwechsel—Kultur- und Medienzentrum für Frauen (Image Change—Culture and Media Center for Women). Several of her films have won awards: she received the Grimme-Preis in 2000 for her documentary series *Abnehmen in Essen* (Losing Weight in Essen), and the Audience Prize at the Internationales Frauen Film Fest Dortmund+Köln (Dortmund and Cologne International Women's Film Festival) in 2023 for *Helke Sander: Aufräumen* (Helke Sander: Cleaning House).

Endlich eine Prinzessin ist ein formales Hybrid. Wir sehen Dias, die Richarz mit einer Halbzoll-Video-kamera abgefilmt hat. Die Bilder stammen unter anderem von einer Autobahnraststätte oder von einem Fahrgeschäft auf dem Hamburger Dom, der dortigen Kirmes. Letztere hatte Richarz nachts mit langer Belichtungszeit aufgenommen. So entstandene Unschärfen und Verwischungen machen aus den Formen vielfältige Farbflächen.

Das Video erzählt die Liebesgeschichte von zwei Frauen*. Wir erfahren dies nicht auf den ersten Blick, wir müssen uns erst auf die Tonebene einlassen, auf Geräusche, die in dieser kurzen Arbeit schnell untergehen können. Die menschenleeren Bilder erlauben Assoziationen einer gerade verpassten Person, die, in Eile auf einer Raststätte zwischen Hamburg und Berlin, eine noch brennende Zigarette auf dem Waschbeckenrand vergessen hat. Susanne Gläß komponierte die Musik und spielte sie auf ihrer Geige ein.

Endlich eine Prinzessin (Finally a Princess) is a formal hybrid. We see slides that have been filmed by Richarz with a half-inch video camera. The images were captured at locations such as a highway rest stop and a fairground ride at a carnival at Hamburg carnival called Hamburger Dom. Richarz recorded the latter at night with a long exposure time. The resulting blur and graininess turn the forms in the image into multifaceted fields of color.

The video tells a love story between two women. We don't learn this at first glance; we have to engage with the audio first, with sounds that can easily be drowned out in this short work. The deserted images evoke the impression of a person we have just missed, someone who, in their haste, has left a smoldering cigarette on the edge of the sink at a rest stop between Hamburg and Berlin. Susanne Gläß composed the music and played it on her violin.



Nina Rippel

Drei Unterwasserstücke mit Cello, 1985, 6 Min.



Nina Rippel (lebt in Hamburg) ist Experimental- und Dokumentarfilmerin. Sie studierte Kunstpädagogik und Film an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. 1980 gründete sie dort das Dokumentarfilmemacher*innen-Kollektiv die thede. Sie arbeitete als Kunstpädagogin an verschiedenen Gymnasien und lehrte als Dozentin für Medien an der Fachhochschule in Frankfurt am Main und an der Leuphana Universität Lüneburg. In ihren Filmen beschäftigt sie sich mit Wahrnehmung und der leiblichen Dimension von Film. Ihre Themen reichen vom Filmen unter Wasser bis zu der Welterfahrung von Menschen mit Sehbeeinträchtigungen.

Nina Rippel (lives in Hamburg) is an experimental and documentary filmmaker. She studied art education and film at the University of Fine Arts Hamburg. She founded the documentary filmmakers' collective die thede there in 1980. Rippel worked as an art teacher at various high schools and taught media as a lecturer at the University of Applied Sciences in Frankfurt am Main and at Leuphana University Lüneburg. In her films, she examines perception and the corporeal dimension of film. Her topics range from filming underwater to the lived experience of people with visual impairments.

Die *Drei Unterwasserstücke mit Cello* entfalten sich in Teilen. In jedem der drei Teile begleitet die Kamera eine dunkel gekleidete Person, die unter Wasser einen Tanz aufführt. Alles ist in Blau getaucht, ein Schwimmbecken ist Ort des Geschehens. Das Spektakel wird von Celloklängen begleitet, wobei die Musik nicht nur eine untermalende Funktion hat. Bild und Ton ergänzen sich gegenseitig und bilden eine Tanz-Musik-Performance. Während das Cello durchgehend breit streichend spielt, ist die Bildebene experimentell angelegt. Die Kameraperspektive, die Schnitttechnik, Wiederholungen der gleichen Sequenzen sowie deren Umkehrung erzeugen eine Art Unterwasserlabyrinth: Wo ist links, rechts, unten, oben? Ist das, was man sieht, eine Wasseroberfläche? Taucht die Tänzer*in ein oder taucht sie auf? Die Bilder werfen viele Fragen auf, sie verunsichern – und darin liegt ihre Kraft.

