

Nederlands Tijdschrift voor
Media-Kunsten TV-toestellen

mediamatic

Dutch Magazine on Media Art
and Hardware Design



Dara Birnbaum

Winfried Scheuer / TV-Design

Raúl Marroquin

Frits Maats

Stansfield / Hooykaas

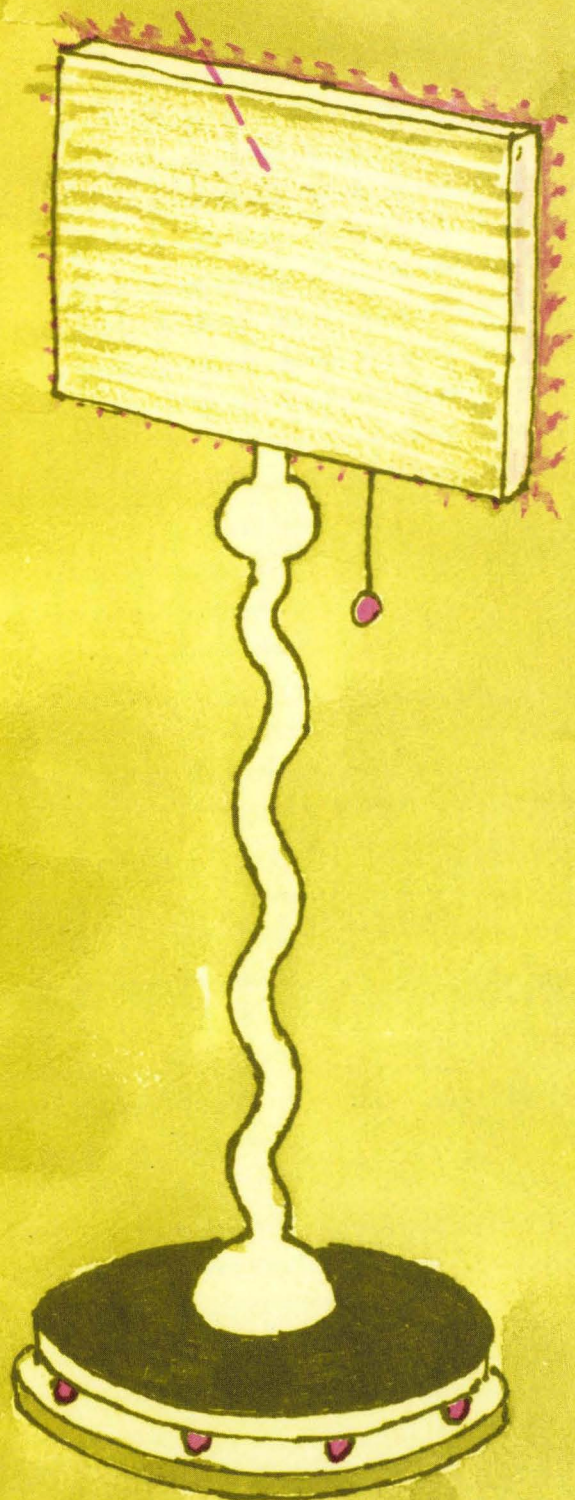
Bert Schutter

Paul Perry

Tony Morgan

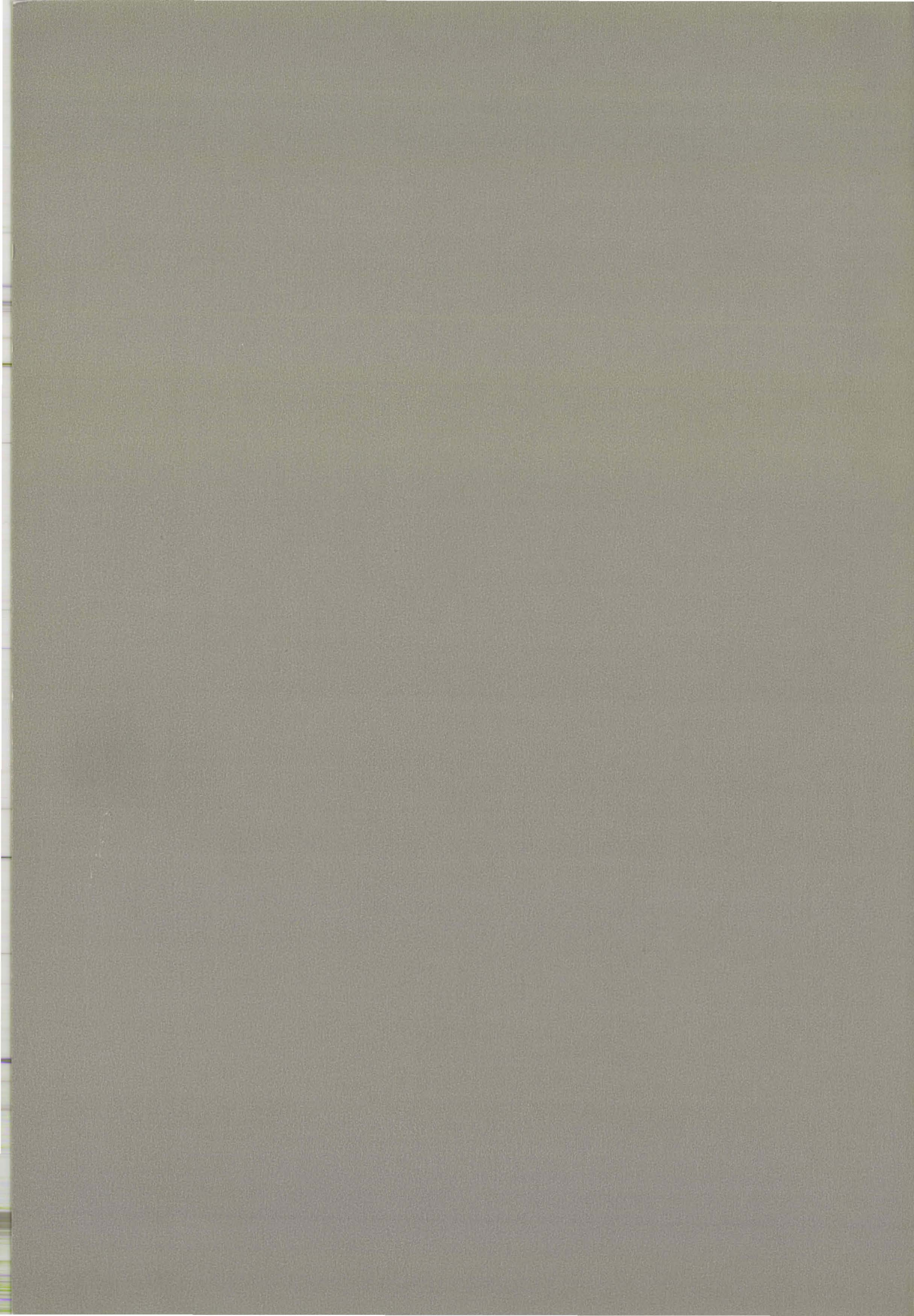
Joseph Semah

Jouke Kleerebezem



/9,50

VOL 1, NO 1, 1986



2

JANS POSSEL

Winfried Scheuer / TV-Design

Bespiegelingen over televisievormgeving naar aanleiding van een prototype.

●Contemplations on television design, referring to a prototype.

7

JOSEPH SEMAH

Alle Kunst is Media-Kunst / All Art is Media Art

Een persoonlijke visie op mediakunst.

●A personal view on media art.

10

PAUL PERRY

EFG

Zwart/wit foto

●Black and white photograph

12

RAÚL MARROQUIN

**Beeldende Kunsten Maatprogrammering
Visual Arts and Customized Programming**

Onontkoombare infra-structurele ontwikkelingen op mediakunstgebied.

●Inescapable infra-structural developments in the field of media art.

18

STANSFIELD/
HOOYKAAS

Shadow Picture

From the Museum of Memory

20

JOUKE KLEEREBEZEM

Today's Audience never sleeps

Reactie op RAÚL MARROQUIN's artikel in dit nummer.

●Reaction on RAÚL MARROQUIN's article in this issue.

23

TONY MORGAN

The Media Explosive Years 1960-1980

Autobiografisch onderzoek naar de betekenis van media/medium.

●Autobiographical research into the meaning of media/medium.

34

WILLEM VELTHOVEN

To Talk Back or to Talk With

Gesprek met DARA BIRNBAUM.

●Interview with DARA BIRNBAUM.

38

MARIE-ADELE
RAJANDREAM

Bert Schutter, zes Werken / six Works

Drie maal video over schilderen, drie maal video over beeldhouwkunst.

●Three times video about painting, three times video about sculpture.

44

FRITS MAATS

Het Schilderij als Halffabriekaat

The Painting as a semi-manufactured Article

INSUMMA

48

PAUL PERRY

Beauty Farm: Corresponding to essence

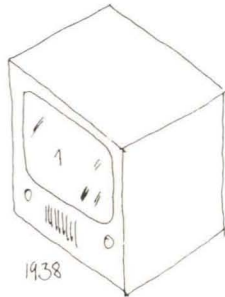
Kritische kanttekeningen bij *More Tales from the Beauty Farm* van JOUKE KLEEREBEZEM.

●Critical remarks on JOUKE KLEEREBEZEM's *More Tales from the Beauty Farm*.

56

Colofon

JANS POSSEL



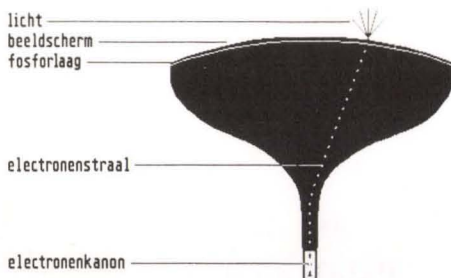
Winfried Scheuer

WINFRIED SCHEUER is een Duits radicaal ontwerper die op het moment in San Francisco woont en werkt. In 1983 ontwierp hij een televisietoestel dat hij ziet in het verschieft van een door hem geschetste vormontwikkeling. In dit artikel wordt SCHEUER's ontwerp geplaatst binnen de context van technische ontwikkelingen, met name de miniaturisering van de electronica en de, al in een experimenteel stadium verkerende, platte beeldbuis.

Sinds de opkomst van de TV in de jaren vijftig is er niet sensationeel veel veranderd aan de vorm van het toestel.

Een belangrijke rol daarbij speelt de kegelvormige beeldbuis, die achter het beeldscherm uitsteekt. Een essentieel onderdeel van de beeldbuis is het elektronenkanon. Dit zorgt er namelijk voor dat er beeld ontstaat. Het schiet electronen tegen het beeldscherm aan waardoor fluorescerende fosfordeeltjes die erop aangebracht zijn, oplichten. Wil er sprake zijn van een goede beeldkwaliteit, moet het elektronenkanon op een bepaalde afstand van het beeldscherm zitten. Vandaar dat er altijd een bobbel aan de achterkant van de TV te zien is.

In de loop der jaren is door de technologische ontwikkeling de afstand tussen scherm en kanon wel steeds kleiner geworden, maar zijn grens is nu wel bereikt. Een platte beeldbuis vraagt of om een geheel andere opstelling en constructie van het elektronenkanon, of om een nieuw procédé (men experimenteert bijvoorbeeld met het LCD-Liquid Crystal Display-scherm, waarbij het beeld wordt gevormd door vloeibare kristallen).



Schematische voorstelling van een conventionele televisie-beeldbuis/schematical representation of a conventional TV tube

In de jaren 90 zullen TV's met platte schermen waarschijnlijk in de handel zijn.

Onzichtbaar maken van de achterkant

Behalve in de professionele sector, waar het doosmodel in zwang is (en daarvan afgeleid de 'monitor look' huiskamer types) hebben de ontwerpers van TV-toestellen zich aangesloten bij het streven van de technici naar een platte beeldbuis. Je ziet dat ze zich steeds meer zijn gaan richten op het zo onzichtbaar mogelijk maken van de achterkant van de TV.

Vergelijk je de vorm van de televisietoestellen uit de jaren 50, 60, 70, 80, dan is deze tendens duidelijk te herkennen. Was de TV in de beginjaren nog in een vierkante kast gebouwd, langzamerhand wordt de kast opengebrouwen. De meestal houten omlijsting wordt steeds smaller, terwijl er aan de achterkant een steeds groter stuk zwart zichtbaar komt; een kunststoffen omhulsel dat de vorm van de beeldbuis volgt. De suggestie van een platte TV wordt nog vergroot door de voorkant anders van kleur te maken dan de achterkant.

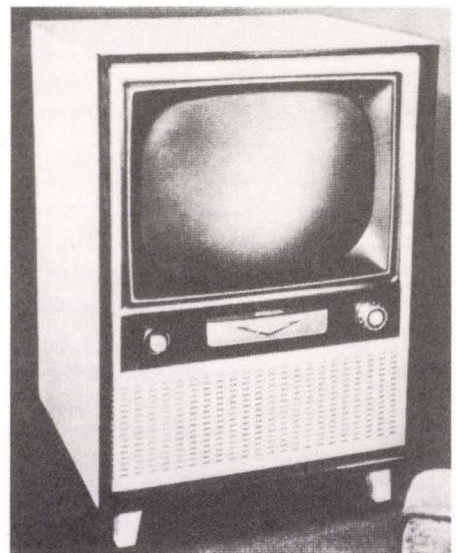
WINFRIED SCHEUER

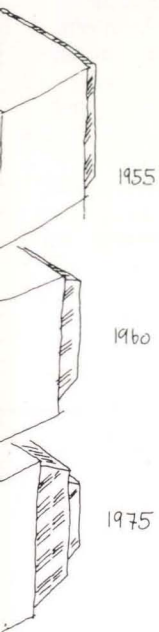
De Duitse ontwerper WINFRIED SCHEUER ziet deze ontwikkeling anders; niet gericht op het (visueel) minimaliseren van het techniek-volume van de TV, maar op het ontbloten van het technische deel.

Zijn volgende fase (1990!) is weliswaar een TV met een hele smalle rand rond het beeldscherm, maar aan de achterkant steekt er een relatief grote rechthoekige doos uit.

In 1983 presenteerde hij een prototype volgens zijn concept '1990'. Als uitgangspunt heeft hij de Sony trinitron beeldbuis genomen. Het beeldscherm zit boven in een rechthoekige frontplaat. Onderin de plaat zit de luidspreker. Aan de achterkant is ter hoogte van het beeldscherm een blokvormig element met ribbelstructuur geplaatst. Het blok wordt ondersteund door een poot met een dop aan het eind die uitloopt in een punt. Door het verschil in textuur, kleur en vorm lijken voor- en achterkant twee afzonderlijke delen. Dit effect wordt nog eens versterkt door het grote handvat boven aan de TV. Het nodigt uit het beet te pakken en zo met de voorkant weg te lopen, terwijl de achterzijde blijft staan. Als je het op deze manier bekijkt is SCHEUER's TV ook een

HENRY DREYFUSS RCA TV 1955

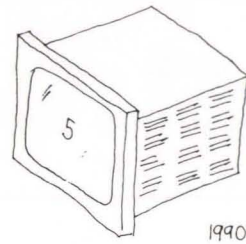




TV-Design

WINFRIED SCHEUER

schets van de ontwikkeling in de TV-vormgeving
/sketch of the development of TV design



●WINFRIED SCHEUER is a German radical designer who lives and works in San Francisco. In 1983 he designed a television set that he sees in the future of a formal development outlined by him. In this article SCHEUER's design is placed within the context of technical developments, such as the shrinking of the electronics and the flat picture tube.

●Since the rise of television in the fifties, there have been no sensational changes in the form of the television set.

This is for an important part due to the conic picture tube sticking out behind the screen. An essential component of the picture tube is the electron gun, which produces the picture on the screen. The electron gun shoots electrons against the picture screen, causing fluorescent phosphor particles on the screen to light up. To ensure a good quality of the picture, the electron gun has to be at a certain distance from the screen. This causes the lump that we see at the back of the television.

Over the years technological progress has reduced the distance between the screen and the electron gun, but by now the limit has

been reached. A flat tube would require either a completely different position and construction of the electron gun, or a new process of picture formation (for example, experiments are under way with the LCD-screen, which produces a picture made up of liquid crystals). In the nineties, television sets with flat tubes will probably be on the market.

Making the back invisible

Except for the professional sector, where a box-like model is current (from which are descended the 'monitor look' living-room sets), television designers have, parallel to the technicians' striving to the flat tube, applied themselves to making the back of the television invisible.

If we compare the form of television from the fifties, sixties, seventies, and eighties, we can clearly see this development. At first, the television set was built in a square case, but gradually this case acquired a more open character. The -usually wooden- frame steadily becomes smaller, while at the back a black component becomes increasingly visible; a plastic casing adapted to the form of the picture tube. The suggestion of a flat television is further enhanced by the fact that the front is of a different colour than the back.

WINFRIED SCHEUER

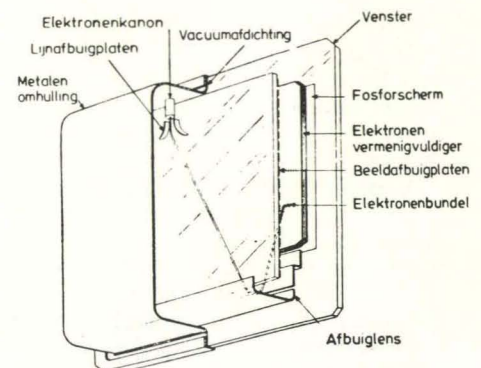
The German designer WINFRIED SCHEUER considers this development from a different angle; not as a reduction of the visibility of the volume occupied by technology, but rather as revealing this technological component.

The next phase in SCHEUER's development (1990!) is a television which has a very small frame around the screen, but with a relatively large oblong box that can be seen protruding from the back.

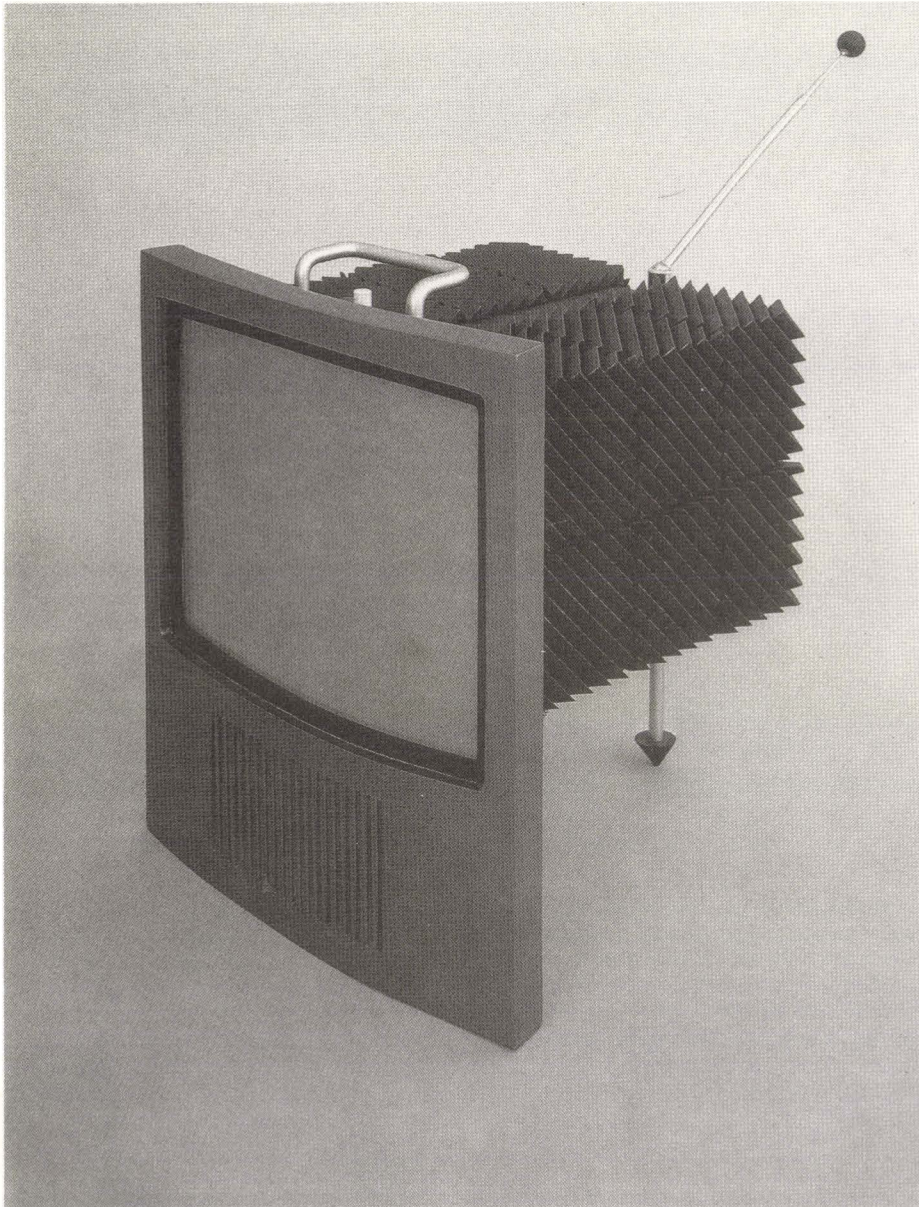
In 1983 he presented a prototype of his concept '1990'. A Sony trinitron picture tube was his point of departure. The screen is situated in the upper part of an oblong front. At the back, at the height of the screen, a ribbed box-like element has been placed. This box is supported by a leg ending in a pointed cap. As a result of the difference in texture, colour, and form, front and back seem to be two separate parts. This effect is enhanced by a large grip on top of the television, which seems to invite one to take the front and walk away with it, leaving the back where it was.

In this way, SCHEUER's television can also be seen as a logical step in the development towards the flat tube. After separation of the two parts, a flat television is all that remains.

BANG & OLUFSEN BEOVISION M20 1985



Schematische voorstelling van de platte beeldbuis zoals ontwikkeld door PHILIPS, diepte 7cm/schematical representation of the flat tube as developed by PHILIPS, depth 7cm



WINFRIED SCHEUER Prototype 1983

logische stap in de ontwikkeling naar de platte beeldbuis.

Na het scheiden van de twee delen blijft een platte TV over.

Functioneel/expressief

Het sterke contrast tussen de voor- en de achterkant geeft samen met details als de grote aan- en uitknop, handvat, poot met puntvormige dop en de ronde bal aan het eind van de antenne het TV-ontwerp van WINFRIED SCHEUER een zeer expressief uiterlijk. De vorm bevat duidelijke verwijzingen naar het functioneren van het apparaat.

De voorkant lijkt op een toneelpodium. Hij nodigt uit ervoor plaats te nemen en te wachten tot het doek opgaat. De (koel)ribbelstructuur van de achterkant doet zeer 'high tech' aan. Het is een verwijzing naar de techniek die erin opgeborgen zit. Het overdreven grote handvat, zoals je het aantreft op glazen deuren van een winkel of kantoor, en de dikke aan- en uitknop laten geen twijfel bestaan over hun functie.

SCHEUER's TV is dus functioneel expressionistisch te noemen.

MELNIKOV

Op de schetsen zien we dat SCHEUER de voorkant opvat als *theaterfront* of *picture frame*. *High tech back* heeft hij doorgestreept. Misschien omdat de getekende achterkanten niet allemaal die associatie oproepen? Bij de schets met de geribbelde achterkant heeft hij het woord *satellite look* geschreven. Een satelliet, wonder van technisch en elektronisch vernuft. Het uitzenden van TV-programma's is er onlosmakelijk mee verbonden. Door de achterkant een satelliet-achtig uiterlijk te geven drukt hij, zoals boven al aangegeven, het technische karakter ervan uit.

