

ETC



## La Fernsehgalerie de Gerry Schum

*Ready to shoot: Fernsehgalerie, Gerry Schum, Kunsthalle Düsseldorf, 14 décembre 2003 - 14 mars 2004; Art, Télévision et Vidéo, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 23 octobre 2004 - 2 janvier 2005*

Maité Vissault

Numéro 69, mars-avril-mai 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35192ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vissault, M. (2005). Compte rendu de [La Fernsehgalerie de Gerry Schum / *Ready to shoot: Fernsehgalerie, Gerry Schum, Kunsthalle Düsseldorf, 14 décembre 2003 - 14 mars 2004; Art, Télévision et Vidéo, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 23 octobre 2004 - 2 janvier 2005*]. *ETC*, (69), 69-72.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

é  
rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

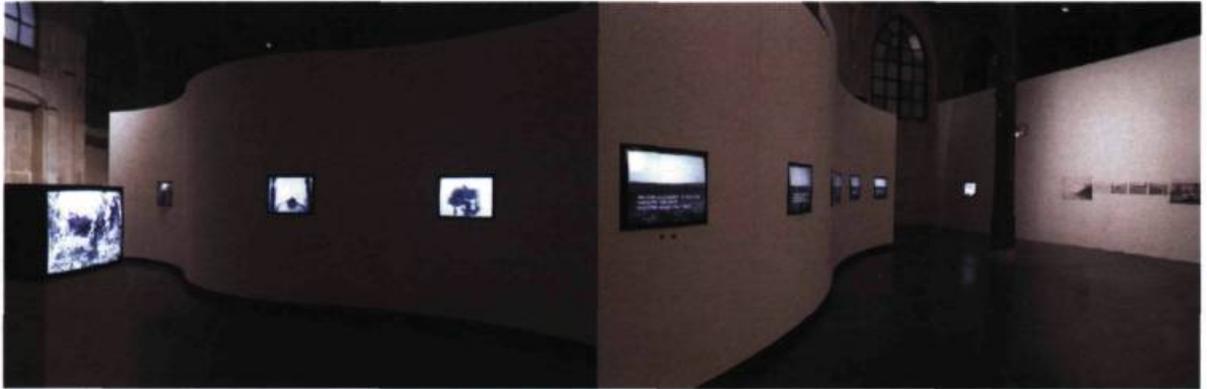
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Düsseldorf, Paris

## READY TO SHOOT : LA FERNSEHGALERIE DE GERRY SCHUM

*Ready to shoot : Fernsehgalerie Gerry Schum, Kunsthalle Düsseldorf, 14 décembre 2003 – 14 mars 2004 ; Art, Télévision et Vidéo, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 23 octobre 2004 – 2 janvier 2005*



Particulièrement emblématique, la *Fernsehgalerie* (*Télégalerie*) de Gerry Schum appartient à ces œuvres pionnières, inédites et paradigmatiques, dont la naissance et l'existence – même plutôt avortée comme l'a été ce projet là – est le signe d'une rupture inéluctable, d'un basculement irréversible de la modernité vers la contemporanéité. Néanmoins, à cause peut-être de l'originalité longtemps inclassable du médium utilisé<sup>1</sup>, l'œuvre de Gerry Schum fut, à l'instar du mouvement Fluxus, longtemps ignorée ou tout au moins traitée en second plan par l'histoire de l'art et les institutions. Aujourd'hui, au moment même où, à force d'expositions consacrées aux années 60, l'art contemporain se découvre de profondes racines, elle est finalement réhabilitée par une importante rétrospective circulant dans une grande partie de l'Europe de l'ouest<sup>2</sup>. Traitant les téléviseurs, encastrés dans les murs ou posés sur des socles, comme autant de tableaux ou de sculptures, cette exposition présente en effet la complexité et l'ambivalence intrinsèques de la *Fernsehgalerie*, entre production d'œuvres spécifiques et désir de communication de masse.