Drei Unterwasserstücke mit Cello (Three Underwater Pieces with Cello) unfolds in three parts. In each of them, the camera follows a person in dark clothing performing a dance underwater. Set in a swimming pool, everything is bathed in blue. The spectacle is accompanied by the sounds of a cello, although it is not simply background music. Image and sound complement each other and form a holistic performance of dance and music. While the cello plays with sweeping strokes throughout, the visual level is experimental. The camera perspective, the editing technique, and repetitions of the same sequences or their reversal all create a kind of underwater labyrinth: Where is left, right, down, up? Is what we see the surface of the water? Is the dancer diving in or surfacing? The images raise many questions, they are unsettling—and therein lies their power.



Pipilotti Rist

(*Entlastungen*) Pipilottis Fehler, 1988, 11 Min.



Pipilotti Rist (*1962 in Grabs, lebt in Zürich) ist eine Pionierin auf dem Gebiet der räumlichen Videokunst. Sie studierte Gebrauchsgrafik an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien und audiovisuelle Kommunikation an der Schule für Gestaltung in Basel. Von 1988 bis 1994 war sie Mitglied der Musikgruppe Les Reines Prochaines. Ihre Arbeit mit Video entwickelte sich zwischen der technologischen Entwicklung und ihrer spielerischen Forschung weiter. Rist ist bekannt für ihre immersiven Installationen wie *Worry Will Vanish* (Die Sorgen werden sich verflüchtigen) von 2014. Ihre Arbeiten sind in zahlreichen Sammlungen vertreten, unter anderem im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main und im Museum of Modern Art in New York.

Pipilotti Rist (b. 1962 in Grabs, lives in Zurich) is a pioneer in the field of spatial video art. She studied commercial art at the University of Applied Arts in Vienna and audiovisual communication at the Basel School of Design. From 1988 to 1994 she was a member of the music group Les Reines Prochaines. Her work with video evolved out of advances in technology and her playful research. Rist is known for her immersive installations such as *Worry Will Vanish* (2014). Her work is represented in numerous collections, including the Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main and the Museum of Modern Art in New York.

Horizontale Streifen, wie sie beim Abspielen einer Videokassette im Vorschaumodus entstehen, ziehen sich ständig durchs Bild. Mit der Zeit verstärken sich diese Bildstörungen, sodass manchmal nur noch verschwommene Farben zu sehen sind. Diese technischen Fehler sind hier zugleich ästhetischer Eingriff und Metapher. (*Entlastungen*) Pipilottis Fehler erzählt von einem Scheitern, das nicht negativ konnotiert ist. Einem Scheitern, das zum Leben gehört, es ausmacht. Vertieft wird dies durch die Bildhandlung: eine Person in rotem Kleid fällt immer wieder zu Boden, sie bemüht sich, eine Mauer zu erklimmen, oder sie versucht, sich aus einem Schwimmbecken zu retten. Mit viel Humor, einfachen technischen Tricks sowie einer verspielten Soundebene mit Musik von Hans Feigenwinter und Les Reines Prochaines, erzeugt die Künstler*in eine erheiternde Arbeit, die Fehler als Stärke auslegt.

Horizontal stripes, like those that occur when playing a video cassette in preview mode, constantly run across the picture. Over time, these image disturbances intensify to the point where sometimes only blurred colors are visible. These technical errors are both an aesthetic intervention and a metaphor. (*Entlastungen*) Pipilotti Fehler ((Absolutions) Pipilotti's Mistakes) chronicles a failure that does not have negative connotations. A failure that is part of life, that makes it what it is. This is heightened by the visual narrative: a person in a red dress repeatedly falls to the ground, tries to scale a wall, or attempts to save themselves from a swimming pool. With a lot of humor, simple technical tricks, and a playful soundtrack featuring music by Hans Feigenwinter and Les Reines Prochaines, the artist creates an exhilarating work that interprets mistakes as strength.