Bij de schets eronder staat *à la TATLIN?*. Het vraagteken is op zijn plaats want Scheuer bedoelt waarschijnlijk *à la MELNIKOV*; ik heb geen object van TATLIN kunnen vinden dat duidelijke vormovereenkomst heeft met SCHEUER's ontwerp. De achterkant lijkt eerder geleend te zijn van een gebouw van de Russische architect KONSTANTIN MELNIKOV, namelijk de *Rusakov Club* uit 1927/29, een opvoed- en trefcentrum voor de arbeiders. Vanaf 1915 werden er in Rusland veel van deze clubs gebouwd naar model van de Franse *maisons du peuple*.

Naast revolutionaire en ideologische redenen vormde het alcoholprobleem een belangrijke aanzet bij de gemeentebesturen van de grote steden om in verschillende districten dergelijke gebouwen uit de grond te stampen. Ze werden uitgerust met leeszalen, concertpodia, congresszalen en bioscopen. Een doorsnede van het *Rusakov* gebouw laat zien dat het publiek hoog boven in het schuine gedeelte kon kijken naar een theater-, muziek- of filmvoorstelling. Door zijn TV deze vorm te geven heeft SCHEUER als het ware de kijksituatie binnenste buiten gekeerd. De televisiekijker wordt bekeken door het 'publiek' dat in de TV zit. In tegenstelling tot zijn uitgevoerde ontwerp, waar de praktische functie van de verschillende onderdelen duidelijk afleesbaar is, heeft dit papieren ontwerp een meer symbolische lading. Door de verwijzing naar de *Rusakov Club* krijgt de tekening de betekenis van een schouwburg, een bioscoop; een kleine architectuur waar cultuur gebracht wordt. En wel massacultuur, cultuur voor de arbeidersklasse.

Eindfase of tussenfase?

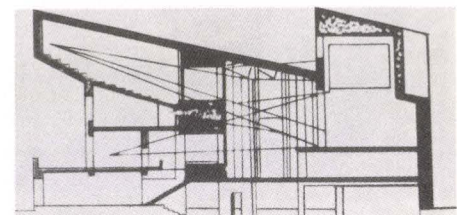
WINFRIED SCHEUER maakt de TV tot een voorwerp dat je met plezier in je huis zet. De meestal neutrale, onpersoonlijke kast, waar je alleen aandacht aan besteedt als er een programma op te zien is wordt door SCHEUER omgevormd tot een spannend en speels apparaat. De sterke contrastwerking tussen voor- en achterkant is hier vooral debet aan. Ik denk dan ook niet dat SCHEUER de ontwikkelingslijn die hij geschetst heeft wil doortrekken naar de platte TV. Zijn toestel met een duidelijk aanwezige achterkant vormt een uitdaging voor een ontwerper. Het biedt vele mogelijkheden om te experimenteren met de vormgeving. Een platte beeldbuis doet dat niet.

Alles wijst er echter op dat de achterkant zal verdwijnen. Het techniek-volume van elektronische apparatuur neemt in hoog tempo af. Blijven over de bedieningsorganen (afstandsbediening) en in het geval van de televisie de (platte) beeldbuis, die bij wijze van spreken zo aan de muur gehangen kan worden. Het beetje micro-electronica dat het eigenlijke werk doet neemt zo weinig plaats in, dat het als visueel onderdeel wegvalt. SCHEUER zit dus met zijn functioneel expressionisme op een dood spoor.

Ontwerpers zullen het meer in de richting van een symbolische vormgeving (zoals bij het niet verder ontwikkelde MELNIKOV-idee) moeten zoeken.

De vorm als metafoor voor het gebruik. De toneel-connotatie van SCHEUER's voorkant past al wel binnen dit concept.

KONSTANTIN MELNIKOV *Rusakov Club*
Moskou 1927/29 doorsnede/section



Functional/Expressive

● The outspoken contrast between front and back of the television, together with several details such as the large power switch, the handle, the support with its pointed rubber cap, and the ball at the top of the antenna, give a very expressive appearance to WINFRIED SCHEUER's television design. Its form clearly refers to its several functions.

The front looks like the stage in a theatre, inviting one to sit down and wait till the curtain goes up. The (cooling)ribs at the back make a very 'high tech' impression, and refer to the technology inside. The oversized handle, like the ones on glass doors of shops or offices, and the large power switch, leave no doubt as to their function. SCHEUER's television can thus be called functional expressionistic.

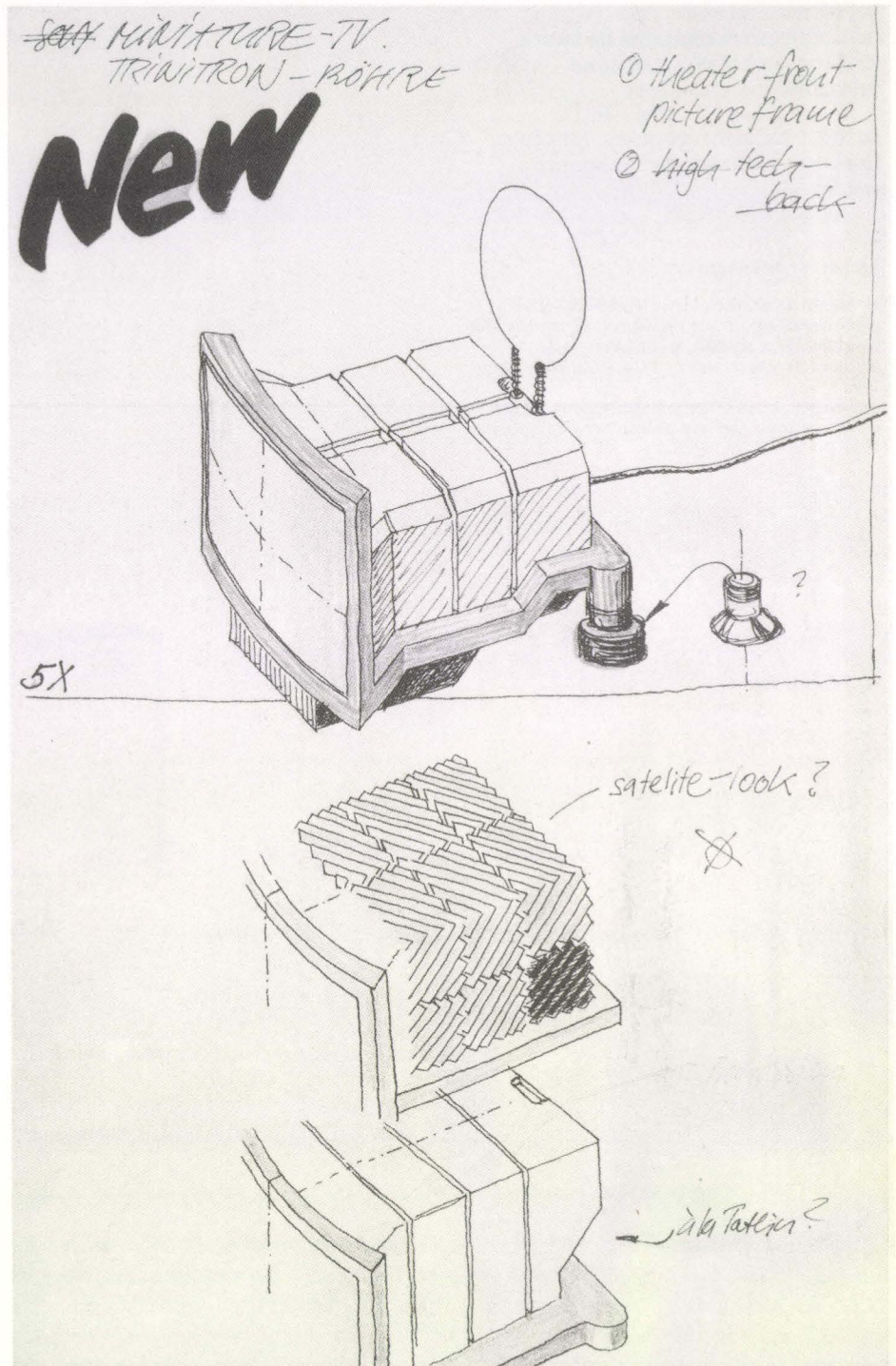
MELNIKOV

The sketches show SCHEUER's concept of the front part as a *theater front*, or *picture frame*. He crossed out *high tech back*, perhaps because not all the backs designed evoke that association. He wrote *satellite look* under the sketch showing the ribbed back. A satellite, a miracle of technical and electronic engineering, and indissolubly tied to television broadcasting. By giving a *satellite look* to the back of the television, he emphasizes its technical nature.

Under the next sketch is written: *à la Tatlin?* The question mark is appropriate because SCHEUER probably means *à la Melnikov* I have not been able to find any objects by TATLIN that show a marked formal resemblance to SCHEUER's design. The design of the back seems rather to have been borrowed from a building by the Russian architect KONSTANTIN MELNIKOV, namely the *Rusakov Club* (1927 -29), an educational and social centre for workers. After 1915 many of these clubs were built in Russia, on the model of the French *maisons du peuple*.

Revolutionary and ideological reasons as well as the growing alcohol problem prompted the community councils to build such centres in several districts. They were equipped with reading rooms, concert halls, congress halls, and cinemas. A section of the *Rusakov* building shows that high up in the sloping part, the public could attend a theatrical performance, a musical show, or a film. By designing his television in this way,

KONSTANTIN MELNIKOV *Rusakov Club*
Moskou 1927/29



WINFRIED SCHEUER schetsen/sketches

SCHEUER has turned the viewing situation inside out. The spectator is being watched by the audience in the television. Contrary to the design that was executed, which clearly indicates the practical functions of each component, this design on paper has a more symbolic connotation. The reference to the *Rusakov Club* gives it the appearance of a theatre, or a cinema; a small architectural unit turning out culture. Mass culture, to be sure, working class culture.

Final phase or transition?

WINFRIED SCHEUER turns television into a good-looking object for the living-room. The usually neutral and impersonal box one only pays attention to when programs are being broadcast, is transformed

into an interesting and playful object. This is mainly caused by the outspoken contrast between front and back. Therefore I do not think that SCHEUER wants to continue along these lines of development towards a flat television. His invention, with its back clearly in evidence, is a challenge for designers. It offers many possibilities for design experiments, in contrast to a flat tube.

Still, everything points in a direction where the back of the television will disappear. The volume required to store the technical parts of electronic equipment is decreasing very fast. What remains are the controls (remote control), and, in the case of television, the flat screen ready, as it were, to be hung on the wall. The small quantity of micro-electronics actually doing the work, takes up so little place that it is visually negligible. Therefore, SCHEUER's

Daarnaast zal bij de (afstands)bedieningsorganen de tactiele kwaliteit van het object een steeds belangrijker rol gaan spelen.

Al met al lijkt het jaartal 1990 bij SCHEUER's laatste ontwikkelingsstadium, beter door 1980 vervangen te kunnen worden.

Literatuur/literature

HANS FRIEDEMANN, Het priegelwerk van de platte beeldbuis, in: *De Volkskrant* 11 januari 1986
 S.FREDERICK STARR, MELNIKOV, *solo architect in a mass society*, Princeton, New Jersey 1978
 R.BAACKE, U.BRANDES, M.ERLHOFF, *Design als Gegenstand, der neue Glanz der Dinge*, Berlijn 1984

●functional-expressionistic design is a dead end.

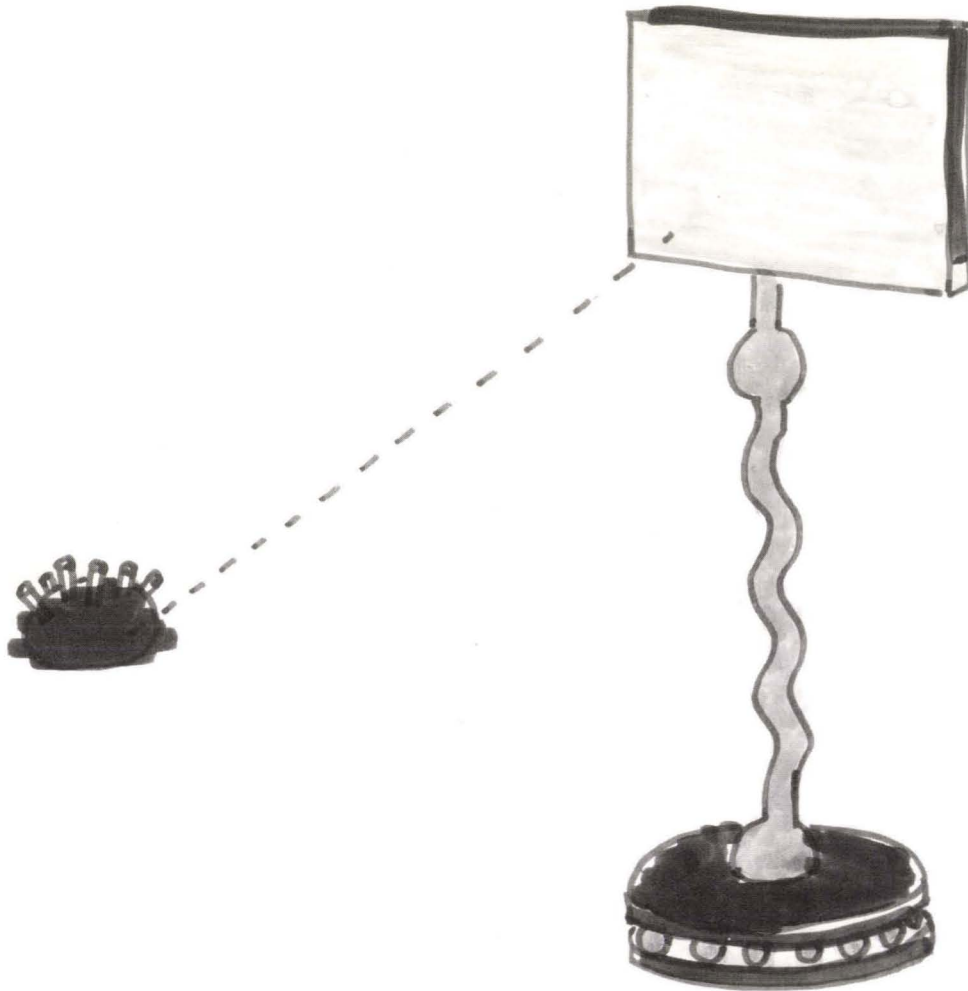
Designers will have to turn to more symbolic designs (such as the undeveloped MELNIKOV idea). Form as a metaphor for function.

The theatrical connotations of SCHEUER's front already fit in with this concept.

The tactile qualities of the remote control system will also become increasingly important.

All things considered, SCHEUER would do better to replace the date of his latest development, 1990, by 1980.

Translation: FOKKE SLUITER Groningen



TV-TOESTEL met schemerlampconnotaties en tactielstimulerende stekelvarkenafstandbediening/TV set with floorlamp connotations and tactilely stimulating hedgehog-remote control

JOSEPH SEMAH

Alle Kunst is Media-Kunst

All Art is Media Art



...De gewone man is altijd onder de indruk van uiterlijke schijn. In dit verband zijn er uitsluitend gewone mensen; er is geen ruimte voor de enkeling als velen door de staat ondersteund worden. Een heerser preekt nooit anders dan vrede en oprecht vertrouwen, en hij is van beide een vijand. Als hij ooit één van beide had eerbiedigd, zou hij zijn positie, of zijn staat al lang verloren hebben...

(MACHIAVELLI, *Il Principe*)



●...*The common people are always impressed by appearance. In this context there are only common people, and there is no room for the few when many are supported by the state. A ruler never preaches anything except peace and good faith, and he is an enemy of both one and the other, and if he had ever honoured either of them he would have lost either his standing or his state many times over...*

(MACHIAVELLI, *Il principe*)



Er bestaat geen vorm zonder inhoud; de enige manier om een inhoud te zien, is echter door middel van haar vorm. Video-kunst beweert dat zij vorm en inhoud van elkaar scheidt. De uiterlijke vorm komt oog in oog te staan met haar eenvoudige inhoud.

Toch lijkt de beslissing om deze eenvoudige inhoud te respecteren een zeer moeilijke stap.



De Westerse wereld heeft drie talen aangenomen- religie, wetenschap en kunst. De ontmoeting van deze drie talen leidde zowel tot een interdisciplinaire relatie, als tot een systeem dat de mogelijkheid bood tot een doorlopend onderzoek naar de ontwikkeling van het 'zijn', en het 'Zijn'.

In onze tijd noemen wij deze ontmoeting cultuur.



De Westerse wereld raakte gewend aan het isoleren van de vorm door het onderdrukken van de inhoud. Dit wordt gewoonlijk gedaan om er zeker van te zijn dat de vorm de *ideologische* eisen van een maatschappelijk systeem dient.



Vanaf de opkomst van de christelijke wereld staan godsdienst en wetenschap tegenover elkaar.

Teneinde te overleven moest religie gebruik maken van de kunst om haar positie te ondersteunen. Kunst moest van een positie als taaluiting overgebracht worden naar een positie in het gebied van de media; de informatietheorie.

De kunst verliest op den duur haar enige onderzoeksmiddel: de taal.



...Televisie is voor mij een model, zei ULISES, dat voor een deel mijn activiteiten bepaalt, die processen maak ik gedeeltelijk na en dus is wat ik maak in principe geschikt voor universele verspreiding...

(MAX BRUINSMA, Talks on talking back in: *Mediamatic* no.0)



Deze interpretatie van universaliteit zette mij weer aan het denken over Cultuur, maar nu in de antropologische zin van het woord.

Het werd de kunst niet toegestaan om de verhouding tussen mens en natuur duidelijk te maken, om haar tekstuele vorm objectief te transformeren.

Kunst werd onmiddellijk een geïnstitutionaliseerd maatschappelijk gedrag, een systeem in een systeem in een systeem.

De kunst gebruikt economische ideeën als haar motivatie. De kunstenaar werd een 'eerlijke' handelaar.



De mensheid bestaat net zo goed als de maatschappij, en media-kunst bewijst dit telkens weer. De communicatieve impulsen zijn veelbetekenend, alle kunst is tegenwoordig namelijk informatietheorie.



In onze geschiedenis is het niet ongebruikelijk dat een maatschappelijk systeem het middel van haar eigen vernietiging voortbrengt en dat een bepaalde cultuur de kiem van haar verval in zich draagt. Video-kunst moet daarom gebaseerd zijn op activiteiten met een gemeenschappelijke oorsprong, op indirecte sociale en culturele ervaringen; zij moet deze omvormen en bewerken, en zo moet video-kunst deze activiteiten en ervaringen terugvoeren naar de oorsprong- TV, Museum, Regering, Kerk.

Leven we vandaag in een post-cultureel tijdperk?

De universele taal van de video-kunst heeft een andere betekenis. Het betekent geestelijke armoede, een totaal isolement van de collectieve identiteit.

De wetenschap stelt op dit moment de vraag of het atoom een eigen wil heeft, maar video-kunst is nog steeds verstrikt in haar eigen sectarische formaliteiten.



Kunst is voor mij eigenlijk een moreel gegeven in de twintigste eeuw. Je moet daar heel respectvol mee omgaan. Maar ook een museum heeft voor mij een moreel aspect. Een tempel, in elk geval een morele instantie...

(RUDI FUCHS in gesprek met ERIK BEENKER in: *De Volkskrant* 20 12 1985)



Om eerlijk te zijn denk ik niet dat de huidige tijd minder politiek is dan de rest van deze eeuw. Deze eeuw lijkt te streven naar harmonie, en wat ervan terecht komt is een wetenschappelijk moralisme, dat slechts een deel van de waarheid benadrukt.

TV, Museum, Kunstkritiek, Regering, en Kerk zijn voorbeelden van die gedeeltelijke waarheid.



Een TV-monitor is daarom voor mij de laatste plaats om te zoeken naar de *verloren taal van de kunst*, en dat geldt des te meer, als hij op de treden van een tempel staat.

● There is no form which has not a content, on the other hand the only way to see a content is by its form. Video art claims to isolate form from its content. Appearance comes face to face with its simple content.

Yet the decision whether or not to respect this simple content seems to be a very difficult one to make.



The Western world adopted three languages - religion, science and art. The encounter of these three languages brought at once interdisciplinary relation and a system which made possible a continuity of investigation into the course of the 'being' and of the 'Being'.

Today we call this encounter culture.



The Western world became accustomed to isolate the form by suppressing its content. The reason for that is usually to ensure that the form serves the *ideological* claims of a social system.



Ever since the emergence of the Christian world, religion and science have become antagonistic.

For religion to survive it had to make use of art to support the stance of religion. Art had to be transferred from a position of language to the field of media; the theory of information.

Art loses in due course its only means of investigation: Language.



...Television for me, is a model, ULISES went on, it partly determines my activities, I partly copy its processes and so my work is principally suitable for universal distribution...

(MAX BRUINSMA, Talks on talking back in: *Mediamatic* no.0)



This interpretation of universality made me think again about Culture, but this time in its anthropological sense.

Art was not allowed to make clear the relation between man and nature, and to transform its textual form objectively.

Art became at once institutionalized social behaviour, a system in a system in a system.

Art uses the idea of economics as its very motivation. The artist became an 'honest' salesman.



Humanity exists as well as society and media art proves it time and time again. The communicative impulses are significant, all art today is theory of information.



In our history, it is not unusual for social systems to create the instrument of its own destruction and for a cultural course to carry the spores of its own decay.

Then, video art has to be based upon activities of collective origin, based on indirect social or cultural experiences, rework them, process them and returning them to their point of origin- TV, Museum, Government, Church.

Are we today in a post-culture era?

Video art's universal language means a different thing. It means spiritual poverty, total isolation from the collective identity.

Science is asking this very day if the atom has a self-determination, but video-art is still occupied with its own sectarian formalities.



...Art in the twentieth century is, in my opinion, involved with morality. One has to deal with it very carefully. A museum also has a moral aspect; it is a temple, in any case, a moral institution...