Véritable aventure, l'histoire de la *Fernsehgalerie* débute en 1968 lorsque Gerry Schum, jeune réalisateur, propose à la chaîne télévisée berlinoise SFB son projet de télégalerie<sup>3</sup> : Chaque « exposition »<sup>4</sup> devait être constituée d'une série de « films-œuvres » – sortes de happenings télévisés d'un nouveau genre – conçus en collaboration avec les artistes et créés « uniquement » pour l'émission. Toute l'originalité du projet résidait dans le fait que la perspective télévisuelle (enregistrement, diffusion, point de vue, manipulation de l'image...) devait entrer dans la conception des œuvres, action et objet étant confondus. La *Fernsehgalerie* avait ainsi pour ambition de réunir des « films-œuvres » aux dimensions de l'image télévisée.

*Land Art* fut créée en 1969, le 15 avril exactement, à l'occasion d'une unique diffusion sur le canal de la SFB. Cette

toute première exposition télévisuelle « matérialisait », sur de petits écrans, les travaux in-situ réalisés à l'échelle de la planète par 8 artistes : Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Richard Long, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Robert Smithson et Mike Heizer. La diffusion de *Land Art* déclencha un débat sur la place publique et fit l'objet de diverses critiques de la part de la gauche. Fidèle à ses habitudes, celle-ci reprochait à Schum ses liens avec le milieu perverti et bourgeois de l'art et son élitisme capitaliste, en usant des mêmes arguments et méthodes que ceux employés contre le marché de l'art. Le seul nom de *Fernsehgalerie*, évoquant l'idée et le mot « galerie », suffisait de toute façon à attiser les critiques. Le 29 mars 1969, lors de l'ouverture – sorte de vernissage – de la *Fernsehgalerie* à la SFB par Schum et Jan Leering, directeur du Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven, l'évènement fut donc perturbé par des représentants du groupe SDS « Art et Révolution ». Suite à cette agitation et au refus catégorique de Schum d'ajouter des commentaires à ses images, la SFB renonça à produire la deuxième émission en faveur de laquelle elle s'était auparavant prononcée. Après le retrait dépité de la SFB, *Identifications* fut financée en 1970 par la ville de Hanovre, dans le cadre de la préparation d'une manifestation d'art de rue dirigée par Manfred de la Motte, alors directeur du Kunstverein. Plus exposition qu'émission de par la nature même de son financement, *Identifications*, avec une série de 20 œuvres produites par autant d'artistes, ambitionnait déjà les cimaises du musée, renonçant du même coup à l'idée d'une collaboration effective avec la télévision. Cependant, comme la SFB avant elle, la ville de Hanovre, déçue par l'impact relatif de la *Fernsehgalerie* sur le grand public, retira son soutien au projet.<sup>5</sup>

Face aux difficultés rencontrées, Schum prit conscience du caractère partiellement utopique de son projet et décida de le remanier dans le fond comme dans la forme, afin de satisfaire aux exigences du marché de l'art. Dès l'été 70, il était présent à la foire de Cologne, dans un petit box intégré au stand de la galerie Fischer,



Joseph Beuys, *Filz-TV*, 1970. Photo : Ursula Wevers, Cologne.

proposant des éditions limitées de ses « sculptures vidéo »<sup>6</sup> – 2 à 10 exemplaires signés et numérotés – aux responsables des musées et aux collectionneurs. Étant donné la non disponibilité sur le marché d'alors de la technologie permettant la transcription des films en vidéos, il effectua des pré-ventes et s'engagea à livrer au plus vite aux acheteurs les cassettes de ses films. Cette démarche demandait une grande confiance dans le progrès technique et n'emporta de ce fait l'assentiment que de peu d'intéressés. De plus, chaque édition des deux films télévisés, *Land Art* et *Identifications*, montrés dès 1970 dans toutes les expositions internationales s'intéressant au film et aux nouveaux médias,



Barry Flanagan, Tournage de *Land Art*.

