

Legenden zur Vorlesung: B.N.3.3.1 Kunstgeschichte des Bewegten Bildes: Video

Teil 4

S2:

TV Cello ist ein bahnbrechendes Beispiel, das von der Avantgarde-Cellistin Charlotte Moorman speziell für den Einsatz in einer Performance geschaffen wurde. Das Werk bestand aus drei übereinander gestapelten Fernsehgeräten, die alle verschiedene bewegte Bilder zeigten - einen Film von Moorman bei einer Live-Performance, ein collagiertes Video von anderen Cellisten und eine abgefangene Fernsehübertragung. Genialerweise war die gesamte Skulptur auch ein voll funktionsfähiges Cello, das mit einem Bogen gespielt werden konnte, um eine Reihe rauer, elektronischer Töne zu erzeugen, die im Raum widerhallten. Indem er sich den heimischen Fernseher auf diese Weise als Kunstobjekt aneignete, wurde Paik zu einem der ersten Künstler, der Video als ernsthaftes künstlerisches Medium etablierte. Indem er den Fernseher aus seinem normalen Umfeld herausnahm und ihn in solch subversiven Performances einsetzte, wollte er seine zunehmend dominante Rolle bei der Gestaltung der öffentlichen Meinung in Frage stellen.

S.3

In Sleep filmte Andy Warhol seinen engen Freund und gelegentlichen Liebhaber John Giorno fünf Stunden und zwanzig Minuten lang beim Schlafen. Die Länge des Werks bewirkte, dass es nur wenige Menschen von Anfang bis Ende gesehen haben (zwei der neun Personen, die die Premiere im Gramercy Theater in New York besuchten, verließen es während der ersten Stunde), und es gilt als eines der ersten und wichtigsten Werke der Dauerkunst „durational art“.

Sleep befasst sich mit Themen wie Intimität, Wiederholung und Dauer und ist eines der ersten Beispiele für das, was Warhol seine „Anti-Filme“ nannte, in denen er seine Alltagserfahrungen und die seiner Freunde in sehr langen Einzelaufnahmen festhielt. Obwohl es sich bei Sleep eher um einen Film als um ein Video handelt, ist Warhols Einsatz der Kamera, die er einfach einschaltete und wegging, stilistisch viel näher an der Kunst als am Film, da er eindeutig Hollywoods Konventionen der Erzählung und der strategischen Manipulation der Echtzeit durch den Schnitt verletzen wollte. Die Verwendung einer solchen epischen Dauer durch den Künstler war außerordentlich einflussreich und inspirierte viele zeitgenössische Film- und Videokünstler, die heute arbeiten. Sam Taylor-Woods einstündiger Film über den schlafenden David Beckham aus dem Jahr 2004 bezog sich direkt auf Warhols Werk. Christian Marclays 24 Stunden langes Epos Clock und Douglas Gordons verlangsamte Version von Alfred Hitchcocks Meisterwerk 24 Hour Psycho stehen ebenfalls in dieser Tradition.

S.4

Art Make-Up besteht aus einer Serie von vier Filmen, die in Naumans Atelier spielen und in denen der Künstler langsam und rituell einzelne Farbschichten - zunächst weiß, dann rosa, grün und schließlich schwarz - auf seinen nackten Oberkörper aufträgt. Der Titel verweist gleichzeitig auf die Substanz, die der Künstler verwendet, auf die Idee, dass er sich für den Betrachter „schminkt“, und auf die Frage „Woraus besteht ein Künstler?“. Nauman erkundete die Grenzen zwischen Verkleidung, Maskerade und Realität, indem er diese vier Versionen seiner selbst präsentierte, von denen keine der „echte“ Bruce Nauman sein kann. Jeder zehnminütige Abschnitt sollte ursprünglich auf vier separaten Bildschirmen an den Wänden eines quadratischen Raums gezeigt werden, wobei der Betrachter den Künstler nie ohne eine farbige Maske zu Gesicht bekam.