Ane Mette Ruge

A Loud Sweet Song, 1991, 20 Min.



Ane Mette Ruges (*1955 in Samsø, lebt in Kopenhagen) Arbeit bewegt sich im Spannungsfeld von Genres, Medien und Sprachsystemen. Sie sucht nach Konzepten und ästhetischen Formen, die Videotechnologien sowohl integrieren als auch konfrontieren und ihnen Eigenschaften wie Poesie, Materialität und Präsenz verleihen. In den 1980er- und 1990er-Jahren war Ruge an der Erforschung und Entwicklung von Video als Kunstform beteiligt. Ihre Arbeiten wurden weltweit auf zahlreichen Videofestivals gezeigt. Gegenwärtig stellt sie Video- und Fotoarbeiten aus und realisiert Auftragsarbeiten im Bereich Kunst im öffentlichen Raum, insbesondere in Krankenhäusern, psychiatrischen Einrichtungen und Pflegeheimen.

The work of Ane Mette Ruge (b. 1955 in Samsø, lives in Copenhagen) is situated in the tension between genres, media, and language systems. She searches for concepts and aesthetic forms that both integrate and confront video technologies and imbue them with qualities such as poetry, materiality, and presence. In the 1980s and 1990s, Ruge was actively involved in researching and developing video as an art form. Her work has been shown at numerous video festivals around the world. She currently exhibits video and photographic works and realizes commissioned works of art in public spaces, particularly in hospitals, psychiatric institutions, and care homes.

Ein Steinweg, Gräser, Baumkronen, Rosen und immer wieder Gummistiefel – zu sehen sind nur kleine Ausschnitte, nie eine Totale. Die Farben sind oft verwaschen, als würde man gegen die Sonne blicken. Auf der Tonebene dominiert ein experimenteller Operngesang. Das einfache Libretto ist von folkloristischen Vogelstimmen-Mnemotechniken abgeleitet, von einprägsamen Phrasen, die dazu dienen, sich an den Rhythmus und die Klangqualität bestimmter Vogelrufe zu erinnern. Die Kamera kämpft sich suchend durch das Dickicht. Manchmal kommt sie den Büschen so nahe, dass diese das Objektiv berühren. Oft ist sie so schnell, dass die Bilder unscharf werden, man nichts mehr erkennen kann, sondern nur noch erahnt. An einigen Stellen pausiert die Kamera, als würde sie ermüden. Begleitet von Gambenklängen betrachtet sie Grashalme, die sich im Wind bewegen, oder ein im Wasser liegendes Blatt. Die Monotonie dieser Klänge steigert sich zu einem tranceartigen Zustand bis ein Standbild mit einem grünen Blatt aufblitzt, über das sich das Sonnenlicht im Zeitraffer bewegt. Ein ungewöhnliches, aber faszinierendes Porträt der Natur, das in dieser Videooper zu sehen und zu hören ist.

A stone path, grasses, treetops, roses, and rubber boots over and over again—only small close-ups can be seen, never a wide shot. The colors are often faded, as if you were looking at bright sunlight. Experimental opera singing dominates the soundtrack. The simple libretto is derived from folkloristic bird song mnemonics—in other words, catchy phrases designed to help humans remember the rhythm and tonal quality of specific birdcalls. The camera fights its way through the thicket. Sometimes it gets so close to the bushes that they touch the lens. It often moves so fast that the images become blurred and the viewer can no longer recognize anything, and can only guess at what they are seeing. At some points, the camera pauses as if it is growing tired. Accompanied by the sounds of a viola da gamba, it observes blades of grass moving in the wind or a leaf lying in the water. The monotony of these sounds increases to reach a trance-like state until a still image of a green leaf flashes on the screen, with sunlight moving over it in fast motion. An unusual but fascinating portrait of nature can be seen and heard in this video opera.



Beate Strecker
Maxima Grau + Coke = Now
ca. 1985, Ausschnitt, 2 Min.