*A Hole in the Sea*, Scheveningen, Hollande, 1969. Photo : Ursula Wevers, Cologne.

coûtait 16 000 marks, le prix d'une véritable œuvre d'art. « Faire des éditions de films, remarquera Stella Baum, est un sujet de controverse (aussi bien pour Gerry), car il s'agit d'une absurdité pour un médium qui est reproductible à l'infini. Les éditions étaient vraiment une concession accordée aux collectionneurs, qui préfèrent toujours posséder un travail exclusif. »<sup>7</sup>

À force de « concessions » au marché de l'art, la *Femsehgalerie* devint ainsi, de facto, une *Videogalerie*. Du 7 octobre 1971, date d'inauguration des espaces de sa nouvelle galerie à Düsseldorf, à son suicide en 1973, Schum, éditeur-créateur de son état, se consacra au tournage et à l'exploitation de ses films et vidéos, laissant, par la force des choses, son projet de *Femsehgalerie* inachevé, à l'image de l'utopie des années 60.

Néanmoins, malgré cet échec apparent, la *Femsehgalerie* s'imposa, grâce à la radicalité de son concept d'origine, comme une tentative obstinée pour faire de la télévision un outil de communication – au moyen et au service de l'art.

« Le sentiment s'impose qu'au niveau des possibilités de communication entre l'œuvre et le public de l'art on en soit resté à peu près au point où on en était en littérature avant Gutenberg et la découverte de l'imprimerie »<sup>8</sup>, affirmera Schum dans son discours de présentation de la *Femsehgalerie*. Poursuivant cette idée, il écrira à Gene Youngblood :

« Une de nos idées est la communication de l'art à la place de la possession de l'œuvre d'art. »<sup>9</sup>  
En gestation de 1967 à 1969, à l'époque où l'art conceptuel grandissait, la *Femsehgalerie* fut le paradigme de l'œuvre ouverte, en bataille contre le marché et la notion traditionnelle d'œuvre d'art<sup>10</sup> : un art sans œuvre, « à la place des objets d'art, des projets d'art »<sup>11</sup>, énoncera Schum dans son exposé. Ce postulat impliquait non seulement une nouvelle conception de l'art, mais aussi la restructuration complète du milieu artistique :

« Le triangle – atelier, galerie, collectionneur –, dans lequel l'art s'est déroulé jusqu'à maintenant, va sauter »<sup>12</sup>, prophétisait-il.

Cette idée, Schum l'emprunta presque littéralement au Harald Szeemann de *Quand les attitudes deviennent formes* (1969). Dans l'exposé de présentation de la *Femsehgalerie*, il déclarera que les « objets » de ce projet devaient être « dégagés de l'aura artistique du musée et de la galerie et reproduits dans l'environnement quotidien du spectateur »<sup>13</sup>. En conséquence, « la *Femsehgalerie* est plus ou moins une institution intellectuelle, qui ne devient réalité que dans l'instant de sa diffusion télévisée »<sup>14</sup>, la réception et la reproduction ayant lieu au même moment.

L'idée d'une présentation « maximale » de l'art est ici liée à celle d'une dématérialisation, émanant notamment de l'attrait exercé par « l'espace immatériel » généré par l'image électronique. Dans le même ordre d'idées, en 1969, le Musée d'art contemporain de Chicago organisa une exposition intitulée *Art by Telephone*, qui proposait comme catalogue un disque sur lequel étaient gravées les instructions des artistes pour la réalisation des œuvres, ainsi reproductibles par tout un chacun. L'art était ici volontairement réduit à une source d'informations à déchiffrer, ce qui permettait de multiplier, voire de libérer les conditions de sa réception. Dans sa version conceptuelle, cet art s'associait, au mieux, aux techniques les plus sophistiquées de reproduction, comme si le nombre et la multiplication détruisaient la matérialité des choses.