(RUDI FUCHS talking to ERIK BEENKER in: *De Volkskrant* 20 12 1985)



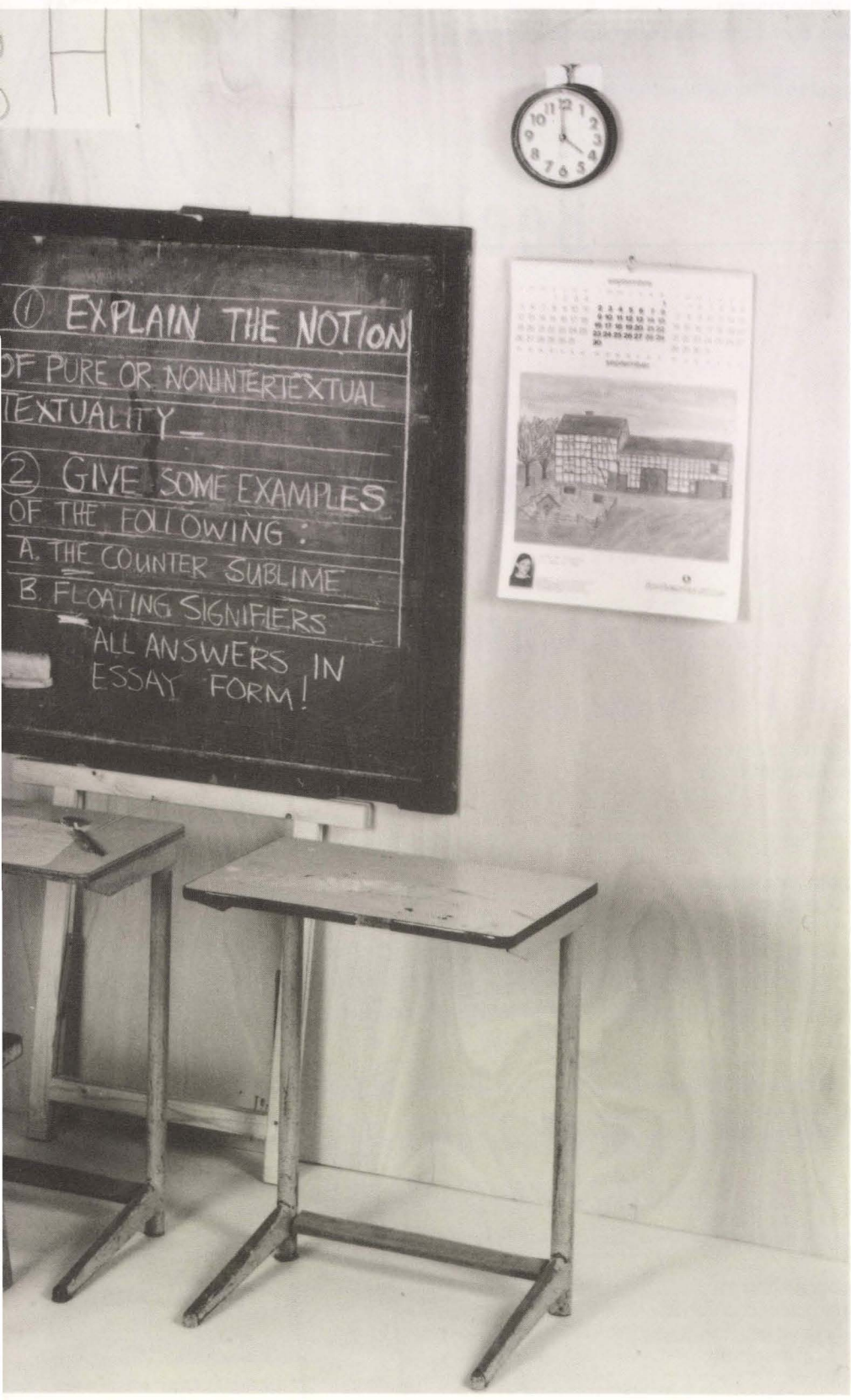
To be honest, I do not think that today is less political than the rest of this century. This century appears always to strive for universal harmony and it ends up being scientifically moralistic, emphasizing part of the truth.

TV, Museum, Art-criticism, Government, Church are examples of that partial truth.



So, for me a TV monitor is the last place to search for the *lost language of art*, least of all when it is situated on the staircase of a temple.





Terwijl in Nederland en in alle Europese landen het aantal kunstenaars dat geïnteresseerd is in werken met elektronische media alsmaar toeneemt, rijzen er zowel veel vragen over het verschijnsel zelf als over de positie van de kunstenaar in de overgangsfase die cultuur en maatschappij doormaken. Al deze kwesties kunnen we herleiden tot twee vragen:

- Wat zijn de werkelijke mogelijkheden voor kunstenaars op het gebied van de elektronische media
- Welke rol spelen zij in de hedendaagse informatiemaatschappij?



Beeldende Kunst en Maatprogrammering

Mythen en Waarheden

Om zulke zaken te analyseren en op waarde te schatten is het belangrijk de door de kunstwereld gestelde grenzen te overschrijden en alle aspecten van genoemde overgangperiode in aanmerking te nemen.

DE IMPLICATIES VAN DE OVERGANG VAN EEN 'SECOND WAVE' GEINDUSTRIALISEERDE MAATSCHAPPIJ NAAR EEN 'THIRD WAVE' INFORMATIETIJDPERK

Bij snel veranderende disciplines als communicatie en electronica is het duidelijk dat het vrijwel zinloos is deze middelen in de context van een geïndustrialiseerde consumptiemaatschappij te gebruiken, want zij zijn in wezen het vocabulair van een nieuw tijdperk. De cultuur vormt natuurlijk geen uitzondering op de regel en ziet zich hierom geconfronteerd met de taak haar rol in de hedendaagse maatschappij te herzien.

DE HUIDIGE SITUATIE VANUIT CULTUREEL GEZICHTSPUNT

In deze tanende industriële beschaving hebben kunst en cultuur een betekenis gekregen die volkomen anders is dan in vroeger tijden. De komst van een nieuwe beschaving vereist natuurlijk een nieuwe benadering van het begrip cultuur binnen de grenzen die deze nieuwe periode stelt.

Om deze betekenis precies te omschrijven is het niet alleen belangrijk de vernieuwingen die de nieuwe tijd met zich meebrengt te beschouwen maar ook de omstandigheden waaronder ze gebruikt kunnen worden al naar gelang de behoeften en verwachtingen van de maatschappij. Wat cultuur betreft komt dit neer op de vraag hoe alle communicatiemiddelen zo gebruikt kunnen worden dat ze optimaal functioneren en een dialoog bevorderen tussen kunstenaar en publiek.

Jammer genoeg acht het culturele establishment zulke

R.M. 86

RAÚL MARROQUIN
research ANJELEINE VAN VLIET

- As the number of artists interested in working with electronic media increases continuously in The Netherlands as in all European countries, many questions arise about the phenomenon itself and also about the artist's position in the transitional phase that both culture and society are going through. All of these many issues can be summarized into two basic questions:
 - What are the real possibilities for visual artists within the electronic media?
 - What is their role in today's information society?

Visual Arts and Customized Programming

Myths and Realities of the Situation

In order to analyse and evaluate such matters, it is important to go beyond the limitations imposed by the art world structures and consider all aspects attached to the transitional period, mentioned above.

THE IMPLICATION OF THE TRANSITION FROM A SECOND WAVE INDUSTRIALIZED SOCIETY TO A THIRD WAVE INFORMATION ERA

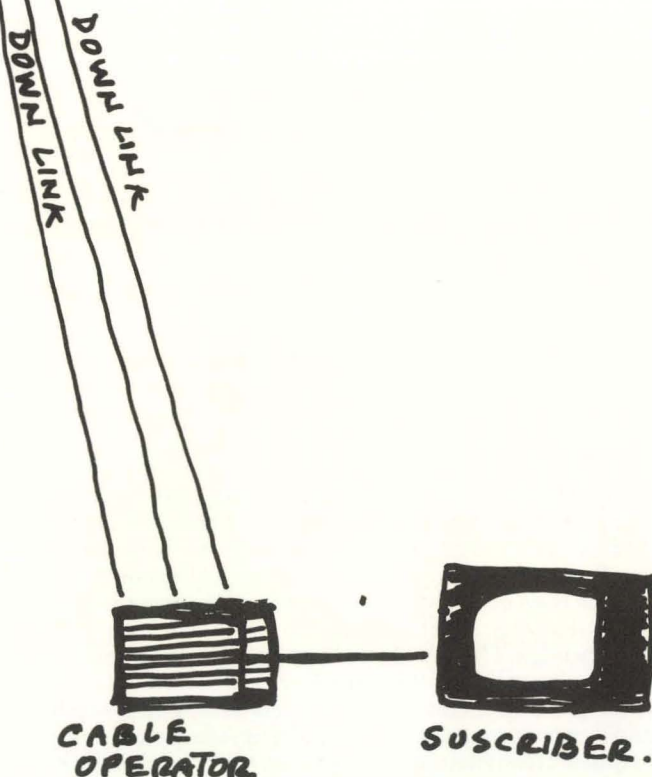
When dealing with areas of rapid change such as communication and electronics it is clear that using these advanced facilities is virtually pointless within the context of a consumer industrialized society, because they are in fact, the vocabulary of a new era. Culture obviously is no exception to the rule and because of this, it must confront the reconceptualization of its role in today's society.

THE PRESENT SITUATION WITHIN A CULTURAL FRAME WORK

In this dying industrial civilization, culture and art have acquired a meaning which is totally different from the one they had in previous eras. The advent of a new civilization naturally demands a new approach to culture within the boundaries imposed by this new cycle.

In order to define such a meaning, it is important not only to consider the innovations that are part of this new period but also the conditions in which they can be used, according to the community's needs and expectations. In the case of culture, the question boils down to the way in which all communication facilities can be used to achieve the best results while encouraging a dialogue between artists and their audiences.

Unfortunately such issues are not even considered by the cultural establishment; as MARSHAL MCLUHAN puts it: *In the name of progress, our official culture is striving to force the new media to do the work of the old.*



zaken nog geen blik waard; in de woorden van MARSHAL MC LUHAN: *Uit naam van de vooruitgang is onze officiële cultuur druk bezig de nieuwe media het werk van de oude op te dringen.*

KUNST ALS VERBRUIKSARTIKEL

In de meeste delen van de westerse wereld functioneren zowel musea als instellingen nog steeds binnen 19e eeuwse structuren, waarin media (film, audio, video enz.) geen duidelijke plaats kunnen krijgen en eenvoudigweg als bijzaak gezien worden. Zo hebben zij niet de status van verbruiksartikel die andere meer conventionele disciplines als schilderen, beeldhouwen en grafiek wel bezitten.

In het gunstigste geval worden tijdsgebonden disciplines door culturele bestuurders als verlengstuk van schilderkunst en beeldhouwkunst gezien en niet als zelfstandige media. Ze worden doorgaans 'gerechtvaardigd' door er *installaties* van te maken, een nieuw soort decoratief elektronisch behang, gebracht in 'kunstzinnig' gevormde hardware. Een dergelijk compromis kan alleen omschreven worden als een terugkeer naar het stenen tijdperk waarbij het kunstestablishment zich gedraagt als *levend fossiel*. Zijn functie is steeds meer beperkt tot die van een archief zonder ook maar enige invloed te hebben op de wijze waarop de huidige beschaving wordt gevormd.

HERDEFINIERING VAN DE ROL VAN KUNST IN DE HEDENDAAGSE MAATSCHAPPIJ

Met dit steriele culturele beeld voor ogen moet er snel iets ondernomen worden om de rol van kunst en kunstenaar in de maatschappij te herdefiniëren. Het doel is een directe participatie van de kunstenaar niet alleen aan de creatieve aspecten van de productie en programmering maar ook aan het hele proces van tot stand brengen van communicatie.

Zo'n standpunt vereist een nieuwe benadering van het idee kunstenaar. Het is niet alleen een kwestie van betrokken raken bij de technologie maar ook bij haar sociale, politieke en economische implicaties.

DE HUIDIGE MOGELIJKHEDEN

Een combinatie van fundamentele middelen als satelliet en kabel biedt een behoorlijk aantal mogelijkheden voor programmering; het zijn ideale middelen voor de ontwikkeling van zogenaamde *Programmering op Maat*, die gericht kan worden op een speciaal publiek, niet alleen lokaal of nationaal maar potentiële wereldwijd. De gestandaardiseerde programmering wordt meer en meer bedreigd door allerlei vormen van aangepaste programmering. Deze voldoet beter aan de eisen van een pluralistische samenleving waarin men niet meer geïnteresseerd is in informatie die opgedrongen wordt door communicatie-monopolies maar alleen in dat wat men van specifiek belang voor zichzelf acht.

In de Verenigde Staten is de verspreiding van dagbladen afgenomen van 63 miljoen in 1973 tot 43 miljoen in 1983. Tegelijkertijd was er een ware explosie van mini-blaadjes, nieuwsbrieven en andere publicaties die steeds grotere oplagen kregen. Door het verschijnen van nieuwe, snelle en goedkopere drukprocessen kunnen politieke, religieuze en culturele groepen hun eigen publicaties gemakkelijk uit laten komen en verspreiden.

Hetzelfde verhaal gaat op voor de elektronische media. ABC, CBS en NBC (de grootste Amerikaanse omroepen) worden met een groot verlies geconfronteerd omdat er nieuwe gespecialiseerde omroepen (nieuws, sport, muziek) en lokale kabelmaatschappijen gekomen zijn.

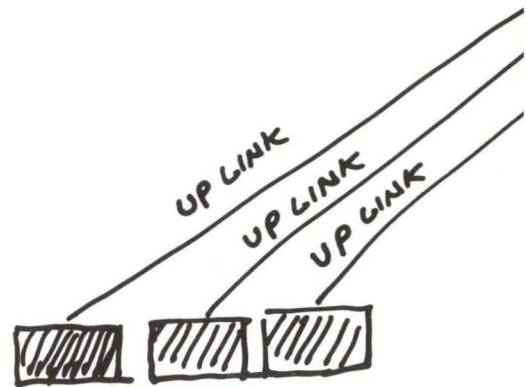
Videorecorders in de huiskamer stellen kijkers in staat TVprogramma's op te nemen. Ze verstoren de programmering. Bovendien verbreden ze de keuze van de kijker door de grote hoeveelheid software die de videoverhuurbedrijven aanbieden.

Daar komt nog bij dat er relatief goedkope camera's zijn die met VCR gebruikt kunnen worden waardoor de consument verandert in een 'prosumert' (consument-producent) die zijn/haar eigen programmering bepaalt.

PUBLIEKSOPBOUW

Iedereen die bij communicatie betrokken is is zich goed bewust van het belang van publieksopbouw. Het is een gegeven waar communicatiemonopolies al lang mee werken, ook al doen ze dat alleen op commerciële basis en uitsluitend ingesteld op 'massapubliek'.

Bij aangepaste programmering ligt de zaak anders. Eén van de eerste behoeften waarin voorzien moet worden ten behoeve van de publieksopbouw is het ontwikkelen van een nieuwe audiovisuele taal om de nieuwe media herkenbaar te maken. Deze situatie is analoog aan de vroegere behoefte aan een



krantenvoculaire (lay-out, typografie enz.) dat anders moest zijn dan voor boeken. Daarom is er vraag naar een taal waarin analoge, digitale en rechtstreeks uitgezonden bestanddelen gelijkmatig vertegenwoordigd zijn om alle nieuwe vormen van programmering ook een nieuw gezicht te geven.

Theoretische achtergrond voor zo'n nieuwe benadering van kijken en programmeren is een integraal deel van publieksopbouw. Programmeren alleen is niet genoeg, zeker niet in de beginfase; publieksopbouw is een bezigheid die geduld en toewijding vraagt.

Potentiële kijkers moeten met alle mogelijke middelen op de hoogte gehouden worden van de bestaande mogelijkheden: krante- en tijdschriftartikelen, conferenties, debatten, bijeenkomsten etc. Men moet dan bij voorkeur uitgaan van een algemeen standpunt en niet van een specialistisch (hoewel aangepaste programmering niet op een algemeen maar op een gespecialiseerd publiek gericht is).

Producers en programmeren binnen de hedendaagse structuren betekent werken in mobiele netwerken in plaats van in piramidale hiërarchieën. Dat houdt in dat de omroepen onderling coördineren en voor de eindfase van productie en uitzending samenwerken. Teams voor welke het idee net zo belangrijk is als de overdracht. Binnen zulke uitgebreide structuren moeten zaken als copyright en auteurschap grondig herzien worden. Dit zijn ideeën die helemaal verweven zijn met een consumptiegerichte houding. Nu nieuwe technologieën en ideologieën ten tonele verschijnen wordt het onderwerp controversieel, zeker in die gevallen waarin de individuele creativiteit plaats moet maken voor collectieve inspanningen.

ART AS COMMODITY

● In most parts of the Western World, museums and institutions alike, continue to operate within 19th century structures, in which media (film, audio, video etc.) cannot be located clearly and are regarded simply as unimportant sidelines. Thus they lack the commodity status of other more conventional disciplines such as painting, sculpture and graphics.

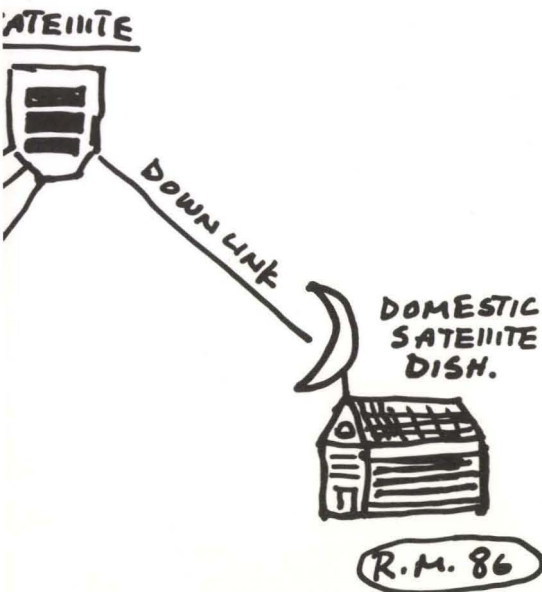
At best, time-based disciplines are regarded by cultural administrators as extensions of painting and sculpture and not as media in their own right. They are generally 'legitimized' by transforming them into **installations**, a new form of decorative electronic wallpaper, presented in 'artistically' reshaped hardware. Such a compromise can only be described as a return to the stone age with the art establishment acting as a 'Living Fossil'. More and more its function has been limited to that of an archive with no influence whatsoever on the way in which contemporary civilization is being shaped.

newsletters and other publications all with continuously increasing circulations. With the appearance of new, fast and cheaper printing processes, political, religious and cultural groups can easily publish and distribute their own publications.

It is the same story with the electronic media. ABC, CBS and NBC (the major American networks) are being confronted with big audience losses because of the appearance of new, specialized networks (news, music, sports) and local cable companies.

Domestic video recorders, not only allow viewers to record TV programs by means of tuning devices, they disrupt programming and also broaden the viewers' choice by the additional possibility of the wide range of software available from video rental shops.

In addition, the relatively low cost cameras that can be used with the VCR transform the consumer into a **PROSUMER** (Consumer-Producer) who can then realize her or his own programming.



AUDIENCE DEVELOPMENT

Everyone involved in communication is well aware of the importance attached to audience development; it is a concept that communication monopolies have been dealing with for a long time although only on a commercial basis and exclusively geared toward 'mass audiences'.

The situation differs in the case of customized programming and one of the first requirements for dealing with it is the development of a new audio-visual language to help identify the new media. This is analogous to the need which existed for the creation of a newspaper vocabulary (lay out, typography etc.) that differed from the one used for books. Hence, there is a demand for a language in which analogue, digital and live components are evenly incorporated to give a new face to all new forms of programming.

Theoretical background of such a new approach in viewing and programming is an integral part of audience development. Programming in itself is not enough, particularly in the early stages; audience development is an activity that requires patience and dedication.

Potential audiences must be kept up to date on the existing possibilities by every available means; newspaper and magazine articles, conferences, debates, conventions etc.; always starting from a generalized point of view rather than a specialist one (despite the fact that customized programming is not aimed at general audiences but at specialized ones).

Producing and programming within today's structures, means operating in mobile networks instead of in pyramid-like hierarchies. This means networks that are coordinated and then come together for the final stages of the production and broadcasting: teams where concept is as important as transportation. Within such enlarged structures, issues like copyright and authorship must be thoroughly reviewed. These are concepts totally integrated within consumerism; as new technologies and ideologies enter the arena, the subject becomes controversial, especially in those cases when individual creativity is overridden by collective efforts.

REDEFINING THE ROLE OF ART IN TODAY'S SOCIETY

Within this sterile cultural panorama, the redefinition of art and the artist's place in the community requires rapid steps towards the artist's direct participation, not only in the creative aspects of production and programming, but in the entire process of regulating communication.

Taking such a standpoint demands a new approach to the idea of what an artist is. The issue is not only the one of becoming involved with technology, but also the social, political and economical implications of this involvement.

THE DIFFERENT POSSIBILITIES AT PRESENT

The combination of basic tools such as satellite and cable offers a considerable range of possibilities for programming; these are the ideal means for developing what is now described as *Customized Programming*, which can be targeted at specialized audiences, not only on a local or national level, but potentially on a global scale. Standardized programming is increasingly threatened by all forms of customized programming which are better at serving the demands of a pluralistic society and are no longer interested in the information imposed by the communication monopolies, but only in what they regard to be specifically of interest to themselves.

Circulation of daily newspapers in the U.S. has decreased from 63 million in 1973 to 43 million in 1983. Simultaneously there has been a virtual explosion of minimagazines,

FINANCING CUSTOMIZED PROGRAMMING

On top of the wide range of advertisement possibilities opened up by local and special interest programming, there is a considerable number of alternative options in the fields of research and experimentation. For instance, some universities which are at present suffering from cutbacks in government support and private sponsorship, now work jointly with both government and private enterprise in research and development of fields such as electronics, telecommunications, bio-engineering, etc. Similar options are feasible for programmers where government bodies and private interest can work as equal partners with communicators, profiting from each other's knowledge and capabilities.

In this way, the stiff structures of official support and

FINANCIERING

Naast een grote hoeveelheid adverteermogelijkheden die lokale en specialistische programmering bieden, is er een aanzienlijk aantal alternatieven op het gebied van onderzoek en experiment. Zo zijn er bijvoorbeeld universiteiten die op het ogenblik lijden onder bezuinigingen. Zij werken nu samen met zowel regering als privéondernemingen bij onderzoek en ontwikkeling van gebieden als electronica, telecommunicatie en biotechnologie. Iets dergelijks kan ook door programmamakers gedaan worden; dan zouden rijksinstellingen en privébelangen als gelijkwaardige partners naast elkaar kunnen werken met communicatiemiddelen en zo van elkaars kennis en praktijkervaring profiteren.

Op die manier zouden de rigide structuren van rijkssteun en privé begunstiging van kunst en wetenschap opgewaardeerd kunnen worden tot een democratischer niveau.

AANPASSING

Het is zo langzamerhand wel duidelijk dat de massamedia tegenwoordig niet meer tegelijkertijd de enorme hoeveelheid communicatie kunnen bolwerken en toch de afwisseling bieden waar de samenleving om vraagt. In zijn boek *Third Wave* schrijft ALVIN TOFFLER: *De toekomst van de televisie ligt bij de individeo, narrowcasting gericht op één enkeling tegelijk.*

Net als bij huiskamervideo, kabeluitzendingen en computers wordt het passieve publiek door interactieve telecommunicatie geactiveerd om deel te nemen aan het moderne electronische creatieve proces.

Satellieten zijn de laatste magische component van de aangepaste programmering. In combinatie met de kabel zal de huis-satelliet het publiek in staat stellen haar eigen programmering aan te passen. Telecommunicatiemiddelen zijn tegenwoordig niet meer alleen in handen van de supermachten. Vele landen en ook privéondernemingen hebben eigen satellieten. Er is een sterk concurrerende markt; de kosten voor zendtijd via satelliet zijn zo omlaag gegaan dat experts nu in termen van *Distant Independent Communication* kunnen spreken. Hierdoor is het nu haalbaar tijdelijke netwerken te overwegen voor programmering ten behoeve van *special interest*. Door precies die programma's te selecteren die het meest geschikt zijn voor een bepaald publiek, zullen programma-makers in staat zijn uit een breed scala van mogelijkheden te kiezen op wereldschaal. Deze programma's kunnen via de steeds goedkoper wordende glasvezelkabel naar de abonnees verzonden worden.

Dit nieuwe wereldwijde communicatienet breekt door alle geo-politieke barrières heen. Met de moderne structuren is het onmogelijk om de communicatie grenzen te stellen. VOICE OF AMERICA zendt bijvoorbeeld in Oost-Europa uit en er zijn ook transnationale netten (TNets) als MUSIC BOX, SKY CHANNEL, EUROPE TV, etc.

De communicatieterminologie heeft er een nieuwe term bijgekregen: *Informatie-Soevereiniteit*.

DIRECTE DEELNAME VAN HET PUBLIEK AAN PROGRAMMERING

In tegenstelling tot 'voorverpakte' programmering hebben live radio en televisie altijd het publiek betrokken bij evenementen die op een speciaal moment plaats vonden. Telefonisch deelnemen aan live programma's is één van de oudste tradities. Dit soort live programmering is nu uitgebreid door allerlei technische ontwikkelingen op het gebied van interactieve communicatie.

In West-Europa, Noord-Amerika en Japan zijn er al hele steden met elkaar verbonden zodat kabelabonnees in staat zijn informatie op te vragen, vliegzeizen en hotelkamers te reserveren en zelfs direct aan live shows mee te doen.