Eine geflieste Toilette, eine auf dem Boden liegende Person und New-Wave-Klänge. Ist hier etwas Schlimmes passiert? Sehen wir einen Tatort oder eine experimentelle Modenschau? Das dargestellte Geschehen ist mysteriös, zumal es mit einem Video-Synthesizer stark verfremdet wurde. Dieser Video-Ausschnitt wurde im IMAI-Archiv auf einer Videokatalogkassette des Berliner Verleihs United Video System gefunden. Die Beschriftung der Kassette legt nahe, dass Beate Strecker die Autor*in der Arbeit ist. Jedoch konnten wir auch nach längeren Nachforschungen keine Spur der Künstler*in ausfindig machen. Hier offenbaren sich die Tücken der Archivarbeit. Die Stiftung IMAI ist immer noch auf der Suche nach Informationen zur Entstehung dieses Videos und zu seiner Autor*in. Wir freuen uns über jegliche Hinweise.

A tiled toilet, a person lying on the floor, and new wave sounds. Has something bad happened here? Are we watching a crime scene or an experimental fashion show? The events depicted are mysterious, especially as they have been heavily distorted using a video synthesizer. This video clip was found in the Inter Media Art Institute archive on a video catalogue cassette from the Berlin distributor United Video System. The label on the cassette suggests that Beate Strecker is the author of the work. However, even after extensive research, we were unable to find any trace of the artist. This highlights the pitfalls of archive work. The Inter Media Art Institute is still looking for information about the creation of this video and its author, and would be happy to receive any leads.



Ulrike Zimmermann

Touristinnen – Über und unter Wasser

1986, 22 Min.



Ulrike Zimmermann (*1969 in Hamburg, lebt in Berlin) ist Filmemacherin und Produzentin crossmedialer Online-Formate. Sie studierte Film an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. 1989 gründete sie die Produktionsfirma MMM Film, mit der sie zahlreiche Spiel- und Dokumentarfilme für das internationale Kino produzierte. Seit Jahrzehnten kreisen ihre Arbeiten um die Frage nach der Zukunft der Visualisierung der Sexualität. 2014 nahm sie mit dem Film *Vulva 3.0* an der 64. Berlinale teil.

Ulrike Zimmermann (b. 1969 in Hamburg, lives in Berlin) is a filmmaker and producer of multimedia online formats. She studied film at the University of Fine Arts Hamburg. In 1989, she founded the production company MMM Film, with which she has produced numerous feature films and documentaries for the international film market. For decades, her work has revolved around the question of how sexuality will be visualized in the future. Her film *Vulva 3.0.* was presented at the 64th Berlinale in 2014.

Die Kulisse dieser Arbeit ist der Hamburger Hafen mit seinen Maschinen und Geräten. Dort begegnen sich eine Sirene und eine Frau*. Diese Begegnung ist von einer großen Ambivalenz geprägt. Es ist zugleich ein harmonisches und ein spannungsvolles Beisammensein. Sie flirten miteinander, liebkoosen sich, und im nächsten Moment fangen sie an, sich gegenseitig zu verfolgen – aus dem zärtlichen Necken ist plötzlich bedrohlicher Ernst geworden. Die Schwarz-Weiß-Bilder werden immer wieder durch poetische Unterwasseraufnahmen unterbrochen, die die tauchende Sirene zeigen. Das Magische dieser Begegnung wird durch die Tonebene vertieft. Der verfremdete O-Ton, komplexes Sound-Design und Sprechgesang von Zorah Mari Bauer sind auf experimentelle Art und Weise miteinander verflochten.

The backdrop for *Touristinnen—Über und unter Wasser* (Tourists—Above and Under Water) is the port of Hamburg with all its machinery and equipment. A siren and a woman meet each other there. This encounter is characterized by great ambivalence; it is both a harmonious and a tense meeting. They flirt with each other, caress each other, and then, in the next moment, they begin to pursue each other—the tender teasing has suddenly become threateningly serious. The black-and-white images are repeatedly interrupted by poetic underwater shots showing the diving siren. The magical nature of this encounter is intensified by the soundtrack. The distorted original sound, complex sound design, and spoken vocals by Zorah Mari Bauer are interwoven in an experimental way.