Bruce Nauman war einer der ersten Videokünstler, der mit der in Art Make-Up gezeigten Technik der Einzelaufnahme mit fester Kamera arbeitete - eine Methode, bei der die Szene in einer einzigen Sitzung aus einer Perspektive aufgenommen wird. Dies verlieh dem Werk ein Gefühl der Authentizität, das durch den Verzicht auf Schnitte oder wechselnde Einstellungen eine Verweigerung der üblichen filmischen Fluff-and-Preen-Konvention ermöglichte - eine wichtige Unterscheidung für viele dieser Künstler. Diese Künstler nutzten das neue Medium, um Ideen rund um die Live-Performance zu dokumentieren und zu erweitern - ein Ansatz, der Generationen von Künstlern beeinflussen sollte, darunter den so genannten „Vater der chinesischen Videokunst“ Zhang Peili und die zeitgenössische US-Konzeptkünstlerin Martine Syms. Neben seinem bahnbrechenden Einsatz von Video, mit dem er die Möglichkeiten des Kunstschaffens auf ein neues Niveau hob, ist das Werk auch ein Paradebeispiel dafür, wie Nauman seinen eigenen Körper als Werkzeug für künstlerische Erkundungen einsetzte.

Bruce Naumans Kunst Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black entstand aus seinem Interesse, zu hinterfragen, was Künstler tun, was Kunst ist und wie sie gemacht wird. Das Stück wurde ursprünglich auf Film aufgenommen und später auf Video übertragen. Während der Film durch die Kamera lief, war ein unaufhörliches Klicken zu hören. Dies dient als eine Art Soundtrack und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Kamera selbst, indem es den Betrachter daran erinnert, dass das, was auf dem Bildschirm erscheint, vom Künstler inszeniert und konstruiert ist. Nauman spricht diese Tatsache - dass ein Kunstwerk von einem Künstler erdacht oder erfunden wird - im Titel seines Videos an. Art Make-Up besteht aus vier einzelnen Segmenten, die jeweils 10 Minuten lang sind. In ihnen erscheint Nauman eng umrahmt von der Kamera vor einem leeren Hintergrund, ohne Hemd und vom Oberkörper aufwärts sichtbar. Die Handlung beginnt. Er taucht seine Finger in eine kleine Schale mit Make-up und verschmiert sein Gesicht und seinen Körper mit dem dicken Pigment, bis er vollständig bedeckt ist. Wie der Titel der Arbeit andeutet, beginnt er mit weißer Schminke. Dann geht er zu Rosa, Grün und schließlich zu Schwarz über, wobei er jede Farbe über die vorherige schichtet. Diese Farben haben unterschiedliche Resonanzen, besonders wenn sie auf die Haut aufgetragen werden. Wir sehen den Künstler, wie er sich

methodisch und ausdruckslos schminkt und aus dem Off in einen Spiegel starrt, um sein sich veränderndes Bild zu betrachten - genau wie wir ihn bei seiner Verwandlung beobachten. Indem er seinen eigenen Körper mit Pigmenten bestreicht, demonstriert er, dass auch der Künstler selbst zu einem Kunstwerk werden kann.

S.5

Die um 180 Grad gedrehte, auf dem Kopf stehende Kamera zeigt eine Nahaufnahme von Naumans Mund. Während seine Lippen und Zunge die Worte »lip sync« (lippensynchron) artikulieren, werden Bild und Ton abwechselnd synchron und asynchron. Die Diskrepanz zwischen Gehörtem und Gesehenem macht den Betrachter nervös, denn er verspürt einen ungeheuren Drang, den Ton mit den nicht dazu passenden Bewegungen des Mundes in Einklang bringen zu müssen. „Sync“ steht dabei in enger Lautverwandtschaft zu „think“.

S.6

In der Closed-Circuit-Installation *Live/Taped Video Corridor* von 1969-70, einer Arbeit aus der Werkgruppe der Performance-Korridore, hat Nauman am Ende eines fast zehn Meter langen, nur 50 cm breiten Ganges zwei Monitore übereinandergestellt. Auf dem unteren Monitor läuft ein vorprojiziertes Video, das den Gang zeigt. Auf dem oberen Monitor ist die Closed-Circuit-Aufnahme zu sehen, die eine am Eingang des Ganges in etwa drei Meter Höhe installierte Kamera aufzeichnet. Der Betrachter, der den Korridor betritt und auf die beiden Monitore zugeht, gerät alsbald in den Kontrollbereich der Kamera. Doch je näher er dem Monitor kommt, desto weiter entfernt er sich von der Kamera, so daß sein Abbild auf dem Monitor immer kleiner wird. Auch daß er sich von hinten sieht, irritiert. Die Erfahrung, von sich selbst wegzugehen, wirkt einhergehend mit dem Gefühl, im engen Korridor eingeschlossen zu sein, umso befremdlicher. Rationale Orientierung und gefühlsmäßige Verunsicherung treffen spannungsvoll aufeinander. Der solcherart Überwachte gerät unversehens in die Rolle des Sich-Selbst-Überwachenden.