QUBE is een interactief systeem gesitueerd in Columbus Ohio (VS). Het biedt abonnees 30 kanalen en een schakelpaneel dat gebruikt kan worden om direct te reageren

op debatten, shows, interviews en dergelijke.

In Japan is er een stad die een experimenteel systeem heeft waarbij iedere abonnee een camera en microfoon aan de TV gekoppeld heeft zodat hij/zij zelf programma's kan maken. Daar werken nieuwslezers, omroepers en interviewers vaak thuis in plaats van in een studio.

In Nederland ontwikkelt PHILIPS een soortgelijk systeem.

Alle voorgaande voorbeelden en andere bestaande mogelijkheden moeten in aanmerking genomen worden als men gaat denken over nieuwe vormen van programmering.

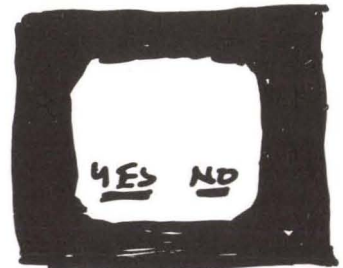
HET METEN VAN PUBLIEKSDEELNAME

Zoals de situatie nu is is het onmogelijk om voor een willekeurige nieuwe vorm van programmering de reactie van het publiek te meten als je de methodes hanteert die de massacommunicatie hanteert. Kijkcijfers en statistieken voldoen nu eenmaal niet in de moderne structuren. De informatiemaatschappij is niet langer een theoretische abstractie maar een politiek en economisch feit. Het is nu niet meer zozeer de vraag hoe de meerderheid tevreden gesteld kan worden. Het zijn nu juist de minderheden die belangrijk worden, zodat er nieuwe maatstaven uitgevonden moeten worden om hun behoeften te peilen.

De tijden dat de omroepen bepaalden wat wanneer bekeken werd zijn voorbij. We kunnen ons ORWELL's anonieme, door massacommunicatie gemanipuleerde beschaving nu niet meer voorstellen. Met de aanwezige middelen liggen er mogelijkheden in het verschiet om een nieuwe cultuur te creëren. Die zal rijk zijn aan leefstijlen en verschillende benaderingen van het bestaan; een zeer vruchtbare voedingsbodem voor het werk van de kunstenaar.

Vertaling: BARBARA GROENHART Amsterdam
illustraties: RAUL MARROQUIN

T.V. SET



TELETONES

TELEPHONE



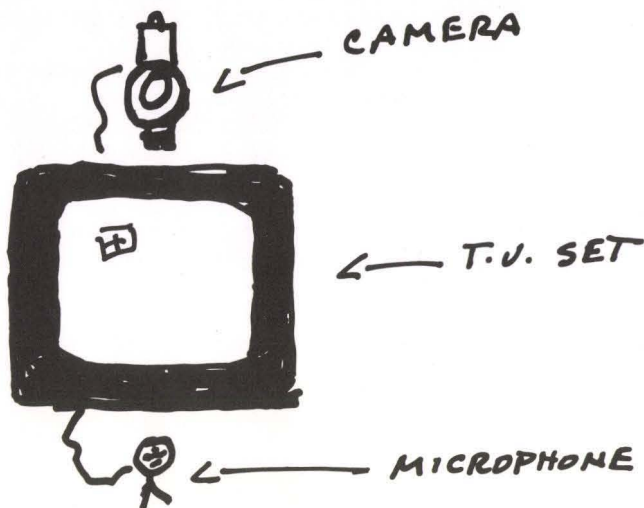
ONE PHONE NUMBER YES
ONE PHONE NUMBER NO

R.M. 86

- private patronage of the arts and sciences can be upgraded to a more egalitarian level.

CUSTOMAZATION

It's clear by now that the mass media can no longer cope with today's communication load while still providing the variety required by today's civilisation. As ALVIN TOFFLER describes it in his book *Third Wave: The future of television is the individeo, narrowcasting addressed to a single individual at a time.*



INTERACTIVE TELEVISION

R.M. 86

Like domestic video, cable casting and computers, interactive telecommunication encourages passive audiences to become active participants of today's electronic creative process.

Satellites are the latest magic component for customized programming. In combination with cable, home satellite will allow audiences to customize their own programming. Telecommunications today are no longer in the hands of the superpowers (many nations and private concerns have their own satellites) the market is a very competitive one; the cost of satellite time has decreased so much that experts can now talk in terms of *Distance Independent Communication*. Because of this it is now possible to envisage temporary networks for special interest programming. By selecting whatever is most suitable for a particular type of audience, programmers will be able to choose from a wide range of possibilities on a global basis. This can be delivered instantly to subscribers via cheap fibre optics, which are at present replacing the expensive copper wire cable.

This new global communication net breaks through all geopolitical barriers. In today's structures, it is impossible to build communication frontiers. VOICE OF AMERICA broadcasting to Eastern Europe is an example of this as is the appearance of Transnational Nets (TNets), MUSIC BOX, SKY CHANNEL, EUROPE TV etc.

A new term has entered the vocabulary of communications: *Information Sovereignty*.

DIRECT PARTICIPATION OF AUDIENCES IN PROGRAMMING

Unlike prepackaged programming, live radio and television have always involved audiences in events taking place at a very special point in time. Participating in live programs via telephone is one of the oldest traditions and this kind of live programming has now been broadened by all the technical developments in the field of interactive communication.

Entire towns in Western Europe, North America and Japan, are already linked directly so cable subscribers can request information, book flights, hotel reservations or even participate directly in live shows.

QUBE is an interactive system based in Columbus Ohio (US). It provides subscribers with 30 channels and a keyboard which can be used to react directly to debates, shows, interviews etc.

A town in Japan has an experimental system which includes a camera and a microphone attached to each subscriber's TV set thus enabling them to become programmers; newsreaders, announcers and interviewers often work in their homes instead of a studio.

In The Netherlands, Philips is developing a similar system.

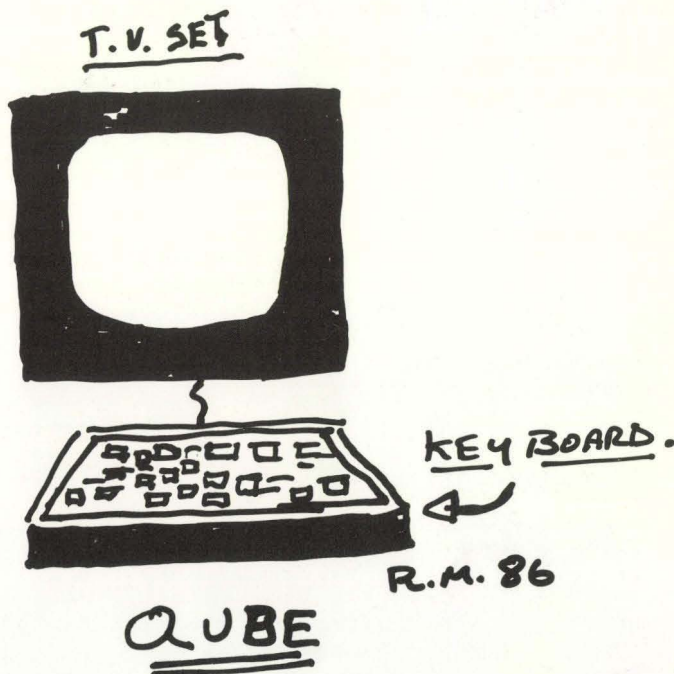
All these examples and other existing possibilities, must be considered when thinking of new forms or programming.

MEASURING AUDIENCE PARTICIPATION

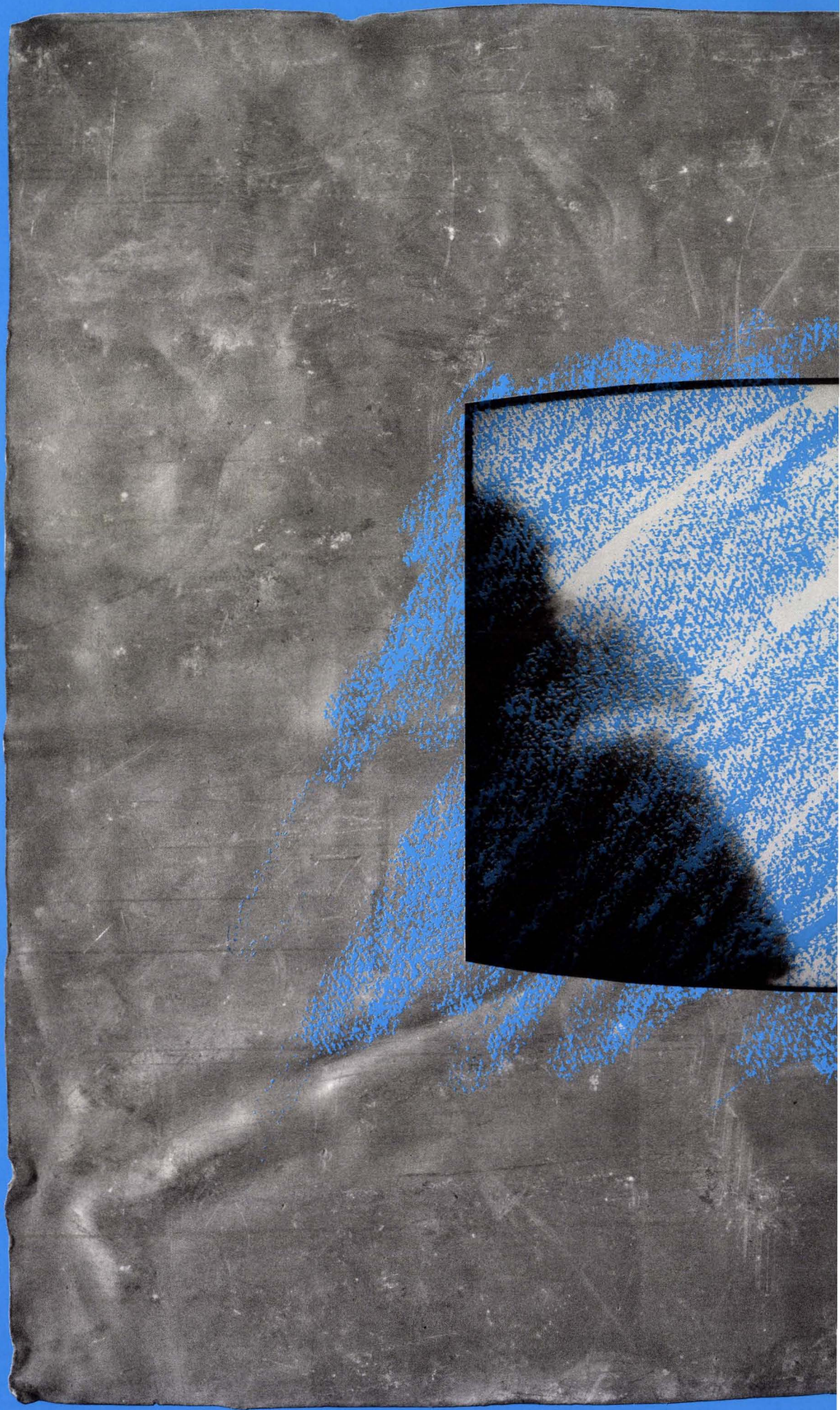
In the present situation, it is impossible to measure audience response to any new form of programming using the codes imposed by mass communication. Rates and statistics simply can't work with the present structures. The information society is no longer a theoretical abstraction but a political and economical reality in which the problem is not to satisfy the majority. Instead, it are minorities who are becoming the issue, so new codes must be invented to measure their requirements.

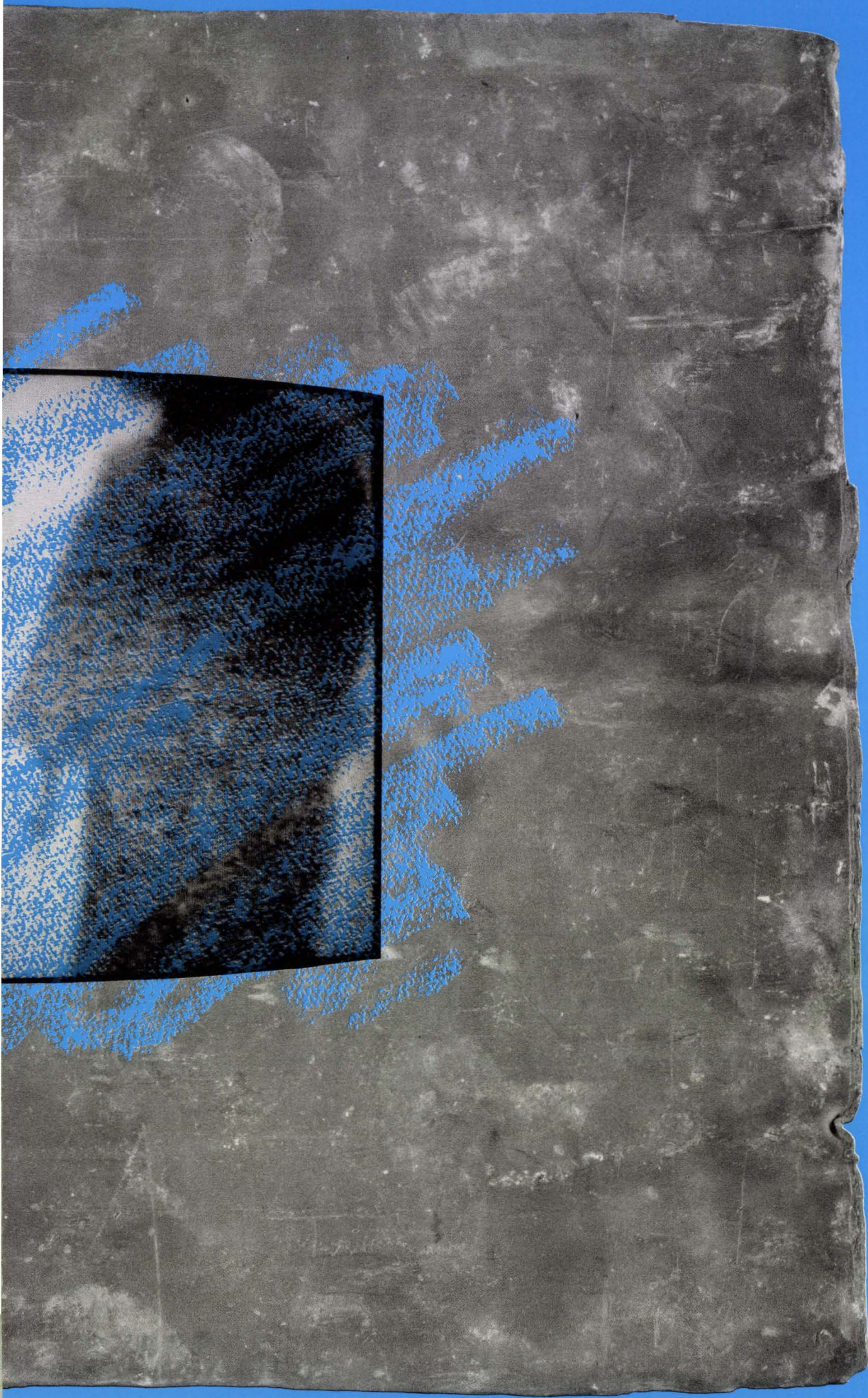
The times when networks dictated what was to be watched and when, are over. It is impossible now to envisage ORWELL's faceless civilization manipulated by mass communication. With the means available, the future offers opportunities for the creation of a new culture, rich in life styles and different approaches towards the meaning of existence, a very fertile ground for the creative work of an artist.

illustrations: RAUL MARROQUIN



R.M. 86





Op verzoek van de redactie reageert KLEEREBEZEM op het artikel van RAÛL MARROQUIN

...De informatiemaatschappij is niet langer een theoretische abstractie maar een politiek en economisch feit. Het is nu niet meer zozeer de vraag hoe de meerderheid tevreden gesteld kan worden. Het zijn nu juist de minderheden die belangrijk worden... RAÛL MARROQUIN, *Beeldende kunst en maatprogramming.*

Today's Audience never sleeps

...De nieuwe technische vooruitgang heeft...tot vulgariteit geleid...de technische reproduceerbaarheid en de rotatiedruk hebben een oneindige vermenigvuldiging van boeken en afbeeldingen mogelijk gemaakt. De algemene schoolopleiding en de relatief hoge inkomens hebben een zeer groot publiek geschapen dat kan lezen en dat lektuur en fotomateriaal kan aanschaffen. Om die te leveren is een belangrijke industrie tot stand gekomen. Nu is echter artistieke begaafdheid iets zeer zeldzaams; daaruit volgt..., dat overal en altijd het overgrote deel van de artistieke productie minderwaardig is geweest. Tegenwoordig echter is de afval in de totale kunstproductie procentueel groter dan ooit tevoren... We hebben hier te doen met een simpel rekenkundig feit. In de loop van de vorige eeuw heeft de bevolking van West-Europa zich iets meer dan verdubbeld. De lees- en kijkstof is echter, naar mijn schatting, minstens in een verhouding van 1 op 20, misschien ook wel van 1 op 50 of zelfs 100 toegenomen. Als een bevolking van x miljoen n artistieke talenten heeft, dan zal een bevolking van 2x miljoen 2n artistieke talenten bezitten. We kunnen nu de situatie als volgt samenvatten. Tegen één gedrukte pagina lees- en kijkstof die honderd jaar geleden gepubliceerd werd, publiceert men nu twintig, zometert honderd pagina's. Wanneer er van de andere kant honderd jaar geleden één artistiek talent bestond, dan bestaan er in zijn plaats nu twee. Ik geef toe, dat tengevolge van de algemene schoolopleiding tegenwoordig een groot aantal potentiële talenten die toen niet tot ontplooiing van hun gaven zouden zijn gekomen, nu productief kunnen worden. Stellen we daarom..., dat er nu drie of zelfs vier artistieke talenten zijn op één artistiek talent van toen. Er blijft niettemin geen twijfel aan dat de consumptie van leesstof en fotomateriaal de natuurlijke productie van begaafde schrijvers en tekenaars verre heeft overtroffen. Met de luisterstof is het net zo. Welvaart, grammofoon en radio hebben een publiek in het leven geroepen, dat een hoeveelheid luisterstof consumeert, die in geen verhouding staat tot de aanwas van de bevolking en dienovereenkomstig tot de normale toename van getalenteerde musici. Het blijkt dus, dat in alle kunsten zowel absoluut als relatief de productie van afval groter is dan vroeger; en zo moet het blijven, zolang de mensen doorgaan, zoals op het ogenblik, een onevenredige hoeveelheid lees-, kijk-, en luisterstof te consumeren.

ALDOUS HUXLEY, *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale*, Paris 1935, p.273 e.v., als geciteerd in WALTER BENJAMIN, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Sun Nijmegen, 1970.

●On request of the editors JOUKE KLEEREBEZEM reacts to the article of RAÛL MARROQUIN

...The information society is no longer a theoretical abstraction but a political and economical reality in which the problem is not to satisfy the majority. Instead, it are the minorities who are becoming the issue... RAÛL MARROQUIN, *Visual arts and customized programming.*

...Advances in technology have led...to vulgarity... Process reproduction and the rotary press have made possible the indefinite multiplication of writing and pictures. Universal education and relatively high wages have created an enormous public who know how to read and can afford to buy reading and pictorial matter. A great industry has been called into existence in order to supply these commodities. Now, artistic talent is a very rare phenomenon; whence it follows... that, at every epoch and in all countries, most art has been bad. But the proportion of trash in the total artistic output is greater now than at any other period. That it must be so is a matter of simple arithmetic. The population of Western Europe has a little more than doubled during the last century. But the amount of reading- and seeing-matter has increased, I should imagine, at least twenty and possibly fifty or even a hundred times. If there were n men of talent in a population of x millions, there will presumably be $2n$ men of talent among $2x$ millions. The situation may be summed up thus. For every page of print and pictures published a century ago, twenty or perhaps even a hundred pages are published today. But for every man of talent then living, there are now only two men of talent. It may be of course that, thanks to universal education, many potential talents which in the past would have been stillborn are now enabled to realize themselves. Let us assume, then, that there are now three or even four men of talent to every one of earlier times. It still remains true to say that the consumption of reading- and seeing-matter has far outstripped the natural production of gifted writers and draughtsmen. It's the same with hearing-matter. Prosperity, the gramophone and the radio have created an audience of hearers who consume an amount of hearing-matter that has increased out of all proportion to the increase of population and the consequent natural increase of talented musicians. It follows from all this that in all the arts the output of trash is both absolutely and relatively greater than it was in the past; and that it must remain greater for just so long as the world continues to consume the present inordinate quantities of reading-matter, seeing-matter and hearing-matter. ALDOUS HUXLEY, *Beyond the Mexique Bay. A Traveller's Journal*, London, 1949, p.274 ff, as cited in WALTER BENJAMIN, *The Work of Art in the Age of mechanical Reproduction*. in: *Illuminations*, New York 1968.

With its accent on the aspect of distribution as a prominent issue in the forming of thoughts about *media art*, RAÛL MARROQUIN touches upon an important point. Where other persons concerned with this art direction often don't get further than to realize that the video-technique (re-)introduced *movement, sound, time and the narrative element* in contemporary art (LYDIA SCHOUTEN, ROB PERRÉE and RENÉ COELHO, alternately during the forum *In the land of the blind*, De Fabriek, Eindhoven), MARROQUIN testifies to a directedness towards possibilities inherent in the medium. As my theoretical interest in (media-)art lies also there, I'd like to make some comments on his article.

The most important question that his article evokes for me, concerns context and identity of the *Prosumer*. Herewith I imagine a consumer who is chained to his chair by *Individeo* and who in order to participate in the process of communication only has to switch the poles to finally realize the ideal of BENJAMIN: the consumer as producer; *At any moment the reader is ready to turn into a writer. As expert, which he had to become willy-nilly in an extremely specialized work process, even if only in some minor respect, the reader gains access to authorship.* This is the progress that

BENJAMIN had in mind and that causes him to state needlessly the above quote from HUXLEY: *This mode of observation is obviously not progressive.*

BENJAMIN wanted to culturally emancipate the working masses, MARROQUIN the unemployed individual; both share a vision of the consumer as producer, of the right of 'participation' of the receiver. To me the question seems whether the product of this 'switching of poles' nowadays will be more than the *comments on the work, grievances, documentary reports, or that sort of thing* at the time of BENJAMIN. He still could, supported by revolutionary essential developments especially in Russian cinema, point to *modern man's legitimate claim to being reproduced.* Anno 1986 however the passtime-industry has reproduced man in every imaginable time- and energy killing form. HUXLEY anticipated this. The product information is the last in a long series of industrial products. The media produce and deal with this last product which is turned out by the authorities in an industrial civilization. The fact that this is finally a product which can be reproduced and distributed by every individual, makes the technical aspect of the information society attractive for artists like MARROQUIN: a multiple and pluriform production and also distribution of information with its final aim being total communication for which we don't have to leave our television chair and resulting in the fact that our reproductions finally will replace ourselves.

It is this framework that is offered to art by the media, as an alternative for the *nineteenth century* museum. These are the channels through which *art as information* can be realized. Naturally BENJAMIN was right when he demanded the right of reproduction of the (ordinary) man opposite to the *illusion-promoting spectacles and dubious speculations* of a capitalistic film industry. However the communication of man about himself can not be realized through the media. This communication necessarily takes place outdoors in an 'unsafe' field, where the individual vulnerability is as great as possible. He who's vulnerable becomes receptive for arguments, for discussion, because the fear for domination is as a matter of course out of the question. The museum belongs, when everything is right, to those locations where man knows himself 'insecure', where his observation and ideas can be opposed. Where he himself, like on all places of public resort mingles with people whose ideas are different from his. Within the scope of a good museum, art is presented which puts under discussion both itself as well as the museum and the public. Instead of taking refuge in the cable for bad musea, the artist can on his own conditions initiate 'musea'. A context in which art is a means in the discussion about identity of consumer and producer, about the identity of contemporary man and his view of the world, along with or versus the information society.