>>Nachdem ich in den 1980er-Jahren waehrend meines Studiums in Bochum angefangen hatte, zu fotografieren, und darin grosse Erfuellung fand, nahm ich an einem Fotokurs fuer Frauen an der VHS mit der Kuenstlerin Doris Schoettler-Boll teil. Dort traf ich auf Kerstin Davies, die in einer Bochumer Videogruppe war, in der ich das Medium Video kennenlernte und damit meine ersten Erfahrungen machte. Nach einiger Zeit brach ich mein Studium der Geschichte, Politik und Sinologie an der Ruhr-Universitaet ab, um in Hamburg zusammen mit anderen Frauen das >Bildwechsel - Kultur- und Medienzentrum fuer Frauen< zu gruenden.<<

"After I started taking photographs while I was studying in Bochum in the 1980s and found great fulfillment in it, I took part in a photography course for women at the VHS [adult education center] with the artist Doris Schoettler-Boll. There I met Kerstin Davies, who was part of a video group in Bochum, which was where I became familiar with the medium of video and had my first experiences with it. After some time, I abandoned my studies in history, politics, and Sinology at the Ruhr University to found 'Bildwechsel - Kultur- und Medienzentrum fuer Frauen' [Image Change—Culture and Media Center for Women] in Hamburg together with other women."

→ Claudia Richarz

>>In den 1980er-Jahren arbeitete ich mit dem, was im Rahmen unseres Zentrums >die thede< zuganglich war: Fotografie, Super-8 und Video (Halbzoll/U-Matic). Man konnte ausprobieren, das Ergebnis gleich ansehen und sich stundenlang mit dem Schnitt beschaeftigen. Das war ein inspirierender Prozess von Machen, Tun, Probieren und Experimentieren, ohne sich im Vorfeld schon mit dem Einwerben von einem Budget fuer ein konkretes Vorhaben festlegen zu muessen. Wir hatten damals keine Handys oder andere Zugriffe auf Kameras. Video ermoeglichte mir eine filmische Praxis und das Sammeln vielfaeltiger aesthetischer Erfahrungen. Mit Video liessen sich auch die verschiedenen Formate, wie Super-8, durch Abfilmen, und Filme aus dem Fernsehen, durch Mitschnitte, zusammenmischen.<<

"In the 1980s, I worked with what was available at our center, 'die thede': photography, Super 8, and video (half-inch/U-matic). You could try things out, see the results straight away, and spend hours editing. It was an inspiring process of making, doing, trying, and experimenting, without being tied down in advance by having to raise a budget for a specific project. We didn't have cell phones or other access to cameras back then. Video allowed me to develop a film practice and to gain a wide range of aesthetic experiences. Using video also made it possible to mix different formats, by copying Super 8 films or recording films from the television, for example."

→ Nina Rippel

>>Als Kuenstlerin mit einer fotografischen und performativen Praxis hatte ich seit den spaeten 1970er-Jahren mit dem Gedanken gespielt, mir eine Videoausruestung zuzulegen. Eine solche schien sehr unzugänglich, es sei denn, man arbeitete beim Fernsehen. Ich war fasziniert von der Idee, Bilder und Toene auf eine leichtere Art und Weise zusammenzustellen, als es beim traditionellen Filmemachen der Fall war.<<

>>Rueckblickend sehe ich mich selbst in einem gluecklichen, berausenden Dialog mit dem Medium selbst, mit seiner Widerstaendigkeit und seiner Offenheit fuer neue und unvorhersehbare Bereiche des kuenstlerischen Ausdrucks. Ich sehe auch, wie ich und meine Kolleg*innen die Freiheit geniessen, sich mit einem neuen Genre zu befassen, das keine belastende kuenstlerische Tradition hat und auch nicht von Maennern besessen wird.<<

"As an artist with a photographic and performative practice, I had been toying with the idea of buying myself some video equipment since the late 1970s. It seemed very inaccessible unless you worked in television. I was fascinated by the idea of putting images and sounds together in way that was easier than traditional filmmaking."

"Looking back, I see myself in a happy, exhilarating dialogue with the medium itself, with its resistance and openness to new and unpredictable areas of artistic expression. I also see how my colleagues and I enjoyed the freedom of engaging with a new genre that wasn't burdened by artistic tradition or owned by men."

→ Ane Mette Ruge

>>Ich komme aus der Fotografie. Das aufgenommene Bild war latent im Film festgehalten. Um sichtbar zu werden, musste es entwickelt und vergrößert werden. Das konnte Tage dauern. Mit Video konnte ich alles sofort sehen, schon während der Aufnahme. Der Monitor war wie die leere Leinwand des Malers. Er füllte sich mit Licht, Farbe, Bewegung.<<

"I come from photography. The captured image was stored latently in the film. In order to become visible, it had to be developed and enlarged. That could take days. With video, I could see everything immediately, even during the recording. The monitor was like the painter's blank canvas. It was filled with light, color, and movement."