In einer der ersten Arbeiten dieses Typs, *Corridor Installation* von 1970, zimmert Nauman ein Gehäuse mit sechs oben offenen Gängen verschiedener Breite. Die Hälfte derselben ist zum Betreten zu schmal. In einem der Gänge, der gerade ausreichend Platz für eine Person bietet, sind am Ende zwei Monitore übereinandergestellt, die beide das Bild des leeren Ganges zeigen. Dringt man zu ihnen vor, wird man nach etwa einem Viertel des Weges von einer Kamera über dem Eingang des Ganges erfaßt und erscheint gleichzeitig, da es sich um eine Closed-Circuit-Schleife handelt, auf dem oberen Monitor – allerdings aufgrund der Kameraposition von oben und von hinten gesehen. Erst mit Verzögerung und nur mit Hilfe überprüfenden Gestikulierens wird offenbar, daß der Monitor keinen unabhängigen Anderen zeigt, sondern die verkehrte Sicht auf sich selbst. Im Unterschied zur gestikulierenden fällt die visuelle Selbstidentifizierung schwer. Denn man wird, je näher man dem Monitor kommt, desto kleiner im Bild, da man sich gleichzeitig von der Kamera wegbewegt. Wenn man sich dann instinktiv umwendet und in die Kamera blickt, erscheint man auf dem Monitor zwar in Frontalansicht, kann dies aber nicht sehen, da dieser jetzt im

Rücken liegt. So erzeugt das rekursive Kamera-Monitor-System einen ‚Spiegel‘, der die Selbstbegegnung im gleichen Zuge ermöglicht und verweigert. Währenddessen zeigt der untere Monitor unablässig das gleichbleibende Bild des leeren Korridors, das von einem vorab aufgenommenen Band eingespielt wird.

Wer den Gang betritt, provoziert eine doppelte Störung. Nicht nur dezentriert sich sein Selbst, sondern er bricht zugleich die harmonische Symmetrie auf, die bis zu seinem Eindringen zwischen den beiden Monitorbildern des leeren Raumes sowie zwischen den Bildern und dem leeren Raum selbst bestand. Erst wenn wir den Korridor verlassen und unser Doppelgänger aus dem oberen Monitor wieder verschwindet, wird die erschöpfte und zugleich gespannte Ruhe in den sich selbst bespiegelnden Raum zurückkehren. Nauman, der Subjektivität als Kontaktgrenze von Körper und Raum begreift, erzeugt in *Corridor Installation* deren wechselseitige Durchdringung. Das Subjekt wird verräumlicht, indem sowohl die Außen- und Innenperspektiven wie auch Sehen und Bewegen, visuelle und motorische Information, auseinanderzulaufen beginnen. Gleichzeitig aber wird der Raum subjektiviert, so als hätte er selbst einen ‚Blick‘ und eine ‚Psyche‘, denen man ausgesetzt wird. Was damit gemeint ist, mag eine nur wenig ältere Arbeit verdeutlichen. *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* heißt eine Rauminstallation von 1968, die lediglich aus einer nackten weißen Raumschachtel besteht. Sie empfängt den Eintretenden mit der Forderung, die der Arbeit ihren Titel gibt: „Geh mir aus dem Sinn, geh raus aus diesem Raum.“ Die Forderung, die Nauman in unterschiedlichsten Tonlagen, Geschwindigkeiten und Betonungen spricht, schreit und flüstert, dringt in Endlosschleife aus Lautsprechern, die unsichtbar in die Wand des Raumes eingelassen sind.