Therefore I don't believe as such in the *prosumer*. Nor in the condition for *prosumership*: art as information. And therefore not in the cable, satellite or any other information-technological channel for art. When such 'distribution' is one of the essential qualities of the medium video then we should fear for a full-grown position of video within the visual arts and therefore it will in fact direct itself towards the media. For where it doesn't do so and hides itself within installations, it becomes MARROQUIN's electronic wallpaper and doesn't distinguish itself from the other wallpaper which fills for 90% our musea.

The progress of any discipline in the 'field of art', therefore also of video, lies not in the learning of one new language after another nor in the developing of one new material after another, but in the selecting of a position -by the art(ist)- with regard to the present cultural and (information)social context. In the searching for new ideologies instead of new media. Especially in the present epoch the artist has to create a context in which all disciplines have an opportunity to express themselves along with and equivalent to each other. That context lies not in the uniformness to which the media oblige. The aspect of distribution to video art is therefore only

Met zijn nadruk op het distributieaspect als voornaam issue in een gedachtenvorming over *mediakunst*, raakt RAÛL MARROQUIN aan een belangrijk punt. Waar andere betrokkenen in deze kunstrichting vaak niet verder komen dan de constatering dat de videoteknik *beweging, geluid, tijd en het verhalende element* (her-)introduceerde in de hedendaagse kunst (LYDIA SCHOUTEN, ROB PERRÉE en RENÉ COELHO, afwisselend tijdens de forumdiscussie *In het land der blinden*, De Fabriek, Eindhoven), getuigt MARROQUIN van een gerichtheid op de medium-typische mogelijkheden. Aangezien daar ook mijn theoretische interesse in (media-) kunst ligt, wil ik graag enige aantekeningen bij zijn artikel maken.

De belangrijkste vraag die het stuk bij mij oproept betreft context en identiteit van de *Prosumer*. Hierbij stel ik me een door *Individeo* aan zijn stoel gekluisterde consument voor, die teneinde deel te nemen aan het communicatieproces slechts de polen hoeft te verwisselen om eindelijk het ideaal van BENJAMIN te verwezenlijken: de consument als producent; *de lezer staat te allen tijde op het punt om schrijver te worden. Of hij het wilde of niet, deskundig geworden in een uiterst gespecialiseerd arbeidsproces, -al is dat ook alleen maar op een klein gebied-, krijgt hij toegang tot het schrijverschap*. Dat is de progressie die BENJAMIN voor ogen stond en die hem bij het bovenstaande citaat van HUXLEY ten overvloede doet opmerken: *Deze zienswijze is duidelijk niet progressief*.

BENJAMIN wilde de werkende massa cultureel emanciperen, MARROQUIN de werkeloze individu, beide delen een zienswijze van de consument als producent, van het recht op *inspraak* van de ontvanger. Het lijkt mij de vraag of het product van deze 'ompoling' hedentendage meer zal zijn dan de *werkervaring, klacht, verslag of zo* ten tijde van BENJAMIN. Deze kon nog, gesteund door baanbrekende inhoudelijke ontwikkelingen in met name de Russische film, wijzen op de *legitieme eis van de tegenwoordige mens om gereproduceerd te worden*. Anno 1986 heeft de vrijetijdsindustrie de mens echter gereproduceerd in ieder denkbare tijd- en energiedodende vorm. Hetgeen HUXLEY voorzag. Het product informatie is het laatste in een lange rij van industriële producten. De media produceren en verhandelen dit laatste product dat door overheden in een industriële beschaving uitgekotst wordt. Het feit dat dit eindelijk een product is dat *schijnbaar* door ieder individu geproduceerd en gedistribueerd kan worden, maakt de technische kant van de informatiemaatschappij aantrekkelijk voor kunstenaars als MARROQUIN: veelvoudige en pluriforme productie en distributie van informatie met als einddoel totale communicatie waarvoor we onze televisiestoel niet meer uit hoeven te komen, zodat onze reproducties uiteindelijk onszelf zullen vervangen.

Het is dit kader dat door de media aan de kunst geboden wordt, als alternatief voor het *negentiende eeuwse* museum. Dit zijn de kanalen waarlangs *kunst als informatie* zich kan voltrekken. Natuurlijk had BENJAMIN gelijk toen hij het reproductierecht eiste van de (gewone) mens tegenover de *illusoire voorstellingen en dubbelzinnige speculaties* van een kapitalistische filmindustrie. De communicatie van de mens over zichzelf kan zich echter niet via de media voltrekken. Deze communicatie speelt zich noodzakelijkerwijs buitenshuis af, in een 'onveilig' gebied, waar de individuele kwetsbaarheid zo groot mogelijk is. Wie kwetsbaar is wordt ontvankelijk voor argumenten, voor discussie, vermits vanzelfsprekend de angst voor overheersing uitgesloten is. Het museum behoort, als het goed is, tot die locaties waar de mens zich 'onveilig' weet, waar zijn waarneming en denkbeelden tegengesproken kunnen worden. Waar hij zich, als op iedere openbare publieke plek tussen mensen begeeft wier denkbeelden van de zijne verschillen. In het kader van een goed museum wordt kunst gepresenteerd die zowel zichzelf, als het museum, als het publiek ter discussie stelt. In plaats van voor slechte musea in de kabel te vluchten, kan de kunstenaar op eigen voorwaarden 'musea' initiëren. Een context waarin de kunst een middel in de discussie is over de identiteit van consument en producent, over de identiteit van de tegenwoordige mens en diens wereldbeeld, *naast of versus* de informatiemaatschappij.

Ik geloof dus niet zo in de *prosumer*. Noch in de

voorwaarde tot het *prosumerschap*: kunst als informatie. En derhalve niet in kabel, satelliet of ander informatie-technologisch kanaal voor de kunst. Als dergelijke 'distributie' een van de essentiële eigenschappen van het medium video is moet er voor een volwassen positie van video in de beeldende kunst gevreesd worden en zal zij zich inderdaad tot de media wenden. Waar zij dat niet doet en zich verstoort in installaties wordt zij namelijk tot MARROQUIN's elektronische behang en onderscheidt zich niet van het andere behang dat voor 90% onze musea vult.

De vooruitgang van willekeurig welke discipline in het *gebied van de kunst*, dus ook van video, is niet gelegen in het aanleren van de zoveelste nieuwe taal, in het ontwikkelen van het zoveelste nieuwe materiaal, maar in het kiezen van een positie -door de kunst(enaar)- ten opzichte van de huidige culturele en (informatie)maatschappelijke context. In het zoeken naar nieuwe ideologieën in plaats van naar nieuwe media. Juist in het huidige tijdsgewricht moet de kunstenaar een context scheppen waar alle disciplines naast elkaar en gelijkwaardig aan het woord komen. Die context is niet gelegen in de eenvormigheid waartoe de media verplichten. Het distributie aspect aan videokunst is dus alleen in 'ouderwetse' zin interessant: video laat zich gemakkelijk reproduceren en distribueren. Om ook als kunstvorm interessant te zijn, alsmede getoetst te kunnen worden, is echter niet zozeer de *wijze waarop* maar veeleer de *locaties waarover* zij gedistribueerd wordt van belang. Deze locaties dienen zich te bevinden in het gebied van de kunst en moeten video een plaats bieden naast de andere disciplines die de kunst(enaar) zich de laatste honderd jaar veroorloofd heeft.

Alle citaten uit: WALTER BENJAMIN, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Sun Nijmegen, 1970.

Titel met dank aan RAÛL MARROQUIN.

● interesting in the 'old-fashioned' sense: video can easily be reproduced and distributed. For being also interesting as a form of art, as well as being able to be put to the test, it is therefore not so much the *manner in which* that is important, but much more the *locations through which* it is distributed. These locations should be stationed in the field of art and should offer video a place next to the other disciplines which the art(ist) has allowed himself during the last hundred years.

All quotes from: WALTER BENJAMIN, *The Work of Art in the Age of mechanical Reproduction* in: *Illuminations*, New York 1968

Title with thanks to RAÛL MARROQUIN.

Translation: GRAND PRIX Groningen

The Media Explosive Years 1960-1980



TONY MORGAN

Hotel Saint Denis Paris, studio TM, 1974

Episodes of a personal Nature

Ik geloof dat in het begin van de zestiger jaren vele kunstenaars en dichters die in een andere tijd schilders zouden zijn geworden, zich bezig hielden met performance, video, en fotografie, en een duidelijk anti-museum semi-politiek standpunt innamen. De zestiger en zeventiger jaren gaven ruimte aan de eigentijdse schilder. Wij werden het model, het landschap. Wij keken terug in de ogen die ons bestudeerden. Wij bewogen ons in het beeldvlak, werden betast, voelden hitte, warmte, agressie, eenzaamheid, haat en liefde. Wij 'werden' al die adjectieven waarmee vroegere schilders, kunstenaars en bewonderaars hun werk beschreven.

Wij werden het schilderij.¹

In die tijd woonde ik in Parijs, en werkte aan sculpturen voor de tentoonstelling².

DANIEL SPOERRI, die de beelden zag, merkte op dat ze te 'clean' waren, te industrieel: *La merde, c'est plus beau!* Diezelfde avond nog maakte ik voor DANIEL een kleine spiraalvormige sculptuur in een prachtige poepkleur. Nadat ik die de volgende dag aan DANIEL gegeven had, bespraken wij het idee om een film te maken over het levensverhaal van een biefstuk. Drie jaar later in Krefeld in West-Duitsland maakte ik de film *Beefsteak*. Ik geloof dat deze gebeurtenis en mijn latere verbinding met FLUXUS-kunstenaars³ mij een manier toonden om de explosie van de media in de zestiger en zeventiger jaren te onderzoeken.

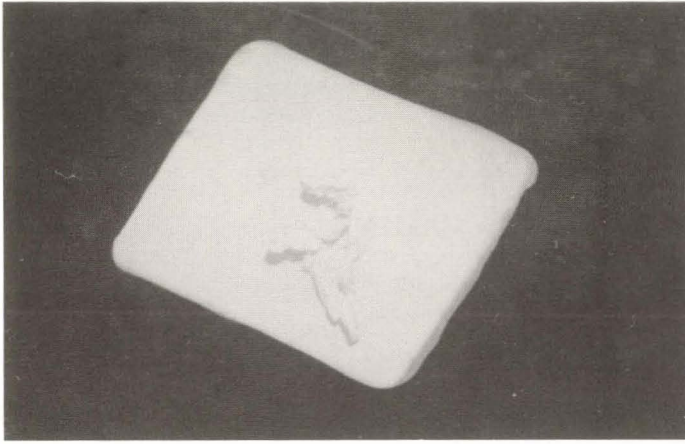
●At the beginning of the sixties I believe that many artists and poets who would have become painters in another decade, moved towards performance, video, photography and a very anti-museum quasi-political stance. The sixties and the seventies were the breathing space for the contemporary painter. We became the model, the landscape. We looked back into the eyes that scrutinised us. We moved within the pictorial plane, experienced touch, heat, warmth, aggression, loneliness, hate and love. We became all those adjectives that previous painters, artists and admirers applied to their work.

We became the painting.¹

I was living in Paris at the time, working on pieces for the show.² DANIEL SPOERRI, on seeing the sculptures, remarked that they were too clean, too industrial and *La merde, c'est plus beau!* The same evening I made DANIEL a small spiral sculpture painted a beautiful shit colour. After presenting the work to DANIEL the next day we talked of the idea to make a film about the lifestory of a beefsteak. Three years later in Krefeld, West Germany I made the film *Beefsteak*. I believe that this incident and my later association with FLUXUS artists³ showed me a way to explore the media explosive years of the sixties and seventies.

¹ TONY MORGAN *Behind the Curtains* 1984
ongepubliceerde/unpublished text
² *Junge Englische Bildhauer* Kunsthalle Bern
ingericht door/arranged by H.SZEEMAN 1967

³ TM maakte films met/ made films with ROBERT
FILLIOU, GEORGE BRECHT, EMMETT
WILLIAMS, and DOROTHY IANNONE
tussen/between 1969 en 1972



Paper Drop, 16mm film vloerprojectie/floor projection, 1969



Human Droppings, Barcelona 1971

MEDIA, MEDIUM⁴

- 1 A** het midden, iets dat in het midden ligt
B een gemiddelde graad of toestand; gemiddelde
- 2** hulpmiddel, middel om iets te bewerkstelligen of over te dragen
- 3** een communicatiemiddel dat het grote publiek bereikt
- 4** middenstof, oplosmiddel waarin lichamen bestaan
- 5** omgeving
- 6** een voedende substantie, zoals agar, om bacteriën enz. te kweken
- 7** persoon door wie geesten van overledenen zich zouden openbaren
- 8** elk materiaal, elke techniek, die in de kunst worden gebruikt
- 9** een vloeistof die met pigmenten vermengd wordt om ze vloeibaar te maken

- **1 A** something intermediate
B a middle state or degree; mean
- 2** an intervening thing through which a force acts
- 3** any means, agency, etc., specif. a means of communication that reaches the general public
- 4** any surrounding substance in which bodies exist
- 5** environment
- 6** a nutritive substance, as agar, for cultivating bacteria, etc.
- 7** a person through whom communications are supposedly sent from the spirits of the dead
- 8** any material or technique as used in art
- 9** a liquid mixed with pigments to give fluency

1 A
 het midden; iets dat in het midden ligt
 ● something intermediate

KLAUS STAECK organiseerde in 1969 een grote multi-media tentoonstelling onder de titel *Intermedia Heidelberg 1969* op de campus van de universiteit.

Ik wilde in Heidelberg twee dingen doen. Ten eerste wilde ik met de daar aanwezige mensen in een beeldende vorm werken, en ten tweede wilde ik, ook in een beeldende vorm, de natuur en een industrieel produkt verenigen. Wij verzamelden boterbloemen en vers gras van de velden rond de campus. In de expositieruimten mengde ik de boterbloemen en het gras met een gekleurde polyester-hars, voegde de katalysator toe en hing het geheel op om te koken⁵.

Ik signeerde een van de studentenflats als een 'Mensen-blok'.

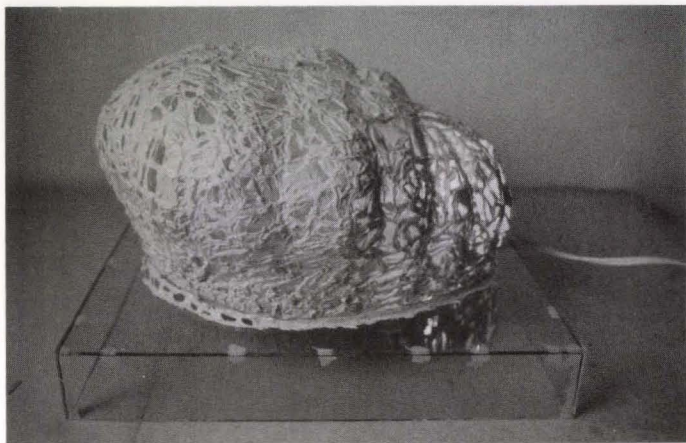
In 1969 KLAUS STAECK organised a huge multi-media exhibition under the title *Intermedia Heidelberg 1969* on his university campus.

My concern at Heidelberg was twofold. One, to work with the people present in a sculptural form and two, to fuse, also in a sculptural form, nature and an industrial product. From the fields around the campus we collected buttercups and fresh grass. In the showrooms I mixed the buttercups and grass with coloured polyester resin, added the catalyst and hung them up to cook.⁵

I signed one of the student blocks (where they were housed) as a *Block of People*

⁴ *Collins Concise Dictionary* definitives van /definitions of media, medium

⁵ zie foto en documentatie/see photo and documentation *Between 1* Kunsthalle Düsseldorf 1969



The Brain, lichtobject/light object 1974



Hermans Heart, aquarel/watercolour 1973

1 B

een gemiddelde graad of toestand; gemiddelde ● a middle state or degree

Onder *graad* vond ik twee definities: *trap, punt, stadium in een reeks van gebeurtenissen of een orde van zaken, en muzikale verhouding die de positie van een noot ten opzichte van de andere noten in die toonschaal uitdrukt.*

Aan het eind van de zestiger jaren ontstond de drogreden van de Ongelimiteerde Uitgave. Dit was het bedrieglijke idee van een aantal kunstenaars, dat door middel van het produceren van een onbeperkt aantal kunstvoorwerpen en drukken een 'onbegrensd publiek' bereikt zou worden.

De verwarring ontstond doordat de kunstenaars niet in staat waren om het verschil tussen de avant-garde en de Kitsch-cultuur te zien⁶. Avant-garde-kunst was 'kunst omwille van de kunst', 'pure poëzie', haar inhoud opgelost in een zo complete vorm dat *het kunstwerk of het literaire werk noch geheel, noch gedeeltelijk tot iets anders kan worden teruggebracht dan tot zichzelf* (CLEMENT GREENBERG). Kitsch-cultuur is een parasiet en kan alleen bestaan door zich te voeden met behulp van een geheel volwassen cultuur. Om voor Ongelimiteerde Uitgave een kunstwerk te maken, moest een kunstenaar iets maken dat goed in de markt zou liggen. De zuivere poëzie werd opgeofferd aan de kleinburgerlijke behoeften van de stedelijke massa's (een citaat uit de veertiger jaren en nog steeds van toepassing).

Er zijn echter wel hedendaagse kunstenaars die bepaalde aspecten van de Kitsch intelligent gebruikt hebben, en de kleinburgerlijke obsessies met valse gevoelens weerspiegelen⁷. Dergelijke schilderijen zijn als een cynische lach, gericht tegen de ongeletterdheid van de stedelijke massa's. Zij geven de ziekten van de maatschappij weer, maar zonder een remedie voor de valse gevoelens te geven.

Echte gevoelens, stemmingen en zuivere poëzie zijn als handelswaar moeilijk te hanteren. De maatschappelijke markt (de verkoop van Kitsch-cultuur) werkt *mechanisch en volgens vaste formules*⁸.

De tweede definitie van *graad* laat zien hoe de avant-garde kunstenaar zijn of haar muzikale geluid kan vinden ten opzichte van de andere noten *in die toonsoort*. Ook WITTGENSTEIN spreekt over de behoefte om de *stroom der dingen* te begrijpen.

De avant-garde, in de meest letterlijke zin des woords, beweert anderen *vooruit* te zijn. Persoonlijk vind ik dat het proberen om bewust met jezelf en je omgeving in harmonie te zijn een veel grotere uitdaging is; voor mij is het ontdekken van een dagelijkse rust door middel van mijn werk essentieel.

● Under degree I read two definitions: *Any of the successive steps or stages in a process or series* and *Music, a note with respect to its position relative to the other notes in that scale.*

In the late sixties was born the fallacy of the Unlimited Edition. This was a false concept of a number of artists that through producing an unlimited number of art objects or prints they were going to reach the 'unlimited public'.

The confusion arose through artists being unable to distinguish between the avant-garde and 'Kitsch' cultures.⁶ Avant-garde art was 'art for arts sake', 'pure poetry', its content being dissolved into so complete a form that *the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself* (CLEMENT GREENBERG). Kitsch culture is a parasite and can only exist by feeding from a fully matured culture. In order to make an art object for an Unlimited Edition the artist was forced to make something that would appeal to the market. Pure poetry was sacrificed for the petty bourgeois needs of the urbanised masses (said in the forties and still appropriate).

Yet there are contemporary artists who have used kitsch images intelligently, mirroring the petty bourgeois obsessions with fake sensations.⁷ Such paintings are a rather cynical laughter directed at the illiteracy of the urbanised masses. They have flung back into society its own sickness but without offering a remedy for their faked sensations.

True sensations, moods and pure poetry are, as commodities, difficult to handle. Society's market (the sale of kitsch culture) is *mechanical and operates by formulas*.⁸

The second quoted definition of *degree* points a way for the avant-garde that the artist could musically find his or her own sound relative to the other notes *in that scale*. WITTGENSTEIN also mentions a need to find out about *the flow of things*.

The avant-garde, in the most literal sense, suggests being 'in front of others'. I personally feel that 'being in tune' knowingly to one's present mood and environment is a far greater challenge and that discovery of daily tranquillity through my work is an essential aim.

⁶ CLEMENT GREENBERG Avant-Garde and Kitsch, in: *Partisan Review* 1939

⁷ POLKE comic strips, RICHTER candle paintings, SALLE pornography

⁸ CLEMENT GREENBERG Avant-Garde and Kitsch, in: *Partisan Review* 1939



Beefsteak, 16mm film B/W 10 min 1969



Grass Ring, polyester object 1970

1 B
gemiddelde
 ● mean

Gedefinieerd als het *gemiddelde van twee uitersten*.

De creatieve daad begint op het punt waar de geest zich niet meer een beeld kan vormen van iets dat nog niet bestaat. De creatieve daad is de brug 'halverwege de twee uitersten', en de **voltooiing van de visie** is het schilderij, het object, de video, de foto of de gebeurtenis.

● Defined as *halfway between two extremes*

The creative act begins where the mind is no longer able to conceive the vision of something not yet made. The creative act is the bridge, *halfway between two extremes*, and **the completion of the vision** is the painting, the object, the video, the photograph or the event.

2
hulpmiddel, middel om iets te bewerkstelligen of over te dragen
 ● an intervening thing through which a force acts

Dit brengt mij op de volgende vraag:

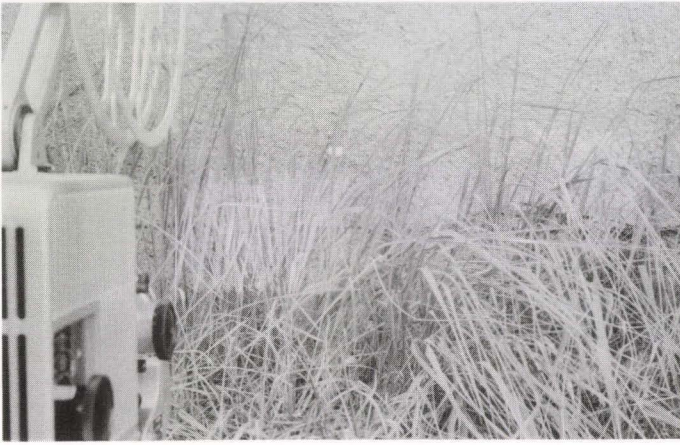
Wat is het essentiële ingrediënt van een avant-garde kunstwerk, of het nu een object, een gedicht, een schilderij, een foto of een video is?

Dat het gecreëerde werk, in zijn oorspronkelijkheid, het vermogen heeft om nieuwe gedachten binnen zijn speciale gebied te stimuleren.

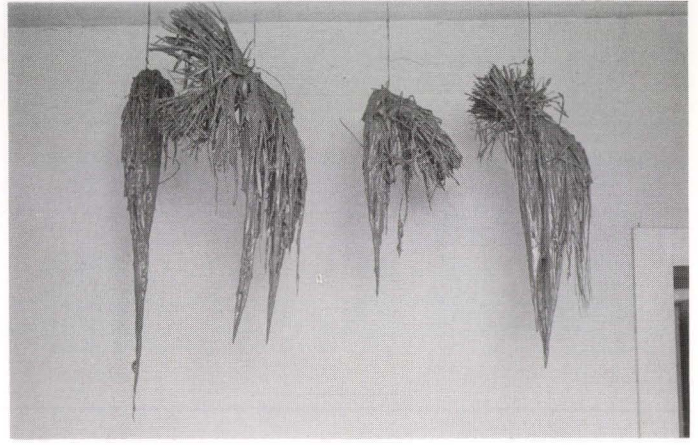
This prompts me to ask the question:

What is the essential ingredient of an avant-garde work, whether it is an object, a poem, a painting, photograph or video?