Comme le remarquera Christiane Fricke, la *Femsehgalerie* était pensée comme une sorte de publication, dont



Jan Dibbets, Tournage de *Land Art*. *12 hours tide object with correction of perspective*, côtes hollandaises, février 1969. Photo : Ursula Wevers, Cologne.

Schum aurait été le rédacteur en chef<sup>5</sup>. Dans le premier numéro, *Land Art*, Schum avait réuni des travaux d'artistes en grande partie inédits, inaccessibles au public et inadaptés aux espaces réservés à l'art. Paradoxalement, en se situant en dehors des circuits artistiques, leur réalisation sous forme de film télévisé leur rendait cette dimension humaine et même populaire qu'ils avaient perdue. Conscients de la qualité documentaire du film, presque matérielle face à la démesure de leurs travaux, certains artistes réalisèrent des œuvres conçues uniquement pour avoir une présence à l'écran, comme Jan Dibbets, avec *Zwölf Stunden Gezeiten-Objekt mit Korrektur der Perspektive* (*Objet montré 12 heures durant avec correction de perspective*) et Barry Flanagan avec *Ein Loch im Meer* (*Un trou dans la mer*). Tous deux utilisaient l'illusion produite par l'image filmique comme contenu esthétique. Difficilement appréhendé « en nature », ce genre de travaux, catalogué depuis sous l'appellation « Land Art », a progressivement rejoint le support documentaire, jusqu'à donner à l'information « partielle » une existence artistique propre. Néanmoins, dans le fond, le statut de l'image filmée resta toujours celui d'une documentation.

Ce caractère détermina, dans un certain sens, la réception du film de Schum, plus perçu comme une anthologie d'art contemporain que comme une série d'œuvres exposées. Schum avait pourtant tenté de contourner cette approche documentaire en refusant toute présentation et tout commentaire des œuvres, s'évertuant à livrer des informations brutes au spectateur. En définitive, la *Femsehgalerie* ne provoqua aucune discussion sérieuse sur les relations art/télévision et fut même rejetée par l'institution télévisée, qui ne s'y reconnaissait pas.

« L'argument principal de la télévision était le caractère incompréhensible du contenu pour le public et il nous fut fait le reproche de confronter un public non préparé, sans aucun mot de présentation, à des choses qu'il ne saisisait pas et qui, par conséquent, réveillaient son agressivité. »<sup>10</sup> Ainsi, bien que la *Femsehgalerie* ait cherché à révéler la dimension artistique de la télévision et ait trouvé dans le *Land Art* une expression appropriée à ces exigences, elle ne parvint pas à refléter pour autant les particularités de son médium.

« La transformation radicale de la télévision en musée par Schum, de l'écran télé en surface d'exposition, devait remettre en question les fondements naturels du médium télévision : car Schum ne supportait ni commentaire, ni musique d'accompagnement sur les films-œuvres d'art, utilisant très peu du son original. »<sup>17</sup>

En refusant à la télévision sa qualité de média de l'information, en lui donnant le rôle subalterne de cimaise d'exposition, Schum réduisait l'aspect culturel et communicatif du médium à un sens unilatéral, relativement mal perçu par elle en cette phase encore expérimentale, où dominait le direct. Il n'est donc pas étonnant que, du fait de son utilisation formelle de l'image, manipulée selon les codes traditionnels de l'art – contemplation, confrontation, réalisme du support, etc. –, il ait échoué à remettre en question ce média, le rôle qu'il voulait lui affubler étant contradictoire avec sa réalité culturelle entièrement neuve.