→ Maria Vedder

>>Ich habe bereits in den 1970er-Jahren begonnen, mit Video zu arbeiten. Denn ich hatte eine wunderbare Kunstlehrerin in Hamburg, die bereits 1978 einen Portapak (Sony, Open Reel) besass und ihn uns in ihrem Kunst-Leistungskurs zur Verfügung stellte.<<

>>Die Themen waren auch oft forschende Aufnahmen, Experimente mit Perspektiven und >Störungen<, weil es auch möglich war, die Aufnahmen in Echtzeit mit mehreren Menschen zusammen anzusehen. Uns war klar, dass wir mit einer Überwachungstechnik arbeiten und so war es uns wichtig, sie gegen den Strich zu nutzen.<<

"I started working with video back in the 1970s. I had a wonderful art teacher in Hamburg who already owned a Portapak (Sony, open reel) back in 1978 and let us students on her advanced art course use it."

"The subjects were often exploratory shots, experiments with perspectives and 'disturbances,' because it was also possible to view the shots in real time with several people together. We were aware that we were working with surveillance technology and so it was important to us to use it against the grain."

→ Ulrike Zimmermann



Wir danken den Künstler*innen der Ausstellung sowie
We would like to thank the artists in the exhibition as well as

Christian Baumjohann (Archiv B), *durbahn (bildwechsel), Hanan Coumal (LUX London), Stef Engel (bildwechsel), Catia Gatelli, Rebekka Gingell (Frauen Media Turm), Miriam Gossing (Blonde Cobra), Stephan Guntli (MachWerk TV), Gerda Lampalzer-Oppermann (Medienwerkstatt Wien), Tasja Langenbach (Videonale), Ulrich Leistner (235 Media), Niels Lomholt (Lomholt Mail Art Archive), Alain Longuet (Grand Canal), Norbert Meissner, Dominique Merdes, Sarah Möller (Pool-Movement Art Film), Hervé Nisic (Grand Canal), Stephen Partridge (University of Dundee), Elise Schierbeek (Video Data Bank), Andreas Schön (KunstWerk), Lina Sieckmann (Blonde Cobra), Debora Stickl (Frauen Media Turm), Nana Tazuke-Steiniger, Laurence Vale und / and Axel Wirths (235 Media).

Impressum / Colophon

Diese Broschüre erscheint anlässlich *I Don't Pay Your Price – Queerfeministische Interventionen mit der Videokamera*, einer Ausstellung der Düsseldorfer Stiftung IMAI – Inter Media Art Institute in der Lore Deutz in Köln, 8. November – 8. Dezember 2024.
This brochure is published alongside *I Don't Pay Your Price – Queer Feminist Interventions with the Video Camera*, an exhibition by IMAI—Inter Media Art Institute at Lore Deutz in Cologne, November 8–December 8, 2024.

Kuratorin, Projektleiterin (IMAI), Redaktion und Texte
Curator, project manager (IMAI), editing, and texts
Kat Lawinia Gorska

Projektleiter (Lore Deutz) /
Project manager (Lore Deutz)
Jan Gerngroß

Kuratorische Assistenz / **Curatorial assistant**
Angéla Komarowsky

Ausstellungsarchitektur / **Exhibition architecture**
Chace Ho

Technische Einrichtung / **Technical installation**
Jürgen Galli

Ausstellungsaufbau / **Exhibition installation**
Sebastian Blum

Grafische Gestaltung / **Graphic Design**
Jan Kiesswetter, Jonas Fechner

Lektorat / **Copyediting**
Greta Garle

Übersetzung / **Translation**
Good & Cheap Art Translators

Social Media / **Social media**
Andrea Sigrist

Wissenschaftliche und kuratorische Beratung
Research and curatorial support
Dagmar Brunow, Kathrin Dreckmann,
Nele Kaczmarek und Linnea Semmerling

© 2024, Stiftung IMAI – Inter Media Art Institute,
die Künstler*innen, die Autorin
Alle Rechte vorbehalten
© 2024, **Stiftung IMAI – Inter Media Art Institute,
the artists, the author**
All rights reserved

Trotz sorgfältiger Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber*innen zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten. Bitte kontaktieren Sie hierzu die Stiftung IMAI.
Despite careful research, it was not possible to identify the rights holders in all cases. Justified claims will of course be settled within the framework of the usual agreements. Please contact IMAI – Inter Media Art Institute for further information.