That the created work, being original, has the force to provoke new thought within its particular field.



Grass Projection, Aktionsraum Munich 1969



Four Hung Grass, polyester object 1970

³
een communicatiemiddel dat het grote publiek bereikt
 ● any means, agency, etc., specif. a means of communication that reaches the general public

Deze definitie heb ik gedeeltelijk behandeld onder 1 B

Van 1972 tot 1982 was ik een 'performer' in de wereld van de kunst, en later een entertainer in het theater. In de kleine theaters hield ik mij bezig met het vinden van een manier om met het grote publiek te communiceren. Het was onmogelijk om in kleine alternatieve theaters hetzelfde materiaal te gebruiken als ik had gebruikt als performer in musea en gallerieën. Hoe meer ik entertainer werd, hoe meer last ik kreeg van het feit dat ik me achter een bepaalde *rol* verschool. Ik had het gevoel dat ik als performer de kans had om te experimenteren, maar als entertainer gedwongen was het publiek te behagen. Mijn laatste shows als entertainer gaf ik in Hamburg in het DANKERT THEATER, waar ik voortdurend uit de rollen stapte die ik mijzelf had opgelegd.

Ik was geen entertainer.

Mijn stap naar het amusement gaf mij het gevoel iets te verliezen dat essentieel was voor mijn creativiteit - de mogelijkheid om te experimenteren, te ontdekken. Binnen de kunst kan de performance werkelijk avant-garde blijven omdat het niet bedoeld is voor consumptie door het grote publiek.

De theorieën en lessen van ETIENNE DECROUX behandelen de grondbeginselen van de klassieke Europese mime.

Jaren geleden organiseerde DECROUX een avond om zijn onderzoek naar de mime te laten zien. Na 20 minuten maakte hij een vergissing en, perfectionist als hij is, begon hij opnieuw.

Het is moeilijk om een dichter te blijven op een terrein waar het grote publiek vermaakt wil worden.

● I have partially dealt with this definition under 1 B

Between 1972 and 1982 I was a performer within the art 'world' and then later an entertainer in the theater. In the small theaters I was involved with looking for a means to communicate with the general public. It was impossible to use the same material in small alternative theater 'theaters' as I had used as a performer in the museums and galleries. The more I became entertainer the more uncomfortable I felt hiding behind a *role*. I felt that, as a performer, I had been able to experiment but as an entertainer I was forced to deliver a sort of satisfaction for the *general public*. My last show as an entertainer was in the DANKERT THEATER in Hamburg where I continually stepped out of the roles I had imposed on myself.

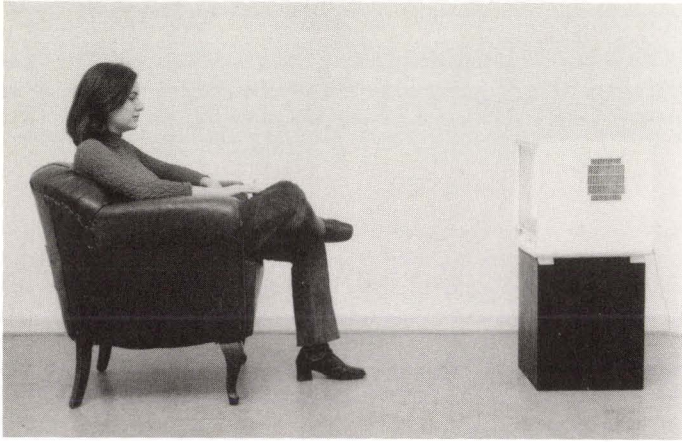
I was no entertainer.

My move towards entertainment was made with a sense of loosing something essential to my personal creativity - I was loosing the possibility to experiment, to discover. Performance within the arts can remain truly avant-garde because it is not designed to be consumed by the general public.

ETIENNE DECROUX's theories and classes deal with the basis of European classical mime.

Many years ago DECROUX arranged an evening to show his research into mime. After the first twenty minutes of the presentation he made a mistake and, being a perfectionist he began again.

It is difficult to remain a poet within a field whose general public demands to be entertained.



TV Girl, 16mm film B/W 10 min 1970



Description Düsseldorf 1970, 16mm film B/W

4

middenstof, oplosmiddel waarin lichamen bestaan ● any surrounding substance in which bodies exist

Een beeld dat mij onmiddellijk te binnen schiet is een super 8 filmpje dat ik maakte van HENRY MILLER in gesprek met een interviewer op de TV. Hij was al in de tachtig, maar nog steeds even vitaal als iemand in de dertig. Hij sprak met de interviewer terwijl hij aan het zwemmen was in zijn zwembad. *Begrijp je wat ik bedoel?* herhaalde hij steeds. Zijn lichaam was mager en uitgeteerd, gebotteld met de krachtige stem van een jonge man.

●An image that comes directly to mind is a small super 8 film I made of HENRY MILLER talking to an interviewer on TV. He was already in his eighties but still had the vitality of someone in his thirties.

He was swimming in his pool talking up to the interviewer ... *you see what I mean?* he kept repeating. His body was thin and emaciated, bottled with the strong voice of a young man.

5

omgeving ● environment

Dit kan gedefinieerd worden als *alle voorwaarden, omstandigheden en invloeden die de ontwikkeling van een organisme of een groep van organismen begeleiden en beïnvloeden.*

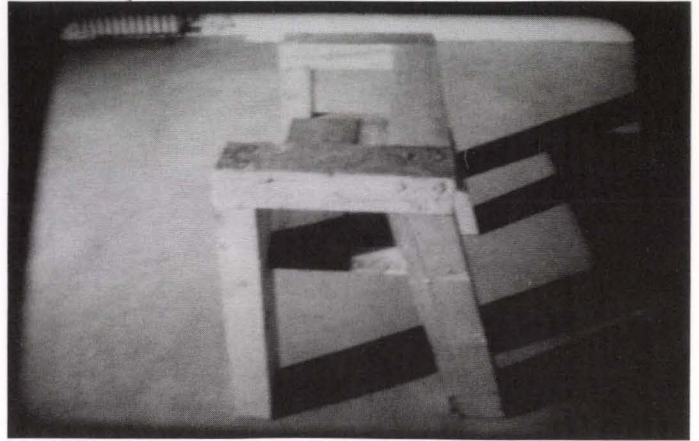
In het begin van de zestiger jaren waren er veel 'omgevings-sculpturen'. Ik vond dat ze te architectonisch, te onpersoonlijk waren en te dicht bij de industriële esthetiek stonden. Het leek alsof de beeldhouwers uit de zestiger jaren (speciaal de Engelse) door de massa geaccepteerd wilden worden; ze begonnen de mensen te vermaken, ze vervaardigden 'mooie' intellectuele objecten, en flirtten met het grote publiek. Toch waren TONY CARO's *Early one morning* en PHILLIP KING's *Ghenghis Khan* opwindende, frisse sculpturen uit het begin van de zestiger jaren. KING vond dat de sculptuur dicht bij de natuur hoorde te staan, en voort moest komen uit een humanistische, pantheïstische opvatting. KING merkt in zijn *Notes on Sculpture*⁹ op: *De architectuur in Griekenland maakte op mij de indruk alsof ze op geheel natuurlijke wijze aan de omgeving was ontsproten: niet iets dat volgens een bepaalde formule was gemaakt, maar iets dat gegroeid was vanuit de behoeften van de mensen die daar woonden.*

A definition being *all the conditions, circumstances and influences surrounding and affecting the development of an organism or group of organisms.*

In the early sixties there were many environmental sculptures. I felt their nature was architectonic, impersonal, too close to an industrial aesthetic. It was as if the sculptors of the sixties (especially the English) wanted to be accepted by the masses, so they began entertaining, making pretty intellectual objects, flirting with the general public. Yet TONY CARO's *Early one morning* and PHILLIP KING's *Ghenghis Khan* were excitingly fresh sculptures of the early sixties. KING's attitude was that sculpture had to be close to nature and come out of a humanistic, pantheistic approach. In his *Notes on Sculpture*⁹ KING mentions: *It seemed to me that in Greece the architecture grew so naturally out of the environment. It wasn't something just plonked down like a formula, it had emerged out of the necessity of people living there.*



Munich People, 16mm film B/W 20 min 1969



Chair Move, 16mm film B/W 10 min 1972

Mensen en hun onmiddellijke omgeving
● People and their immediate environment.

De meest elementaire performance die ik ooit heb gedaan was *Peoples Presence* in Aktionsraum München op 20 februari 1970. Ik citeer uit de documentatie van Aktionsraum:¹⁰.

Gegenüberstellungsstück: Peoples Presence

Der Film *Munich People*¹¹ handelt von euch, vor der Kamera und mir, hinter der Kamera, euch anschauend. In den Stück *Peoples Presence* aber ist nichts zwischen euch und mir (zwischen du und ich). Nur ihr, vor mir und ich, vor euch und ihr vor der Person, die euch am nächsten ist.

Peoples Presence handelt von der Anwesenheit der Leute. Gesicht gegen Gesicht. Vis-a-Vis.

Leute, Leuten gegenübergestellt. Leerstelle. Nichts dazwischen. Ich schaue nach dem besonderen leeren Raum zwischen euch und mir (zwischen du und ich), wo wir beide Ruhe haben und frei von Zeit sind. Gemeinsam diesen Augenblick zu finden, wo es keine Zeit gibt. Dieser Augenblick der Ruhe und wundervollen Leere, wo wir uns berühren für eine Sekunde oder vielleicht (mag es) länger (sein) dieses Keine-Zeit-Land des Bewusstseins da zu sein.

In *Peoples Presence* schaue ich euch für 60 Sekunden oder länger an. Da ist nichts zwischen uns. Was wir in der Zeit finden, ob diese Zeit geöffnet werden kann zu Nicht-Zeit, dessentwegen mache ich das Stück: *Peoples Presence*.

De meest elementaire 'pure' film die ik gemaakt heb is de *Grass Projection*; een lege 16 mm projector projecteerde licht in een hoek vol gras in Aktionsraum München. Een andere omgevings- of structurele film was *Black Corner*¹². De projector wordt gericht op een hoek van de kamer waar het licht is 'uit-ververd' met zwarte verf (duisternis).

●The most elementary performance I have made was *Peoples Presence* in Aktionsraum Munich on the 20th February 1970. I would like to quote from Aktionsraum documentation¹⁰:

Gegenüberstellungsstück: Peoples Presence

Der Film *Munich People*¹¹ handelt von euch, vor der Kamera und mir, hinter der Kamera, euch anschauend. In dem Stück *Peoples Presence* aber ist nichts zwischen euch und mir (zwischen du und ich). Nur ihr, vor mir und ich, vor euch und ihr vor der Person, die euch am nächsten ist.

Peoples Presence handelt von der Anwesenheit der Leute. Gesicht gegen Gesicht. Vis-a-Vis.

Leute, Leuten gegenübergestellt. Leerstelle. Nichts dazwischen. Ich schaue nach dem besonderen leeren Raum zwischen euch und mir (zwischen du und ich), wo wir beide Ruhe haben und frei von Zeit sind. Gemeinsam diesen Augenblick zu finden, wo es keine Zeit gibt. Dieser Augenblick der Ruhe und wundervollen Leere, wo wir uns berühren für eine Sekunde oder vielleicht (mag es) länger (sein) dieses Keine-Zeit-Land des Bewusstseins da zu sein.

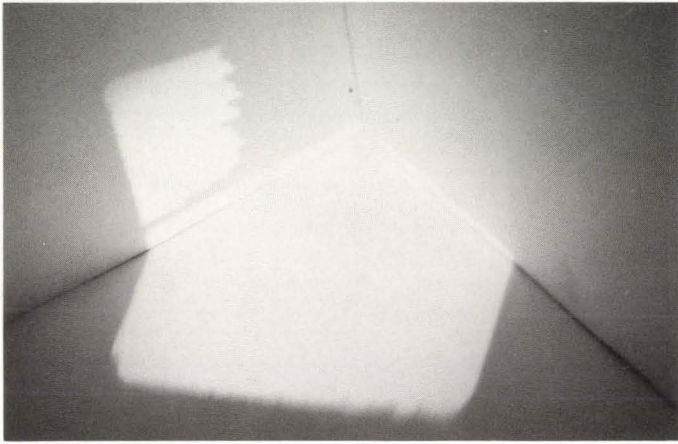
In *Peoples Presence* schaue ich euch für 60 Sekunden oder länger an. Da ist nichts zwischen uns. Was wir in der Zeit finden, ob diese Zeit geöffnet werden kann zu Nicht-Zeit, dessentwegen mache ich das Stück: *Peoples Presence*.

The most elementary 'pure' film I have made is the *Grass Projection* where an empty 16 mm projector projected light into a corner of grass at Aktionsraum in Munich. Another 'pure' environmental or structural film was *Black Corner*.¹² The projector must be directed into the corner of a room where the light is 'painted out' with black paint (darkness).

¹⁰ Peoples Presence in: *Book Aktionsraum 1* Munich, p.76

¹¹ *Munich People* 16mm film B/W 20 min, getoond op/shown on WDR 1969

¹² cat. *Prospect 1971* Düsseldorf Kunsthalle
Black Corner 16mm film B/W 3 min



Black Corner, 16mm structurele/structural film 1971



Snow Projection, Krefeld 1971

6
 een voedende substantie, zoals agar, om bacteriën enz. te kweken.
 ● a nutritive substance, as agar, for cultivating bacteria etc.

Avant-garde cultuur, Ersatz-cultuur, Kitsch-cultuur, en nu bacterie-cultuur.

Ik citeer *cultuur*: (COLLINS CONCISE DICTIONARY)

CULTUUR

- 1 bebouwing van de grond, ontginning
- 2 ontwikkeling of verbetering van een bepaalde plant, een bepaald dier
- 3 aanwas van bacteriën op een speciale voedingsbodem (cultuur medium)
- 4 beschaving, verfijning van het geestelijk en zedelijk leven, resp. het daarin bereikte peil, beschavingstoestand
- 5 ontwikkeling of verbetering van lichamelijke eigenschappen, door middel van speciale training of verzorging (lichaamscultuur)
- 6 de ideeën, gewoonten, vaardigheden, kunstuitingen, enz. van een bepaald volk, in een bepaalde periode; civilisatie

● Avant-garde culture, Ersatz culture, kitsch culture and now bacterial cultures.

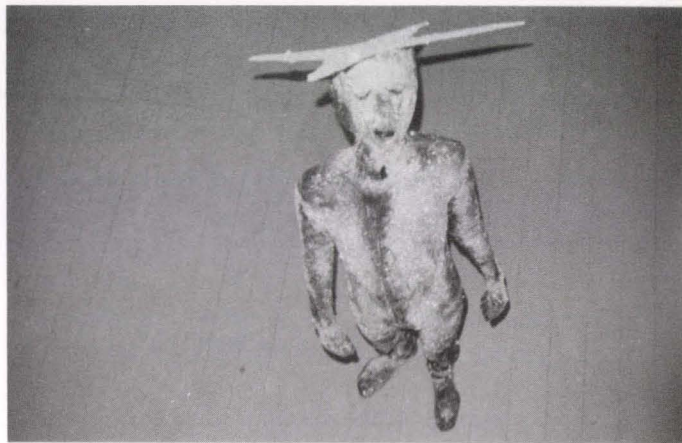
I quote *culture* (COLLINS CONCISE DICTIONARY) without the adjectives:

CULTURE

- 1 cultivation of the soil
- 2 development or improvement of a particular plant or animal
- 3 a growth of bacteria, etc. in a specially nourishing substance (culture medium)
- 4 A development, improvement, or refinement of the mind, manners, taste, etc.
B the result of this
- 5 development or improvement of physical qualities by special training or care (body culture)
- 6 the ideas, customs, skills, arts, etc. of a given people in a given period; civilisation



Hermans Ecstasy, S8 film B/W 3 min 1977



Hermans Costume, de Appel Amsterdam 1976

7

persoon door wie geesten van overledenen zich zouden openbaren

● a person through whom communications are supposedly sent from the spirits of the dead

In het begin van de zeventiger jaren kreeg ik een reis naar Griekenland aangeboden. Enkele uren later trok ik van het ene eiland naar het andere, aan boord van een privé-jacht met een groep onbekenden. Op het tweede eiland (Paros) lag een oude Griekse stad. Ik had geen zin om lege straten en oude stenen te gaan bekijken, dus ik besloot naar een eilandje dichtbij te zwemmen. De afstand was veel groter dan ik had gedacht, en ik probeerde een eilandbewoner te vinden die mij terug kon roeien. Er was geen mens op het eiland. Ik zwom terug, en kwam meer dood dan levend aan. Toen ik weer bijgekomen was van de vermoenissen viel mijn oog op een grot hoog in de heuvels, achter het oude Griekse theater. Toen ik omhoog klom naar de grot had ik het gevoel, dat duizenden mij waren voorgegaan.

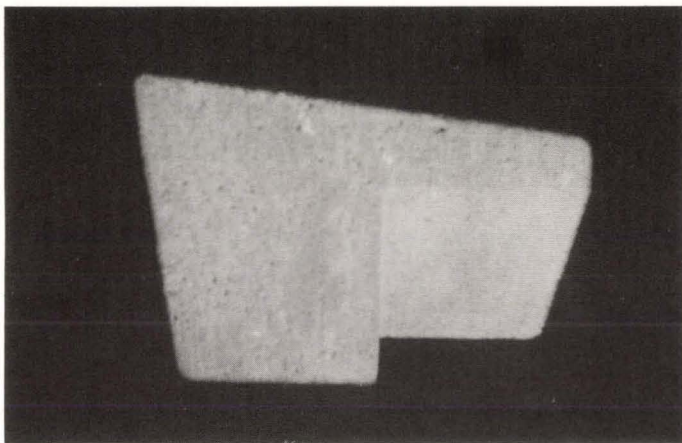
Achterin de grot lag een rechthoekige steen, als een klein bed. Twee grote steenklompen vormden een portaal en een grote ovale steen was bij de opening van de grot geplaatst. Ik zag een olievlam branden buiten de grot, en hoorde stemmen en het geroezemoes van een levendige stad aan de voet van de berg. De rechthoekige steen was een offersteen. Terwijl ik achter de steen stond begon ik beelden te zien, visioenen die niet uit mijzelf leken te komen. Ik begon te zweten en ontdekte opeens dat mijn lichaam onbeheerst aan het schudden was. Ik voelde iets boven mij, en keek omhoog. Er was een spleet in de rots, tot aan de top van de berg. Ik kon een klein stukje hemel zien.

Nooit kwam ik, als medium, dichterbij een contact met de geesten van de doden.

●In the early seventies I was offered a free ticket to Greece. Within a few hours I found myself voyaging from island to island with a group of strange people on a private yacht. On the second island (Paros) we visited there was an ancient Greek town. I was not in the mood to visit empty streets and old stones. I decided to swim to a small island nearby. It was much further than I thought, so I looked for an islander who could row me back. The island was empty. I swam back to the main island arriving more dead than alive. When I had recovered I noticed a cave up in the hills behind the old Greek theater. As I climbed up to the cave I had a strange feeling of being one of thousands.

Inside the cave there was an oblong stone laying like a small bed at the back. Two huge blocks of stone formed the portals and a large oval stone was placed at the mouth of the cave. I began to see the oil flame burning outside the cave. I heard the voices and noises of a living town at the foot of the mountain. The oblong stone was a sacrificial stone. Standing behind the stone I began to see images, visions that did not seem mine. I was sweating and suddenly realised my body was shaking uncontrollably. I sensed something above my head and looked up. There was a channel through the rock up to the top of the mountain. I could see a small square of sky.

It was the closest I came, as a medium, to having communicated with the spirits of the dead.



Stone Projection, Krefeld 1971



Portrait N.Y.N.Y., New York 1972

8

elk materiaal, elke techniek die in de kunst wordt gebruikt

● any material or technique as used in art

De meest voor de hand liggende opmerking is dat na de explosieve jaren van de media 1960-1980, *elk materiaal en elke techniek in de kunst gebruikt kunnen worden.*

STIJL

DAVID SALLE gebruikt banale motieven, zoals sub-Disney cartoons, Afro-kubistische fragmenten, Art Deco uit de jaren vijftig; hij lijkt te zoeken naar een botsing der stijlen (technieken), een soort implosie die tot zijn eigen zeer persoonlijke manier van schilderen leidt. Deze 'botsing der stijlen' is volgens mij op een meer kritische wijze gebruikt door PICABIA aan het begin van deze eeuw. Het werk van PICABIA is veel minder zelfverzekerder dan dat van DAVID SALLE. Elk werk van PICABIA balanceert op de grens van het banale. Het werk van SALLE is zelfverzekerder; zijn manier van het naast elkaar gebruiken van verschillende stijlen behoedt zijn schilderijen telkens voor een mislukking. Elk gekozen motief staat steeds in relatie tot een ander. Toen ik in het begin van de zestiger jaren in Parijs woonde zag ik vele *Picabia's* en ik was altijd weer verrast door zijn onzekerheid en zijn vernieuwing. Vernieuwing en het bijna falen lijken de risico's te zijn bij het zoeken naar een nieuwe stijl. Ik heb bewondering voor de risico's die PICABIA neemt¹³.

The Collins Concise Dictionary geeft ons een fraaie paradoxale definitie van stijl:

- 1 gedistingeerdheid in artistieke expressie
- 2 iets 'stijlvols', iets modieus

● To make the most obvious observation is that, after the media explosive years 1960-80 *any material or technique can be used in art.*

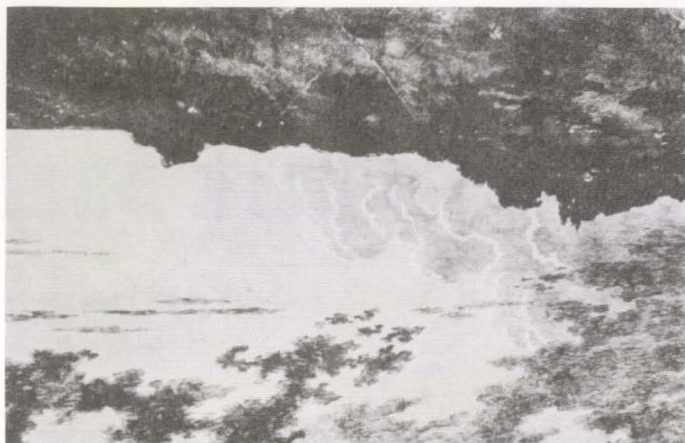
STYLE

DAVID SALLE in using banal motifs such as sub-Disney cartooning, Afro-Cubist fragments, 50's style and Art Deco seems to be searching for a clash of styles (techniques), a kind of implosion that would lead to his own very personal way of painting. The *clash of styles* seems to me to have been more critically placed by PICABIA at the beginning of this century. PICABIA's work is far less secure than DAVID SALLE's. Each of PICABIA's works stand on the edge of banality. SALLE's work is more secure, his style of juxtapositioning saving his paintings at each step from the danger of failure. Each chosen motif relating always to another. Living in Paris in the early sixties I saw many *Picabias* and I was always surprised by his insecurity and innovation. Innovation and a closeness to failure seem to be the risks involved in searching for a new style. I admire the risks PICABIA takes.¹³

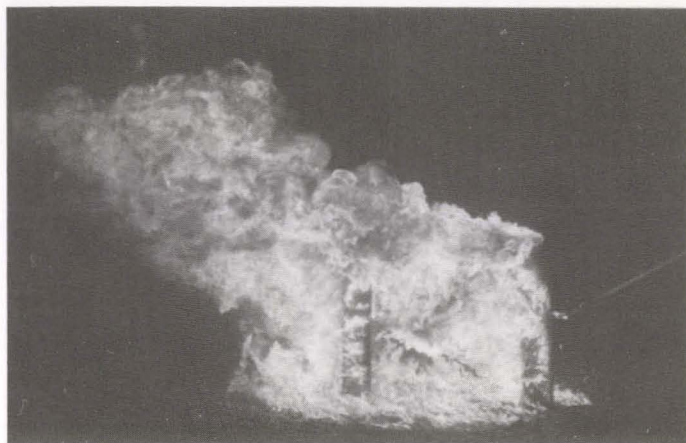
The Collins Concise Dictionary gives us a beautifully paradoxical definition of style:

- 1 distinction in artistic expression
- 2 something stylish, fashionable

¹³ TM Manifesto *The Object of Painting*
correction 8.001: *Radical painting is to discover a style that need not change* Amsterdam 1984



The Cloud, aquarel/watercolour ALEXANDER COZENS



Burning Chair, der Rhein Düsseldorf 1979

9

een vloeistof die met pigmenten vermengd wordt om ze vloeibaar te maken
 ● a liquid mixed with pigment to give fluency

Ik noemde al eerder WITTGENSTEIN's interesse in *de stroom der dingen*.