Il y réussit toutefois, d'une autre manière, dans la deuxième édition de la *Femsehgalerie*, *Identifications*, en se faisant le



Gerry Schum sur le tournage de *Land Art*. Dartmoor, Angleterre, janvier 1969. Photo : Ursula Wevers, Cologne.

porte-parole – quasi innocent – de la critique, devenue entre-temps virulente, des artistes contre le pouvoir social et culturel de la télévision. *Femsehhausstellung II Identifications*, composée de très courtes séquences, de deux minutes en moyenne par artiste, est en effet bâtie sur le « message », sur l'information et le concept, plutôt que sur le « résultat » ou la forme artistique, comme dans *Land Art*. Elle débute par un long exposé de Schum, s'adressant directement à son public et expliquant le projet de la *Femsehgalerie*, ses engagements et intentions :

« L'objet d'art, affirmera-t-il, se présente comme une unité formée par l'idée, la visualisation et l'artiste comme démonstrateur. »<sup>18</sup>

*Identifications* revendiquait ainsi, en accord avec les idées dominantes des années 70, le positionnement de la personne de l'artiste dans l'art et dans la vie – acteur et producteur d'un art engagé – et le dépassement de la séparation artiste/œuvre d'art.

« L'objet d'art perd son autonomie, en ce qu'il ne peut être séparé du producteur et de l'artiste. »<sup>19</sup>

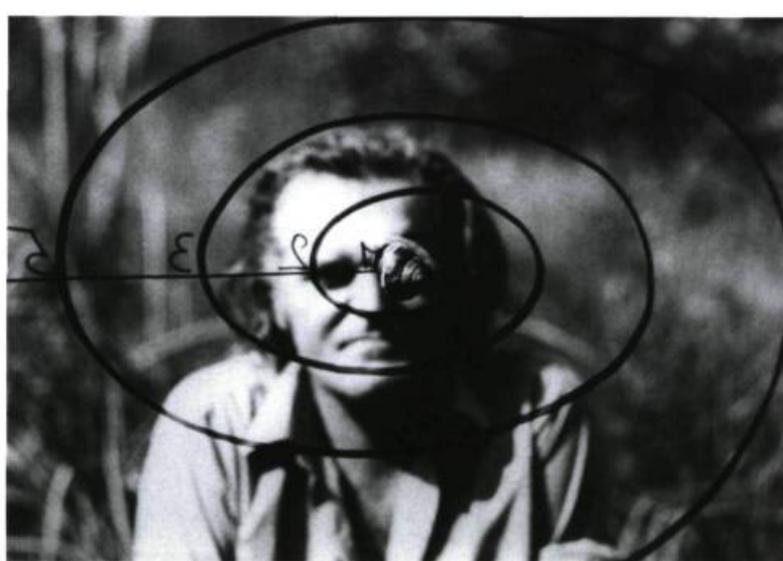
Caméra, idée et image ne font qu'un, formant une entité insécable, comme dans le cas du pas avec la caméra effectué par Stanley Brown pour *Identifications*, sur une place d'Amsterdam. D'autres contributions du film s'attaquent directement à leur support, niant littéralement l'image, comme par exemple Daniel Buren et son « objet » nommé *Störung* (*Dérangement*), qui se réduit à la projection, pendant 45 secondes, du logo brisé de la chaîne télévisée SWF, ou encore Gary Kuehn, gribouillant l'écran jusqu'à empêcher toute capture d'image – « le médium est le message », aurait commenté un McLuhan.

De tels gestes attaquaient explicitement le pouvoir de vérité de l'image télévisée, la confusion qu'elle introduit entre objet et sujet, entre espace public et privé, et sa prétention à représenter le monde objectif.

« Lorsque ce qui s'affiche dans le séjour, dans l'espace de vie privé, comme utile et bon, comme un partenaire et un ami, sera enfin reconnu pour ce qu'il est, un intrus, un hôte égocentrique, uniquement intéressé à la vente de son idéologie et de ses marchandises, un colporteur, un escroc, on prendra alors conscience que, dans la relation spectateur-télévision, il s'agit d'une intimité à sens unique. »<sup>20</sup>

*Identifications* se situe au tout début de cette prise de conscience et dénote le désir singulier des années 70 d'activer une résistance culturelle au moyen même des mass media.