Die Installationen erzeugen einen ‚double bind‘-Effekt: Der Betrachter wird ebenso adressiert wie ausgestoßen. Es beschleicht einen die Ahnung, daß das Naumansche ‚Spiel‘ immer dann aufgeht, wenn ein ebenso ungreifbarer wie irritierender Rest bleibt. Indessen besteht das Erstaunliche darin, daß die Erfahrung ausbleibender Selbstbestätigung in der Begegnung mit dem Kunstwerk keineswegs nur frustrierend ist. Der verbleibende Rest verweist darauf, daß es Nauman letztlich nicht darum geht, das Verstehen scheitern zu lassen – das wäre ein ‚restloses‘ Ergebnis –, sondern daß er darauf abzielt, ein nicht zu Ende zu bringendes Spiel zwischen einander ausschließenden Verstehensvollzügen zu eröffnen. Die konkrete psychophysische Erfahrung und das reflexiv zu gewinnende Wissen halten sich gegenseitig in Schach, so daß weder die negative Erfahrung (qua Mißlingen, Spaltung, Ausgestoßensein) noch das positive Wissen (qua Aufdecken der ‚Maschinerie‘ der Installation oder qua Selbsterkenntnis) triumphieren. „Wenn man merkte“, so beschreibt Nauman diesen Effekt am Beispiel der *Corridor Installation*, „daß man auf dem Bildschirm war, empfand man das Weitergehen im Korridor, als würde man über eine Klippe treten oder in ein Loch hinein. [...] Man wußte genau, wie das zustande kam, weil man das ganze Equipment und was es machte, sehen konnte. Aber jedesmal, wenn man wieder in den Korridor hineinging, machte man dieselbe Erfahrung. Man konnte ihr nicht aus dem Wege gehen.“ So läßt *Corridor Installation* eine unaufhebbare Spannung entstehen zwischen einem Sinn, der von der konkreten Arbeit ablösbar scheint – und den die Nauman-Literatur

je nachdem anthropologisch, politisch, moralisch oder aufklärerisch auffaßt – und der Materialität, an die der Sinn zurückgebunden bleibt – wobei unter Materialität alle von Nauman eingesetzten Komponenten zu verstehen sind, also die Aufbauten, das Licht, die Closed-Circuit-Technik usw. Zum ‚Stil‘ der Arbeiten gehört, daß sie ihre materielle Seite nicht nur offenlegen, sondern oft ein wenig gebastelt erscheinen. Nauman insistiert auf der Theatralität seiner Werke: Die Erfahrung, die wir machen, soll sozusagen unter unseren Augen entstehen. So gleicht auch die Beziehung zwischen werkgebundener Erfahrung und ablösbarer Sinn einer Closed-Circuit-Schleife, die lediglich immer wieder durchlaufen werden kann. Verläßt man *Corridor Installation*, ist es hingegen außerordentlich schwer, den Inhalt oder die Bedeutung dieser Erfahrung zu bestimmen, d.h. sie in eine verallgemeinerbare Erkenntnis – über das Subjekt oder die Welt – umzumünzen. Sie bleibt an die „unbarmherzige Spezifität“ der Werke gebunden. Obschon Naumans Kunst keinen Zweifel daran läßt, daß sie aufs Ganze geht, bleibt dieses Ganze – der versammelnde Sinn, die Totale der Wahrheit – ungreifbar. Eher verhält es sich umgekehrt. Man wird von der Arbeit ‚ergriffen‘, und die ‚Erkenntnis‘ ist zuvörderst physischer Natur: ein „Loch“, in das man tritt, eine „Klippe“, über die man stolpert – oder ein „Schlag ins Genick“: „Ich habe von Anfang an versucht“, sagt Nauman, „Kunst zu machen [...], die sofort voll da war. Wie ein [...] Schlag ins Genick. Man sieht den Schlag nicht kommen, er haut einen einfach um.“

Die in mehrfacher Hinsicht ‚spaltende‘ Erfahrung von *Corridor Installation*, welche die Verstehensvollzüge auseinanderlaufen läßt, offenbart das Prozessieren der Subjektivität selbst – sofern man Subjektivität als Medium versteht, das, um seine Vermittlungsleistung zu erbringen, die Spaltung gerade voraussetzt. Die Kunst, die Nauman als „die eigentliche Tätigkeit“ versteht, wäre also darin ‚eigentlich‘, daß sie die Kräfte und Vollzüge der Subjektivität, die dem Bewußtsein vorausgehen und in einem funktionalen Sinn unbewußt sind, Form gewinnen läßt. Der spezifisch Naumansche Zusatz dazu besteht allerdings in der Nachdrücklichkeit, mit der er vorführt, daß die Struktur der Subjektivität zwar nicht transzendiert, weder in Sinn noch in Wissen überführt werden kann, man aber immerhin mit ihr ‚spielen‘ kann. Als man Nauman fragte, für wen seine Kunst sei, antwortete er: „Sie hält mich beschäftigt.“