De Engelse aquarellisten uit de achttiende eeuw hadden oog voor de schoonheid van het moment in de natuur, voor *de glinstering van natte bladeren, zware wolken, het groene vocht van de weilanden, de brandende opwinding van het moment*. CONSTABLE, ALEXANDER COZENS, GIRTIN en TURNER worden in het algemeen alleen als voorlopers van een veel grotere, internationaal vermaarde stroming, het Impressionisme, beschouwd.

Een gegeven uit de geschiedenis dat geheel over het hoofd wordt gezien is de bewuste of onbewuste interesse van de aquarellisten voor het vloeiende, het stromende, van de verf. Het Impressionisme was een onderzoek naar de weerkaatsing van licht, en het isoleren van kleur. Aquarellisme was een stroming op zich; ze onderzocht de vloeibaarheid van verf, net als JACKSON POLLOCK later verf en penseel van elkaar scheidde.

Het aquarelleren is bij uitstek kunst op het platte vlak. De bijzondere schoonheid en zeggingskracht komt voort uit de doorzichtige tederheid en uit de vrijheid en de frisheid waarmee de verf in dunne streken aangebracht kan worden, of uit de rijke, oplichtende vlekken, of uit de combinatie van heldere streken die de aard van het onderliggende papier doen uitkomen, met rijke doorschijnende accenten, goedgekozen stippen, streken en halen, als seinposten verspreid opgesteld om het oog over de aquarel te leiden. Het transportmiddel water is altijd het belangrijkste bestanddeel, en niet de verf zelf¹⁴.

Uit die laatste zin spreekt een idee dat mij bevalt: het water, dat bijdraagt aan *de stroom der dingen* is het belangrijkste ingrediënt. De aquarellen werden liggend geschilderd om de vloeïendheid van het werk te bevorderen.

Vorige maand was ik een tijd in het VICTORIA AND ALBERT MUSEUM in Londen om werk van Engelse aquarellisten uit de achttiende eeuw te bekijken. JACKSON POLLOCK bekeek en bestudeerde zijn onmiddellijke voorlopers -de kubisten- voor de basis van zijn verbeelding. Ik zou graag met JACKSON POLLOCK een bezoek gebracht hebben aan het VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, en achteraf met hem gesproken hebben over de *stroom der dingen*.

Een stromen terug naar de natuur, misschien.

● I mentioned before WITTGENSTEIN's concern with *the flow of things*.

The English watercolourists of the eighteenth century touched upon the momentary beauty of nature, of the *glitter of wet leaves, charged clouds, green moisture of meadow, the moments passionate excitement*. CONSTABLE, ALEXANDER COZENS, GIRTIN and TURNER tend to be seen only as the forerunners of a far greater internationally renowned movement Impressionism.

What seems to be historically totally overlooked is the unknowing or knowing interests of the watercolourists with the flow, fluidity of paint. Impressionism was an inquiry into the reflection of light and the isolation of colour. Watercolourism was a movement of its own, researching the fluidity of paint. The same way JACKSON POLLOCK later separated the brush from the paint.

Water-colour is essentially a flat art. Its particular beauty and virtue is in its transparent delicacy, and in the freedom and freshness with which it can be spread in thin washes, or dropped in rich luminous blots or in the combination of areas of clear washes, in which the underlying nature of the paper is preserved, with limpid rich accents, happy-drying clots and strokes and dashes, distributed like sign posts to guide the eye through the design. The vehicle, water, is always the most important ingredient, and not the body of paint.¹⁴

I like the suggestion in the last line that the water, helping *the flow of things* is the most important ingredient. The watercolours were made *in the flat* in order to aid the fluency of the work.

I have spent time last month looking through examples of English watercolourists in the library of the VICTORIA AND ALBERT MUSEUM in Londen. JACKSON POLLOCK studied and looked to his immediate predecessors -the cubist movement- for the basis of his imagery. I wish I could have been able to visit the VICTORIA AND ALBERT MUSEUM with POLLOCK and chatted to him afterwards about *the flow of things*.

A flow back to nature, perhaps.

To Talk Back

Interview met

Eind '85 was de Amerikaanse kunstenaar DARA BIRNBAUM in Nederland voor een presentatie in het kader van de manifestatie *Talking Back to the Media*.

BIRNBAUM's vroegere videowerk (eind jaren 70) is een van de beste voorbeelden van wat sinds november vorig jaar wel aangeduid wordt als *Hard Core Talking Back*; video's die niet alleen het idioom van *main stream* TV lenen maar ook samengesteld zijn uit open-net opnamen, en door isoleren, herhalen en recombineren van dat materiaal een commentaar formuleren op massamedia.

In haar recentere werk toont ze schijnbaar geen enkele belangstelling meer voor het thema *TV*. Over deze verandering in haar werk gaat onderstaand interview.

Bij het gesprek was ook KLAUS VOM BRUCH (BRD) aanwezig, zijn inbreng wordt in onderstaand verslag niet volledig recht gedaan.

WV Toen je in 1977 met video begon te werken hield je je voornamelijk bezig met *TV*, je was 'Talking Back to the Media'.

BIRNBAUM Ik geloof niet dat dat het hoofdonderwerp was. Het ging over een bepaald soort representatie en de verspreiding daarvan. Bijvoorbeeld bij *Wonderwoman*; een vrouw in een zeer populaire TV-serie die drie keer per uur transformeert, ronddraaiend in een lichtflits, waar gaat dat eigenlijk over? Met dat soort vragen hield ik me bezig.

Het ging niet over media an sich maar over die manier van voorstellen die media eigen is, niet alleen TV maar ook tijdschriften of film. De reden dat ik in eerste instantie televisie nam was omdat dat toen het meest populaire idioom in de USA was. Toen ik me binnen de Kunst begon te oriënteren waren veel mensen bezig met het zogenaamde *New Image*; het isoleren van een voorwerp of persoon van het scherm, van de dimensie van TV of film. Mensen als ROBERT LONGO en CINDY SHERMAN. Ik was meer geïnteresseerd in de taal die het meest populair en overheersend was en gebruikte die voor mijn werk.

Vaak gebruikten mensen, als ze bijvoorbeeld reageerden op de inhoud van een film, een ander medium om die in te

vertalen, zoals fotografie of tekenen. De keuze van schilderen of een andere context die al geaccepteerd was werkt esthetiserend. Ik vond het juist belangrijk om het medium zelf het medium te laten zijn.

En ik vind het ook belangrijk dat je in staat bent, als je blootgesteld wordt aan een bepaalde taal, om die ook te gebruiken.

Bovendien vond ik niet dat ik, bijvoorbeeld in het geval van *Wonderwoman*, zelf een opname moest maken van iemand in zo'n pak die door een bos rent of ontploft. Ik had het geld noch de behoefte dat te doen.

VON BRUCH Dat was voor mij ook een van de redenen om *Pirated Footage* te gebruiken: ik kon geen kleurencamera kopen maar ik wilde toch in kleur werken omdat dat aansloot bij wat op de televisie gebeurde.

Het lijkt een beetje op wat b.v. SCHWITTERS deed toen 'ie collages maakte.

BIRNBAUM Ja, het heeft iets te maken met economisch gebruik van middelen. Voor de Kunst van de twintigste eeuw is dat een belangrijk gegeven. Ik denk dat in de loop van de geschiedenis, afhankelijk van de relatie van de kunstenaar tot de

DARA BIRNBAUM

Technology/Transformation: Wonder Woman 1978



ELTHOVEN

to Talk With

Dara Birnbaum

● At the end of 1985 the American artist DARA BIRNBAUM was in the Netherlands for a contribution to the *Talking Back to the Media* festival which took place in November.

BIRNBAUM's early video-works are among the best examples of what, since November, sometimes has been called *Hard Core Talking Back*; video's that not only use the idiom of main stream TV but also are made by using *Media Footage* and which comment on Mass Media by isolating, repeating and recombining this material.

In her more recent works she seems to have lost her interest in the theme. This interview is about that change.

Also present at our conversation was KLAUS VOM BRUCH. The report below doesn't do full justice to his contribution.

VV *When you started to work with video in 1977 you mainly dealt with TV, you were 'talking back to the media'.*

BIRNBAUM No I think that never was the main subject. I wanted to talk about a form of representation and its issuance. For instance in the case of *Wonderwoman*: what does it mean to have a woman on TV, in a very popular TV show, and this woman transforms three times an hour by just twisting and turning around in a burst of light, that was what I wanted to talk about.

It wasn't about media per se, it was about this form of representation which is presented thru media, not only TV but also magazines, or film. The reason I took television first was because it was the most popular vocabulary in the US at that time. When I looked around in the Arts, a lot of people were attempting to bring about what is called *New Image*; isolating an object or a person as object from the screen or the dimension of television or film, people like ROBERT LONGO or even CINDY SHERMAN as well. I wanted to talk about the form of language that was the most popular and dominant at that time in America so I used that as the vocabulary of the work. When I saw people trying to tackle for instance the content of a film, frequently

it was done by translating it into a different medium. such as photography, drawing etcetera. It looked more estheticized to take this and put it into a painting or a type of framework that was already being dealt with. I thought it was really necessary to have the medium itself provide the vehicle.

And also I feel it is important, if a form of language and comment is being articulated at you, that you have the ability to also use it.

And I didn't feel I needed to, for instance, set up a shot like the *Wonderwoman*, of someone in that type of suit, running through a forest, or exploding. I didn't have the money nor the desire to do it.

VON BRUCH Yes that was also part of the reason I used pirated footage: because I couldn't buy a colour-camera, and I wanted to work in colour because that was an adequate answer to what was happening on television.

It's a bit like SCHWITTERS cutting out some ad's and glueing them together.

BIRNBAUM: Yeah, it has to do with economy of means. The art in the twentieth century is going through the necessity to look at the proces of art-making. I think throughout history, depending on the situation of the creative individual in the



maatschappij, daar steeds andere oplossingen voor gevonden zijn. Het is altijd een commentaar op de omstandigheden van de tijd. Als je leven in de eerste plaats bepaald wordt door een bepaalde architectuur van de media, dan zul je je daar als kritisch kunstenaar mee bezig moeten houden.

Het gebruiken van bestaand materiaal heeft twee kanten: aan de ene kant is het economisch, aan de andere kant zijn de keuzes die je maakt heel veelzeggend. Ik gebruik geen knipsels uit b.v. *Life* omdat ik iemand met rood haar wil of zo, het gaat om het isoleren van het karakter uit het object, om het onderzoeken en kijken, om het tot z'n essentie te abstraheren.

Een van de redenen dat ik opgehouden ben *Media-Footage* te gebruiken is dat video-apparatuur tegenwoordig veel toegankelijker is. En ik het gevoel had dat mensen zelf kunnen manipuleren en experimenteren met dat materiaal, zoals ik ze dat getoond heb. Ik denk ook echt dat ze dat zullen doen. Ik weet niet met wat voor intentie, naast spelen...

Je ziet die apparatuur tegenwoordig in alle tijdschriften met aanprijzingen als: *Maak zelf uw films, nu bent U uw eigen filmmaker.*

VON BRUCH Laatst zag ik het zelfs geadverteerd als *Voor Video-Kunstenaars!*

WV Was dat de enige reden om je niet meer direct met televisie bezig te houden?

BIRNBAUM Hoewel ik geen beeldmateriaal van de TV meer gebruik is het nog wel het zelfde medium.

En de essentie van dat vroege werk, een zoeken naar identiteit, zit nog steeds in de dingen die ik maak.

Vroeger was ik wat je noemt een *Quick Editor* en op een goed moment dacht ik: als ik nog iets sneller ga implodeert de hele zaak... een paar van mijn vrienden gingen door en maakten het inderdaad nog sneller, maar ik vond het belangrijk om een alternatief aan te bieden. Dus maakte ik heel langzame tapes, en nog steeds worden ze langzamer en langzamer.

Ik wilde dus ophouden alleen met conventies van de televisie te werken. Toen ik een keer in Amsterdam was, bezocht ik het VAN GOGH MUSEUM waar ik de Japanse houtsneden zag. Ik was diep onder de indruk van de uitdrukingskracht van die beeldtaal. Op dat formaat... sommige leken bijna een stilgezet TV-beeld. En in die tijd, de achttiende eeuw, werden ze massaproduceerd! Dit leidde me naar een andere, heel formele conventie.

Nu is mijn werk veel zachter, ook al is het dezelfde harde techniek. Ik probeer nu, als ik een meisje van de straat opneem, om me te bepalen tot het kleinste gebaar, omdat ik bijna het gevoel had dat ik achteruit moest gaan. Dit materiaal lijkt, zoals sommigen zeggen op experimentele film, in een harde vassing van techniek, in plaats van pogingen zo hard te zijn als techniek, of er een competitie mee aan te gaan.

Ik vond het belangrijk terug te keren naar eenvoudige dingen, maar niet simpele. Dat als iedereen zo bezig was met alle visuele effecten die beschikbaar zijn, dat ik dan

mensen ergens anders naar moest laten kijken, naar de meest alledaagse ervaringen. Ik denk niet dat dat een definitieve oplossing is, maar in een overgangperiode als deze was het voor mij de enige mogelijkheid.

VON BRUCH Doordat je het op tape zet kijken mensen er misschien nog naar, eerder dan dat ze de deur uit gaan en zelf kijken. Alleen binnen de media krijg je erkenning, niet daarbuiten.

BIRNBAUM Ik denk dat het om de verpakking gaat, het is niet het medium zelf maar het feit dat het gedistribueerd wordt. Als je naar een museum gaat om een werk te zien dan heeft dat al een Kunst-context dus daar hoeft je niet meer over te praten, en dan kun je het wat meer over de inhoud hebben...



Ik denk dat de architectuur van tegenwoordig in de media is, ruimtelijke samenhangen en de manier waarop wij ons daartoe verhouden...

Dus wat dat betreft is het belangrijk dat we binnen de media blijven opereren in plaats van, zoals ik al zei, deze te vertalen in schilderen of fotografie. Via het gebruik van de media kun je waarschijnlijk, zoals KLAUS opmerkte, mensen bereiken die doorgaans bereikbaar zijn via de media.

Het hangt er denk ik ook vanaf in hoeverre je de noodzaak ziet iets te veranderen aan de dingen die in de samenleving gaande zijn. Ik persoonlijk voel me knap zenuwachtig over de huidige ontwikkelingen. Ik heb daar niet zo'n positieve kijk op en ik weet niet hoe lang we nog een stem hebben... Daarom denk ik dat het, in plaats van een beschuldigende vinger uit te steken, in plaats van *Talking Back*, belangrijker is... *to Talk With*...



DARA BIRNBAUM
Damnation of Faust 1984

● society, they found different means to do it. It is a comment on the condition of the time. When the thing that affects your life the most is the type of architecture of the media, than that's where, as a critical artist, you want to look toward.

It's a bit of two sides: the process is economical but also says something in the process of taking it. For me, I don't cut up like *Life magazine* because I want a Redhead in my shots, it's more the taking out of the character from the object, to examine it and to look at it. To abstract it to its essence.

A reason I stopped using media-footage is that now video equipment is much more available. And I felt that people would do themselves some of the playing with the ability to manipulate the image like I showed that could be done. I really think they'll do. I'm not saying for what purpose or intention, but to play, because now when

I look into every magazine, they are selling it with slogans as: *Take your own home pictures, now you can become your own film-maker.*

VON BRUCH I even saw them advertizing it recently as *For Video-Artists.*

WV *That was the only reason you stopped referring directly to TV?*

BIRNBAUM Well I don't use the actual television image anymore but it's still the same medium.

And the essence of that early work, it was always about the *search for an identity*, is still in the things I do now.

I used to be what you call a *quick editor* and I thought, this is like an implosion if we take it any quicker... some of my friends, they stayed in there and made it faster still, but I thought it was essential to provide an alternative. So I made very slow tapes, and still they are going slower and slower.

So I wanted to stop using just the convention of television, and when I was in Amsterdam and visited the VAN GOGH MUSEUM I saw the Japanese prints and I saw the richness of the ability to communicate in that visual language, and I saw the format... some seemed almost like if you stop a moment of TV-time. And at that time, in the eighteenth century, they were mass-produced! This led me to a different, but very formal convention.

By now my work is much softer, although it's the same hard technology. I try now, when I take a girl from the streets, to look at the smallest kind of gesture, because I, almost, felt I had to go backwards. And, like someone said, this footage looks like experimental film footage, inside a very hard casing of technology, instead of trying to be as hard as the technology itself or to compete with it.

I thought it was important to go back to simple things but not simplistic things, that if everyone is so filled with the visual effects, in every way, that are provided, that in fact I would like someone to look aside, and see the most everyday common experience. I don't think it's the end answer at all, but I think that in a period of interruption like this is, for me it was the only way that I could go.

VON BRUCH The fact that it's on tape makes people perhaps look at it, rather than going out and see that. Only on the media you get recognition, not outside.

BIRNBAUM I think it's the package, I think the important point is not the media, it's the fact that media is distributed. It's just that if you go to see a work in a museum, it already has a kind of envelope as Art, so you don't have to talk about that, and you can talk a little more about the content...

I think the architecture of today is in the media, the spatial relationships and the way we relate to it... so in that way it's important to stay on the media instead of like I said translating it to painting or to photographs. In the use of it you will most probably on some level, as KLAUS said, reach the people who are generally reached by media.

It depends, I think, on how you see the need to change what is happening in society, and for me I think I am, I am a very nervous person about what's goin' on now. I don't feel that positive and I'm not so sure how much time, you know, we have to keep talking. So I thought rather than pointing the finger, rather than *Talking Back* at something, it is more important to *Talk With...*

zes Werken

Bert S

De videowerkstukken van BERT SCHUTTER kunnen getypeerd worden als vindingrijk zowel wat betreft de vormgeving als de inhoud. Zijn ongewone kijk op objecten of op kunstwerken vindt zijn weerslag in installaties en tapes, waarin video en andere disciplines uit de beeldende kunst op geraffineerde wijze gecombineerd zijn.

In dit artikel wordt dieper ingegaan op vijf installaties, *Related Forms* (1980), *Still Life/Still Alive* (1981), *Woodsculpture* (1981), *Escultura* (1983), *Straat van Gibraltar* (1984/85) en de enige tape die hij gemaakt heeft, *Neige à Louveciennes* (1984).

De zes werkstukken die hier aan bod komen, vallen in twee groepen uiteen: drie installaties verwijzen naar de sculptuur, twee installaties en een tape verwijzen naar de schilderkunst. In de werken die refereren aan de sculptuur beperkt hij zich niet tot wat er op het beeldscherm te zien is maar betreft hij de monitor in het geheel als driedimensionaal gegeven. De andere groep onderscheidt zich juist doordat SCHUTTER zich op het beeldscherm geconcentreerd heeft.

In *Related Forms* wordt de monitor van zijn functie ontdaan. De installatie bestaat uit twee monitoren die op elkaar gezet zijn. De onderste is twee keer zo groot als de bovenste. Het beeld dat te zien is op de kleine monitor, geeft de indruk dat deze geheel met water is gevuld en langzaam leegloopt. Op de grote monitor is aanvankelijk niets te zien behalve een

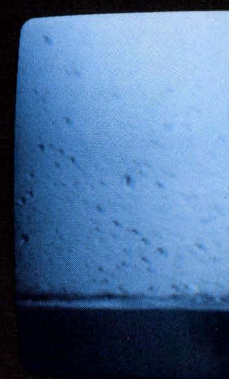
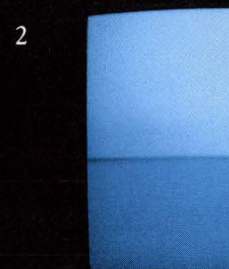
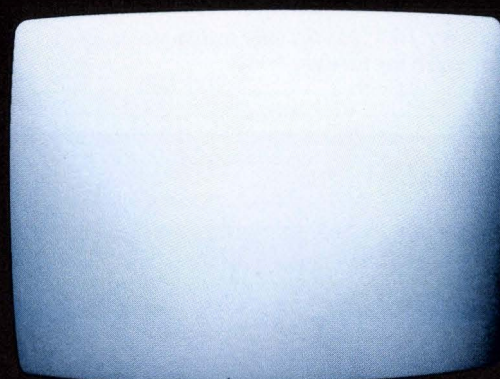
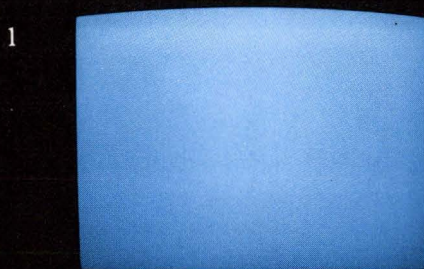
lichtblauw vlak. Tot er een stroompje water in beeld komt en tenslotte een laag water de helft van het beeld beslaat. Het water lijkt dus uit de kleine monitor in de grote te stromen. Het effect hiervan is dat de monitor transparanter schijnt en het beeld meer diepte krijgt. De monitoren zijn bassins geworden waar je doorheen kunt kijken. Dit ruimtelijke aspect geeft het geheel een sculpturaal karakter, terwijl de videoteknik toch een wezenlijke functie heeft. Juist door deze techniek wordt de illusie geschapen van het stromende water en kan het zogenaamde proces, eenmaal voltooid, zich herhalen.

Related Forms ontleent zijn kracht aan het grappige idee van monitoren die met water gevuld zijn. Dat was dan ook een van de uitgangspunten van de kunstenaar naast het willen benadrukken van de dwingende vorm van de monitor. Die kan hij immers zelf niet bepalen, wel kan variatie aangebracht

worden door het combineren van bestaande formaten. Die mogelijkheid is hier op een doordachte manier uitgebuit.

Woodsculpture doet veel statischer aan dan *Related Forms* maar er zijn ook overeenkomsten te bespeuren tussen de twee installaties. *Woodsculpture* is opgebouwd uit vijf monitoren met notehouten kasten die op elkaar gestapeld zijn. Ze dragen alle vijf hetzelfde beeld: een deel van de stam van een noteboom. Wanneer je de installatie als geheel bekijkt lijken de beelden in elkaar over te lopen en een hele stam te vormen. Die suggestie van beelden die met elkaar in verbinding lijken te staan, tref je ook aan bij *Related Forms*. Behalve de beelden vormen de monitorkasten ook een geheel dat doet denken aan een boomstam.

BERT SCHUTTER noemt deze installatie een tweeledige sculptuur. Daarmee geeft hij direct de relatie met de beeldhouwkunst aan.



Schutter

six Works

●In as far as the form and the content are concerned, the videoworks from BERT SCHUTTER are typified by their inventiveness. His unusual view of objects or of works of art finds a reaction in installations and tapes in which video and other disciplines from the visual arts are combined in an ingenious manner.