On peut regretter que l'aventure de la *Femsehgalerie* n'ait pas eu de suites, mais son échec même, son caractère



radical et non viable de prophétie visionnaire et révolutionnaire, peuvent également être vus comme l'amorce irréversible d'une nouvelle ère, ordonnant des liens de nature différente entre l'art et la société et correspondant au « verdict » de Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* : « Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre forme de praxis : la politique. »<sup>21</sup> Ainsi, aujourd'hui, la *Fernsehgalérie*, à défaut d'exister comme désir de communication, demeure avant tout en tant qu'acte de résistance.

MATTE VISSAULT

## NOTES

- 1 En effet, ce n'est pas un hasard si, aujourd'hui, à l'heure de gloire de l'art vidéo, cette œuvre, précurseur à bien des égards, est réhabilitée.
- 2 Initiée à la Kunsthalle de Düsseldorf par Ulrike Groos, Barbara Hess et Ursula Wevers – la dernière compagne et collaboratrice de Gerry Schum – la rétrospective Gerry Schum fut réalisée en association avec l'ARC de Paris, le Casino Luxembourg, le Musée de Arte Contemporanea de Serralves à Porto, la Norwich Gallery de l'École d'art et de design, le centro Andaluz de Arte Contemporaneo de Séville. De ce fait, l'exposition, dont le cœur reste le même, a été conçue pour être adaptée et déclignée selon les contextes et les lieux. Cet article s'appuie sur les expositions de Düsseldorf et de Paris.
- 3 Auparavant, en 1968, Schum avait réalisé un premier documentaire d'importance pour la VDR : *Konsumkunst Kunstkonsum*. Ce documentaire engagé relatait l'apparition d'une nouvelle forme d'œuvre d'art : le Multiple. Déjà très progressiste de par son sujet, cette expérience aiguisa sans conteste la sensibilité de Schum pour l'art conceptuel.
- 4 Le terme de « *Fernsehhausstellung* » (exposition télévisuelle) sera très souvent utilisé pour qualifier les émissions de la *Fernsehgalérie*.
- 5 Montrée en avant-première le 20 novembre 1970 sur dix téléviseurs au Kunstverein de Hanovre, *Identifications* fut diffusée le 30 novembre 1970, à 22h50, par le Südwestfunk (SWF), qui avait participé au tiers à la production de cette « télé-exposition ». Néanmoins, déçue par l'impact trop restreint de la *Fernsehgalérie*, la ville de Hanovre et, avec elle, la SWF, retirèrent, à l'instar de la SFB un an auparavant, leur soutien à la réalisation de nouvelles éditions. Par conséquent, mis à part ce second événement médiatique, les deux émissions de la *Fernsehgalérie* n'auraient été présentées que dans diverses expositions d'art contemporain, la toute première ayant été *Prospect 69*, six mois après la première diffusion télévisée de *Land Art*.
- 6 Il semble que ce terme a été employé par Schum lui-même, ainsi que le suggère Christiane Fricke dans *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören : Die Fernsehgalérie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996, p. 406.
- 7 « *Editionen von Filmen zu machen, ist ein Streitpunkt (war es für Gerry auch), denn sie sind für ein Medium, das endlos reproduzierbar ist, ein Wi-*

*dersinn. Die Editionen waren wohl ein Zugeständnis an die Sammler, die immer gerne eine exclusive Arbeit besitzen wollen* ». Stella Baum « *Gerry Schum* », *Kunstforum*, n° 104, 1989, p. 274.