S.7

Frank Gillette studierte 1959 bis 1962 Malerei am Pratt Institute, New York. Er hatte Seminare bei Marshall McLuhan und begann 1968, mit einer geliehenen Portapak Kamera, Aufnahmen in den Straßen New Yorks zu machen. 1969 war er Gründer und Mitglied der *Raindance Corporation* (mit Louis Jaffe, Marco Vassi, Judi Vassi, Judi Bosches, Michael Shamburg), die später in Zusammenarbeit mit Beryl Korot, John Reilly und anderen das Video Magazin *Radical Software* herausgab.

1968 lernte Gillette Ira Schneider kennen und realisierte mit ihm die aus neun Monitoren bestehende Video-Installation „Wipe Cycle“. 1969 wurde „Wipe Cycle“ in der *Galerie Howard Wise* in New York als eines der ersten *Closed-Circuit* Werke ausgestellt.

„In der Ausstellung „TV as a Creative Medium“ war die Installation gegenüber dem Fahrstuhl aufgebaut. Jeder Besucher trat zuerst seinem Abbild gegenüber, die Bildschirme zeigten aber auch zwei Videobänder und ein Fernsehprogramm. Wipe Cycle< setzt mit neun Monitoren und einer Live-Kamera die in dieser Zeit aktuellen Forderungen um, den einseitigen Informationsfluss des Fernsehens zu unterbrechen.

Diese Installation, die die Besucher zu einem Teil der Information machte, war kompliziert geschaltet: Die Bilder wanderten in vier Zyklen von einem Monitor zum anderen und wurden um acht bzw. sechzehn Sekunden verzögert, wobei alle zwei Sekunden ein grauer Lichtimpuls (>wipe< = Englisch für Blende) gegen den Uhrzeigersinn alle Bilder auswischte.

S.8

In Europa gilt Valie Exports Video „Facing a Family“ (1971) als eines der ersten Videokunstwerke, das im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Das Kunstwerk, das ursprünglich in der österreichischen Sendung „Kontakte“ am 2. Februar 1971 gezeigt wurde, zeigt eine bürgerliche österreichische Familie, die abends fernsieht und sich dabei selbst auf dem TV-Bildschirm beobachtet.

In Facing A Family filmte die österreichische feministische Performancekünstlerin Valie Export eine Familie, die in ihrem Wohnzimmer in die Kamera schaut, als wäre es ein Fernsehgerät. Das von der Künstlerin als „TV-Aktion“ bezeichnete Filmmaterial dauert fast fünf Minuten. Während dieser Zeit wird sich der Betrachter der spiegelähnlichen Qualität des Stücks und des Vergehens der Zeit bewusst - es ist, als würden sich der Betrachter und die Familie gegenseitig anstarren. Das Werk wurde ursprünglich 1971 im österreichischen Fernsehen ausgestrahlt und ironischerweise von einem großen Teil der fernsehenden Familien des Landes gesehen. Export wollte, dass die Zuschauer über die passive Rolle nachdenken, die sie bei der Unterhaltung einnehmen, und darüber, wie wir die Inhalte unseres Fernsehbildschirms konstruieren (Fantasie versus Realität). Der Film galt zu seiner Zeit als besonders bahnbrechend, da er zu einem Zeitpunkt produziert wurde, als das Fernsehen im Leben der Öffentlichkeit immer mehr an Bedeutung gewann und Bedenken über seine zunehmende Macht geäußert wurden.