Stiftung IMAI – Inter Media Art Institute

Birkenstr. 47

40233 Düsseldorf

stiftung-imai.de

info@stiftung-imai.de

Vorstand / **Board**

Rajiv Strauß, Reiner Nachtwey

Direktorin / **Director**

Linnea Semmerling

Wissenschaftliche Mitarbeiterin / **Research associate**

Darija Šimunović

Forschungsvolontärin / **Research trainee**

Kat Lawinia Gorska

Freier Mitarbeiter Digitales Archiv /

Digital archive consultant

Jonathan Rösen

Freie Mitarbeiterin Social Media /

Social media consultant

Andrea Sigrist

Praktikantin / **Intern**

Angéla Komarowsky

Lore Deutz

in der Ausstellungshalle im / **Exhibition Hall at**

KunstWerk Köln e.V.

Deutz-Mühlheimer-Str. 115

51063 Köln / Cologne

loredeutz.de

mail@loredeutz.de

Künstlerische Leitung / **Artistic direction**

Alrun Aßmus, Jan Gerngroß,

Michael Heym, Alwin Lay

Gefördert von / **Funded by**

Ministerium für Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen,
der Landeshauptstadt Düsseldorf und
der Stadt Köln

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Landeshauptstadt Düsseldorf
Kulturamt



Kulturamt

Mit Unterstützung von / **Supported by**

TUCHLER
we make venues better

Titelbild / **Cover:** Beate Strecker, *Maxima Grau +*
Coke = Now, ca. 1985, Ausschnitt, 2 Min.

Videostill / video still © unbekannt

BESUCH

Eintritt frei

ÖFFNUNGSZEITEN

freitags 16–20 Uhr

samstags 14–18 Uhr

Gerne auch nach Vereinbarung:

info@stiftung-imai.de

ORT

Lore Deutz

Ausstellungshalle im KunstWerk Köln e.V

Deutz-Mülheimer Straße 115

51063 Köln

BARRIEREFREIHEIT

Der Ausstellungsraum und die zweigeschlechtlichen Toiletten sind barrierefrei zugänglich. Die Toiletten sind nicht rollstuhlgerecht. Die Bar ist über drei Stufen zu erreichen.

ANFAHRT

ÖPNV

Haltestelle Köln Messe / Deutz Bf

+ 15 Min. laufen

- Bahn: RB24, RB25, RB26, RB27, RB38, RB48, RE1 (RRX), RE5 (RRX), RE7, RE8, RE9, RE12, RE22, S6, S11, S12, S19
- Stadtbahn-Linien 1 und 9
- Bus 150

Haltestelle Kölnmesse

+ 8 Min. laufen

- Stadtbahn-Linien 3, 4 und 14

PKW

Parkplatz

Messe-Kreisel 2

50679 Köln

3 € pro Stunde

+ 10 Min. laufen

PLANNING YOUR VISIT

Free admission

OPENING TIMES

Fridays 4–8 pm

Saturdays 2–6 pm

Also by appointment:

info@stiftung-imai.de

VENUE

Lore Deutz

Exhibition Hall at KunstWerk Köln e.V

Deutz-Mülheimer Straße 115

51063 Cologne

ACCESSIBILITY

The exhibition space and the single-sex toilets are accessible, but the toilets are not suitable for wheelchairs.

The bar is reached via three steps.

GETTING HERE

By public transport

Köln Messe / Deutz station

+ 15 min. walk

- Trains: RB24, RB25, RB26, RB27, RB38, RB48, RE1 (RRX), RE5 (RRX), RE7, RE8, RE9, RE12, RE22, S6, S11, S12, S19
- City line 1 and 9
- Bus 150

Kölnmesse station

+ 8 min. walk

- City line 3, 4, and 14

By car

Messe-Kreisel 2

Car Park

50679 Cologne

3 € / hour

+ 10 min. walk

YOUR TURN TO RUN



Imai

Stiftung IMAI – Inter Media Art Institute