- 8 « *Es drängt sich der Eindruck auf, daß man in den Kommunikationsmöglichkeiten zwischen Kunstwerk und Kunstpublikum etwa da steht, wo man in der Literatur vor Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks stand* », Gerry Schum, présentation de la *Fernsehgalérie*, cité par Christiane Fricke, *op. cit.*, 1996, p. 170.
- 9 « *Eine unserer Ideen ist die Kommunikation von Kunst anstelle des Besitzes von Kunstobjekten* ». Gerry Schum, lettre à Gene Youngblood, reproduite dans Wulf Herzogenrath (dir.), *Videokunst in Deutschland : 1963-1982 : Videobänder, Installationen, Objekte, Performances*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1982, p. 56.
- 10 Dans son discours d'introduction à *Land Art*, Schum utilise cinq fois le mot reproduction.
- 11 « *Statt Kunstobjekte Kunstprojekte* » Gerry Schum, cité par Christiane Fricke, *op. cit.*, 1996, p. 60.
- 12 « *Das Dreieck – Atelier, Galerie, Sammler-, in dem sich Kunst bisher abgespielt hat, wird gesprengt* ». Gerry Schum, introduction de l'émission *Land Art*, cité par *ibid.*, p. 68.
- 13 « *[Objekte sollen] aus der Kunstaura der Museum und Galerien herausgeholt und in die alltägliche Umgebung des Fernsehzuschauers reproduziert [werden]* ». *Ibid.*, p. 60.
- 14 « *Die Fernsehgalérie ist mehr oder minder eine geistige Institution, die nur im Augenblick der Ausstrahlung durch das Fernsehen Wirklichkeit wird* ». Gerry Schum, lettre à Gene Youngblood datée du 29 juin 1969, reproduite dans Wulf Herzogenrath (dir.), *op. cit.*, 1982, p. 56.
- 15 Christiane Fricke, *op. cit.*, 1996, p. 166.
- 16 « *Das Hauptargument des Fernsehens war die Unverständlichkeit der Inhalte für das Publikum, und uns wurde der Vorwurf gemacht, ein unvorbereitetes Publikum ohne moderierende Worte mit Dingen zu konfrontieren, die es nicht begreift und die folglich Aggressionen wachrufen* ». Ursula Wevers, in catalogue, *Gerry Schum – Videogalerie/Fernsehgalérie*, Köln, Kunstverein, 1980, p. 26.
- 17 « *Schums radikale Veränderung des Fernsehens zum Museum, des Fernsehschirms zur Ausstellungsfläche mußte an den Grundlagen des Selbstverständnisses des Mediums Fernsehen rütteln : denn Schum duldet weder Kommentar noch Begleitmusik zu den nur wenig Originalton verwendenden Filmkunstwerken* ». Wulf Herzogenrath, in Eberhard Rotters, Bernhard Schulz (dir.), *Stationen der Moderne : Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Westberlin, Berlinische Galerie et Nicolai, 1988, p. 55.
- 18 « *Das Kunstobjekt stellt sich dar als die Einheit von Idee, Visualisierung und dem Künstler als Demonstranten* ». Gerry Schum, discours de présentation, cité par Christiane Fricke, *op. cit.*, 1996, p. 223.
- 19 « *Das Kunstobjekt verliert seine Autonomie, indem es nicht mehr vom Produzent und Künstler zu trennen sein kann* » Gerry Schum, introduction, *Identifications : Fernsehhausstellung 2*, 16mm, n/b, 1970, 50 min, 1<sup>re</sup> diffusion : Südwestfunk, le 30 novembre 1970 à 22h50, Baden Baden, production : Videogalerie Schum.
- 20 « *Wird das, was sich im Wohnzimmer, im privaten Lebensbereich, als hilfreich und gut, als Partner und Freund aus gibt, als das erkannt, was es wirklich ist, als Eindringling, als egozentrischer Gast, der nur am Verkauf seiner Ideologie und Ware interessiert ist, als Hausierer und Trickbetrüger, wird bewußt, daß es sich beim Verhältnis Betrachter-Fernsehen um eine Einweg/Intimität handelt* ». Bettina Gruber, Maria Vedder, *Kunst und Video : internationale Entwicklung und Künstler*, Köln, DuMont, 1983, p. 11.
- 21 Walter Benjamin, « *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *L'homme, le langage, la culture*, Paris, Denoël, 1971, trad. Maurice de Gandillac, p. 98.