VALIE EXPORT (*1940, Österreich) zählt zu den führenden Pionier:innen der internationalen konzeptuellen Medien-, Performance- und Filmkunst. Nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule in Linz, schloss sie 1964 die Höhere Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie in Wien ab. 1967 kreierte sie ihren ausschließlich in Versalien geschriebenen Künstlerinnennamen, um eine neue Identität zu etablieren und sich von dem Namen ihres Vaters und ihres einstigen Ehemannes zu befreien. Ihr Oeuvre umfasst u.a. Videos, Installationen, Performances, Filme, Expanded-Cinema-Arbeiten und konzeptuelle Fotografien. Schon früh kuratierte sie Ausstellungen mit feministischem Schwerpunkt, wie zum Beispiel *MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität* (1975). EXPORT war an internationalen Ausstellungen wie der Biennale in Venedig (1980), documenta 6, documenta 12, Biennale KOCHI, 2018, und Biennale MOSKAU, 2019, vertreten. Ihre Werke wurden in

Einzel- und Gruppenausstellungen im Centre Pompidou, Paris; The Museum of Modern Art, New York; Tate Modern, London uvm. präsentiert. Ihre Arbeiten befinden sich in vielen dieser Sammlungen. Sie unterrichtete unter anderem am Art Institute in San Francisco, der University of Wisconsin, Milwaukee/USA, und der Hochschule der Künste, Berlin. Seit 2003 ist VALIE EXPORT Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, Sektion Bildende Kunst und hatte bis 2005 eine Professur für Multimedia-Performance an der Kunsthochschule für Medien Köln inne. 2015 wurde das VALIE EXPORT Center in Linz gegründet.

S.9

Vertical Roll, benannt nach einer Art Fernsehstörung, ist eine unterbrochene Aufnahme von Joan Jonas, die in ihrem Studio als ihr maskiertes Alter Ego, Organic Honey, für einen Auftritt probt. Während sich das Bild auf dem Bildschirm ständig zu einem gleichmäßigen Rhythmus dreht (den Jonas/Honey erst mit einem Löffel, dann mit einem Holzstück ausklopft), sehen wir verschiedene Körperteile der Performerin - ihr maskiertes Gesicht, ihre sich drehenden Beine, ihren rotierenden, mit einem Korsett bekleideten Oberkörper und einen Schatten ihrer Hand, die den Löffel hält. Alle sind aus einer schwindelerregenden Vielfalt von Blickwinkeln aufgenommen, wobei viele der Körperteile abstrahiert werden, so dass sie fremd und ungewohnt erscheinen. Jonas spielt auch mit dem Bildausschnitt des Videos und bewegt sich während des gesamten Stücks, um den Unterschied zwischen ihrer Live-Aktivität und der Darstellung auf dem Video hervorzuheben. Vertical Roll ist ein Paradebeispiel für Jonas' bahnbrechende Videoarbeiten aus den 1970er Jahren, in denen sie sich theatralisch mit der weiblichen Identität auseinandersetzte. Sie nutzte oft ihr Alter Ego, um Vorstellungen von Maskerade und Weiblichkeit zu untersuchen, und produzierte ein schwer fassbares und unzusammenhängendes Selbstporträt mit einem Medium, das in den 1970er Jahren neu und innovativ war. Sie gilt als Schlüsselfigur in der Geschichte sowohl der Performance- als auch der Videokunst und hatte enormen Einfluss auf viele zeitgenössische Künstlerinnen, die ihre Körper in der Performance einsetzen, um zu erforschen, was es heißt, heute weiblich zu sein, darunter die Videokünstlerinnen Sarah Lasley und Amber Hawk Swanson.

»Vertical Roll« ist eine der frühesten und bekanntesten Arbeiten von Joan Jonas. Durch die Manipulation des Kamerasyntax wird der Eindruck eines extrem verworrenen physikalischen Raumes geschaffen. Dieser Raum dient als Metapher für die instabile Identität der kostümierten und maskierten weiblichen Figur, die fortwährend das vertikal über den Schirm laufende Bild durchkreuzt und dabei den unteren Bildrand passiert. »Mittels einer als störend empfundenen Rhythmustechnik, die ein Gefühl der Zerrissenheit vermittelt, bedient sich »Vertical Roll« einer gewöhnlichen Bildstörung. Auf dieser sich ständig verschiebenden Bühne laufen Aktionen ab, die sich sowohl auf das Wesen der Bilder als auch auf den projizierten psychischen Zustand der Künstlerin beziehen.« Das Werk befindet sich u.a. in der ZKM Videosammlung.