In this article I want to comment upon the five installations *Related Forms* (1980), *Still Live / Still Alive* (1981), *Woodsculpture* (1981), *Escultura* (1983), *Straat van Gibraltar* (1984/1985) and the single tape that he has produced: *Neige à Louveciennes* (1984).

The six works that are on view here, fall into two separate groups: three installations refer to sculpture whilst two installations and the tape refer to the art of painting. In the works that refer to the sculpture he doesn't restrict himself to what is only to be seen on the screen but also includes the monitor in the whole as a three-dimensional datum. The other group is especially distinguished by the fact that SCHUTTER has wholly concerned himself with the screen.

In *Related Forms* the monitor is released from its function. The installation exists of two monitors which are put on top of each other. The one at the bottom is twice as large as the one on the top. The picture that is to be seen on the small monitor, gives the impression that it is completely filled with water and is slowly draining away. Initially on the large monitor there is nothing else to be seen other than a pale blue surface. Till a

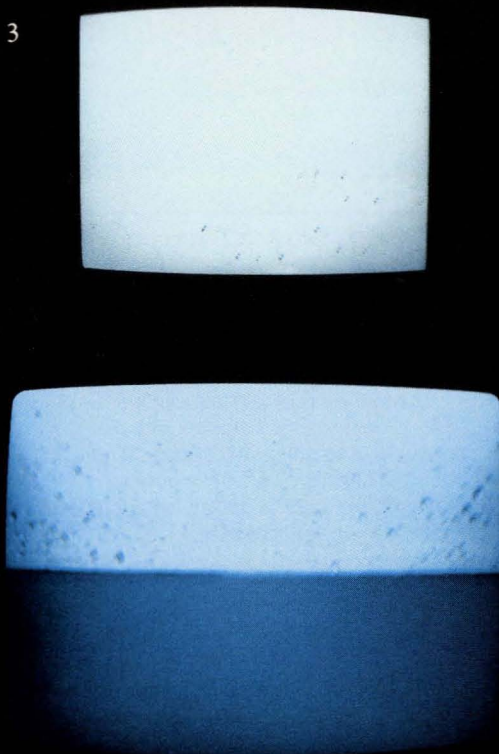
stream of water pours into the picture and appears to fill up half of the screen. It would seem that the water pours from the small monitor into the large screen. The effect of this is that the monitor seems more transparent and therefore the picture gets more depth. The monitors have become containers which one can look through. This spatial aspect gives the whole a sculptural character, whereas the video technique has still an essential function. Precisely by this technique is created the illusion of the pouring water and the so called process, once completed, can repeat itself.

Related Forms obtains its power from the weird idea of monitors which are filled with water. This along with wanting to emphasize the compelling form of the monitor was one of the starting-points of the artist. For though he's not able to define it himself,

there is an opportunity to make changes by combining the given formats. Much thought is given here to the exploitation of this possibility.

Woodsculpture appears more static than *Related Forms* but there are also similarities between the two installations. *Woodsculpture* is constructed out of five monitors each with a walnut case, which are piled upon each other. They all show the same picture: a part of the trunk of a walnut tree. When you look at the installation as a whole the pictures seem to flow into each other and to form one whole trunk. The suggestion of images which appear to be connected to each other, you also find in *Related Forms*. As well as the images the monitor cases also form a whole which reminds one of a trunk of a tree.

3



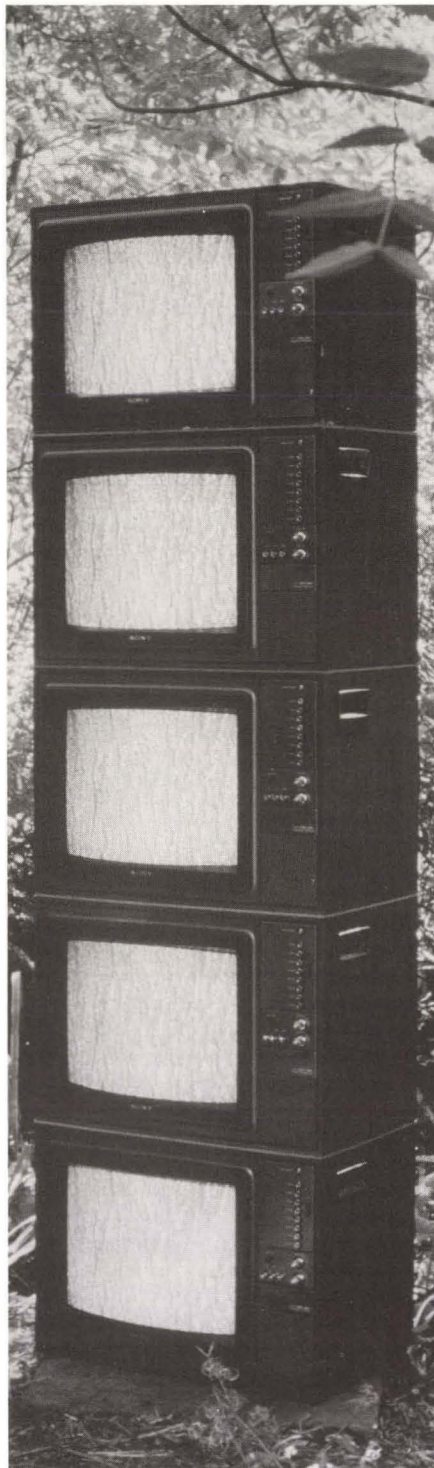
BERT SCHUTTER
Related Forms 1980

Ook hier zijn het sculpturale deel en het video gedeelte gelijkwaardig aan elkaar. Het fascinerende aan deze installatie is dat een sculptuur gemaakt is met enerzijds ongreepbaar materiaal, namelijk de videobeelden, en anderzijds met zeer massieve elementen, namelijk de monitoren zelf. Zo krijgt de sculptuur een extra dimensie terwijl het toch heel duidelijk een sculptuur blijft. Als je *Woodsculpture* als videokunst zou benaderen, vallen de onbeweeglijkheid en de bijzondere positie van het beeldscherm direct op. Het beeldscherm is geen venster, waardoor je verschillende taferele in een bepaald tijdsverloop ziet maar materie. Het is niet de meest voor de hand liggende manier om de videoteknik toe te passen. De voordelen die zij biedt, zoals het kunnen tonen van beweging en het werken met tijd, worden ongebruikt gelaten.

Toch bestaat *Woodsculpture* bij de gratie van die techniek. Zij is net als bij *Related Forms* op een ongewone manier toegepast en net zo onmisbaar. Bovendien zou je die nadrukkelijke afwezigheid van beweging in een videosculptuur op kunnen vatten als een aanzet voor de toeschouwer om over die beweging na te gaan denken, om zich een voorstelling te maken van het werk met beelden die wel bewegen. De beweging wordt hier wellicht impliciet ter discussie gesteld. Zo voegen video- en beeldhouwkunst iets aan elkaar toe, waardoor een kunstwerk ontstaat dat zich in het grensgebied tussen beide bevindt.

De meest esthetische installatie uit de reeks die hier besproken wordt, is zonder twijfel *Escultura*. Voor deze installatie is slechts één monitor gebruikt. Over de monitor is een marmeren ommanteling geplaatst, waarin een vlak ter grootte van het beeldscherm is uitgespaard. Op het beeldscherm is het uitgespaarde stuk te zien met de inscriptie ESCULTURA. Af en toe golft het beeld licht. Het geheel is op een lange zwarte sokkel geplaatst. Bij het videobeeld is het geklots van water te horen. De schoonheid van *Escultura* lijkt vooral te liggen in het in zichzelf besloten karakter van de installatie. Van de elementen waaruit het kunstwerk is opgebouwd overheerst geen enkele. De ommanteling en het videobeeld complementeren elkaar, ze vormen een geheel. Dat wordt nog eens geaccentueerd doordat de tekening van de marmeren ommanteling verder loopt in het stuk dat op het beeldscherm te zien is.

Binnen dit geheel worden echter tegenstellingen verbeeld: zacht tegenover hard en beweeglijk tegenover statisch. Met de ommanteling wordt het harde, statische uitgedrukt en met het videogedeelte het zachte, beweeglijke. Het marmer is tastbaar aanwezig maar tegelijkertijd ongreepbaar en ijel. Soortgelijke contradicties vind je in *Woodsculpture*. Een andere overeenkomst is dat bij *Escultura* het videobeeld ook materie is. Toch is bij *Escultura* die materie veel duidelijker getransformeerd en ontdaan van haar oorspronkelijke eigenschappen. Nieuwe eigenschappen, het bewegen en voortbrengen van geluid, zijn het marmer toegekend door de specifieke mogelijkheden van het medium video. Ook *Escultura* houdt het midden tussen videokunst en sculptuur.



BERT SCHUTTER
Woodsculpture 1981

Die verhouden zich wel anders dan bij *Woodsculpture*. Daar worden de media video en sculptuur aan elkaar aangepast terwijl in *Escultura* elk medium zijn eigen karakteristieken bewaart om toch een aanvulling te zijn op het andere. Hier hoeft de toeschouwer zich trouwens geen voorstelling meer te maken van eventuele beweging bij een statische sculptuur, dat is in *Escultura* al het geval.

Still Life/Still Alife behoort tot de reeks videowerken die betrekking hebben op de schilderkunst. Drie monitoren staan op een rij en elke monitor toont het beeld van een bos tulpen. De eerste monitor laat de eerste vijftig minuten van de, in totaal 75 minuten lange, opname zien. De tweede de

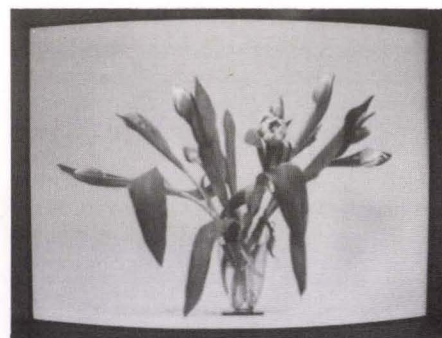
volgende vijftig minuten en de derde de laatste vijftig minuten. Elk deel van de opname verschilt, omdat de bos tijdens de opname open is gegaan. Door zo een stillevens te creëren toont BERT SCHUTTER de tegenstrijdigheid die eigen is aan het begrip stillevens: de beweging is slechts schijnbaar afwezig. Met behulp van de videoteknik is een stillevens tot stand gekomen waarin de aanwezigheid van beweging binnen een stillevens bevestigd wordt.

In deze installatie is het sculpturale aspect afwezig. Het gaat hier om de videobeelden, de monitoren fungeren slechts als drager. De eerste drie installaties hebben een object-achtig karakter terwijl *Still Life/Still Alife* een lineaire ontwikkeling weergeeft.

Dit laatste kenmerkt zeker de tape *Neige à Louveciennes*. Ook hier speelt alles zich af binnen de kaders van het beeldscherm. De tape is gemaakt met behulp van de key-techniek. Vallende sneeuwvlokken vormen geleidelijk een nieuw beeld: het schilderij *Neige à Louveciennes* van de impressionist PISARRO dat een sneeuwlandschap voorstelt. Een bestaand schilderij wordt op een nieuwe manier, door middel van een video-effect, gecreëerd. Er is wel overeenkomst te bespeuren tussen de werkwijze van PISARRO en SCHUTTER wat betreft de opbouw van het tafereel. De manier waarop de vallende sneeuwvlokken het oppervlak bedekken, suggereert de manier waarop de Impressionist verf op het doek aanbracht.

Door bij dit beeld de geluiden die hij en zijn technicus maakten bij de opname te laten horen, bouwt SCHUTTER een spanning op tussen het maakproces van de tape (geluid) en zijn interpretatie van het maken van het schilderij. Ook hier introduceert hij het fenomeen tijd: de kijker krijgt stukje bij beetje een toenemend aantal stukjes informatie, die zijn nieuwsgierigheid bevredigen maar ook weer opwekken. Dat de wijze waarop het beeld gevormd wordt, terugslaat op de inhoud, blijkt pas na verloop van tijd. Bij *Neige à Louveciennes* is dus nog duidelijker sprake van een lineaire ontwikkeling met een begin en een eind dan bij *Still Life/Still Alife*.

In zijn daarop volgende en meest recente werkstuk, *Straat van Gibraltar*, ligt het accent ook op het beeld en de manipulatie ervan. De installatie heeft meer het karakter van een situatie dan van een videosculptuur. Twee monitoren, beide op sokkels geplaatst, staan met de achterzijden tegen elkaar. Op elke monitor is een vijftigtal tekeningen een voor een te zien. Telkens golft een nieuwe tekening geleidelijk over het beeldscherm

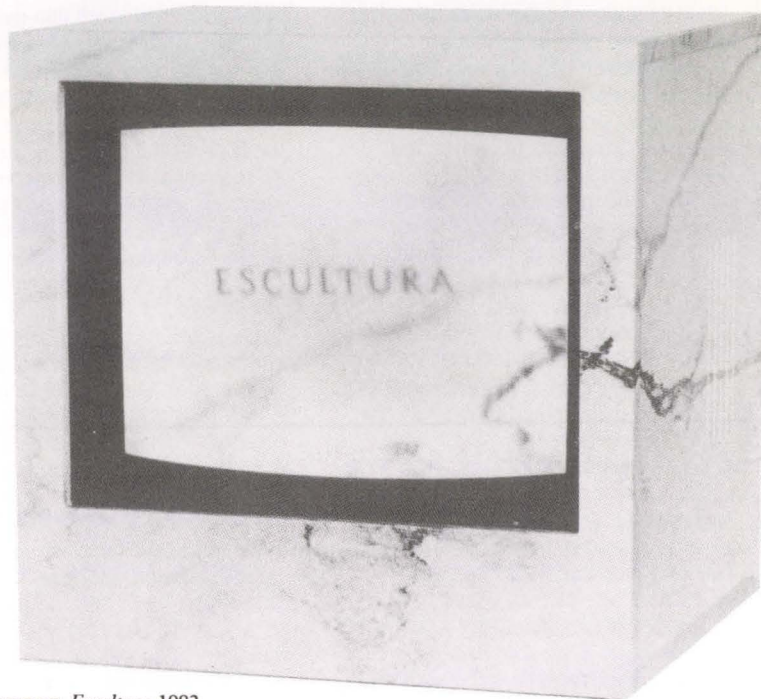


● BERT SCHUTTER calls this installation a dual sculpture. By that he immediately indicates the relation with the art of sculpture. The sculptural part and the video part are here also presented as equal to each other. The fascinating thing about this installation is that a sculpture has been produced with on the one hand elusive material, being the video pictures and on the other hand with very massive elements, being the monitors themselves. In this manner the sculpture achieves an extra dimension whereas it clearly still remains a sculpture. If one would approach *Woodsculpture* as a video work of art, one would be immediately struck by the immobility and the special position of the screens. The screen isn't a window through which you see different scenes within a certain process of time, but rather matter. It is not the most obvious way to apply video technique. The advantage it offers, like being able to display movement and working with time, are left unused.

Still *Woodsculpture* exists by the grace of that technique. It is just as with *Related Forms* applied in an unusual manner and is just as inevitable. Besides which you could regard that emphatic absence of movement in a video sculpture as an impulse for the spectator to begin to think about that movement, to give oneself an impression of the work with pictures that actually do move. The movement is in this manner implicitly brought into discussion. So video and sculpture give something extra to each other, through which a work of art is created which finds itself in the region between the two.

The most aesthetical installation from the series which is reviewed here, is without doubt *Escultura*. For this installation only one monitor is used. Over the monitor a marble casing is placed, in which a piece of the size of the screen is omitted. On the screen is to be seen the omitted piece with the inscription *Escultura* upon it. Now and then the picture slightly undulates. The whole is placed upon a long black socle. Along with the video picture the lapping of water is to be heard. The beauty of *Escultura* especially seems to lie in the closed within itself character of the installation. Of the separate elements from which this work of art is built up no single one dominates. The casing and video picture complete each other, they form one entity. This is further emphasized by the fact that the drawing of the marble casing flows over into the piece that is to be seen on the screen.

Within this whole there are also contradictions expressed: soft as opposed to



BERT SCHUTTER *Escultura* 1983

hard and mobile as opposed to stational. The hard, stational is expressed by the casing and the video part by the soft and mobile. The marble is tangibly present but at the same time elusive and tenuous. Similar contradictions are to be found in *Woodsculpture*. Another similarity is that in *Escultura* the video picture is also matter. Yet in *Escultura* this matter is much more clearly transformed and stripped of its original qualities. New qualities, the movement and the producing of sound, are attributed to the marble by the specific possibilities of the medium video. *Escultura* too stands midway between video art and sculpture, though differently to each other than in *Woodsculpture*. There the media video and sculpture are suited to each other whereas in *Escultura* each medium keeps its own characteristics whilst at the same time being an extension of the other. However, in this the spectator needs no longer form an idea of a possible movement in a stational sculpture, for in the case of *Escultura* it already exists.

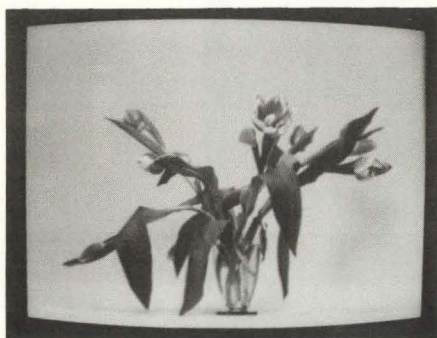
Still Life / Still Alive belongs to the series of videoworks which relate to the art of painting. Three monitors stand in a line and each monitor displays the picture of a bunch of tulips. Of the in total seventy five minutes long take, the first monitor shows the first twenty-five minutes, the second

shows the next twenty-five minutes and the third the last twenty-five minutes. Each part of the recording differs, because the bunch has bloomed during the recording. By creating in this manner a still life SCHUTTER displays the contradiction that is related to the idea still life: the movement is only apparently absent. By means of the video technique a still life is created in which the presence of movement within a still life is established.

In this installation the sculptural aspect is absent. It is the video pictures that are important, the monitors are only functioning as conveyor. The first three installations have an object-like character whereas *Still Life / Still Alive* renders a linear development. This last aspect certainly characterizes the tape *Neige à Louveciennes*. Also here everything is enacted within the confines of the screen. The tape has been produced with the help of the *key* technique. Falling snowflakes gradually form a new picture: the painting *Neige à Louveciennes* that represents a snowlandscape and was made by the Impressionist PISSARRO. An existing painting is created in a new manner, by means of a video effect. There is certainly a similarity to trace between the style of PISSARRO and SCHUTTER as far as the build up of the scene is concerned. The manner in which the falling snowflakes cover the surface evokes the manner in which the Impressionist applied the paint on the canvas.

By reproducing with this picture the sounds that he and his technician made during the recording, SCHUTTER builds up the suspense between the process of producing the tape (sound) and his interpretation of the making of the painting. Here he also introduces the phenomenon time: the spectator receives gradually an increasing number of pieces of information, which satisfy whilst at the same time stir his curiosity. That the manner in which the picture is formed refers to the contents, is

BERT SCHUTTER
Still Life/Still Alive 1981



waardoor de andere verdwijnt: de tekening wordt van boven naar beneden uit horizontale strepen opnieuw opgebouwd tot zij compleet is, dan begint de volgende die de eerste langzaam bedekt. De tekeningen verbeelden de Straat van Gibraltar, aan de ene kant vijftig keer vanuit Marokko gezien en aan de andere kant vijftig keer vanuit Spanje gezien. Op de muur achter de monitor met de zeegezichten vanuit Spanje, is een foto opgehangen van de Straat van Gibraltar gezien vanaf de Spaanse kust. Achter de andere monitor is een foto opgehangen van de Straat van Gibraltar gezien vanaf de Marokkaanse kust. Op elke video is het geluid vastgelegd van het bijbehorende strand.

Bij het tekenen heeft BERT SCHUTTER verschillende technieken gebruikt om aan te geven dat water altijd hetzelfde lijkt maar steeds verschillend is. In een commentaar op de installatie heeft SCHUTTER eens verwezen naar MONET die series schilderijen over één onderwerp maakte met steeds wisselende lichtval en invalshoek. In *Straat van Gibraltar* is de verbondenheid met de schilderkunst dus weer aanwezig. Net als bij *Neiges à Louveciennes* wordt vooral het proces van het schilderen belicht: de foto's kun je beschouwen als hetgeen een schilder ziet en de videobeelden als hetgeen hij vastlegt. Dat accent op het proces brengt met zich mee dat *Straat van Gibraltar* ook weer een lineaire ontwikkeling weergeeft.

Die benadering van de tijd kenschetst al zijn werken die verwijzen naar de schilderkunst. In de videosculpturen wordt anders met de tijd omgegaan. Daar introduceert hij niet een dramatische ontwikkeling maar onderzoekt hij de bewegingsloosheid die producten van beeldhouwkunst eigen is. Wat *Still Life/Still Alive*, *Neige à Louveciennes* en *Straat van Gibraltar* verder gemeen hebben, is dat het beeldscherm een

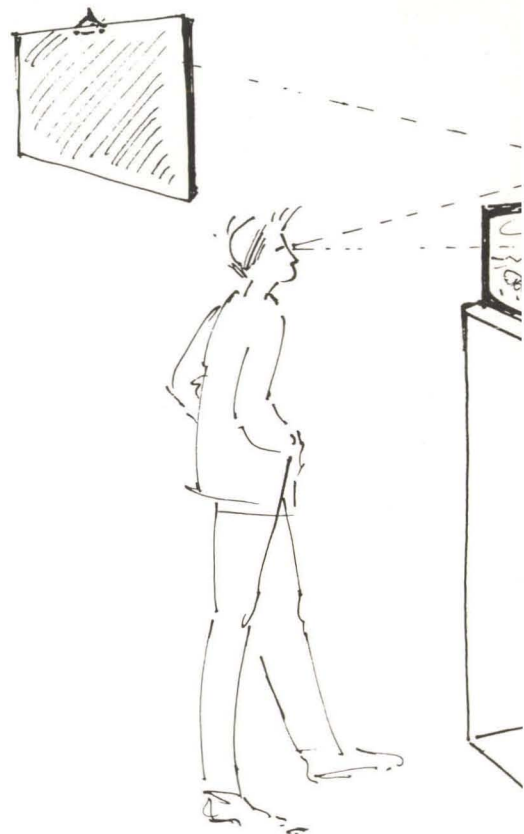
belangrijker rol speelt dan in de andere gevallen. In de laatste twee werken wordt dan ook op meer gecompliceerde wijze ingegrepen in het beeld dan in de voorgaande. Ze lijken voorzien van een handschrift dat samen met het concept hun gezicht bepaalt. De overige werken tonen alleen de werkwijze van de kunstenaar door het concept. Het meest recente werk van SCHUTTER is dus wat meer geïoriënteerd op het platte vlak, kleinschaliger en minder afstandelijk.

De installatie *Related Forms* ontleent zijn charme vooral aan het idee, en het effect van dat idee. Ook bij *Woodsculpture* en *Escultura* neemt het concept een belangrijke plaats in. Aan de vormgeving, die heel strak is, is veel aandacht besteed maar toch blijft die ondergeschikt. Door de wijze van presenteren is de pointe van de drie installaties glashelder.

Still Life/Still Alive is een concept dat zich alleen via de beeldschermen manifesteert. Het is een heel ander concept dan dat van de videosculpturen, omdat tijd anders gehanteerd wordt.

Neige à Louveciennes onderscheidt zich van de vorige stukken, doordat op een kleiner vlak het beeld intensiever bewerkt wordt. Bovendien is hier het idee niet in een oogopslag te herkennen. Naarmate het beeld completer wordt, dringt het concept beter door. Bij *Straat van Gibraltar* is het beeld eveneens intensief bewerkt en is de begrijpelijkheid van het concept weer gerelateerd aan de veranderingen die het beeld ondergaat. Hoewel het gebeuren zich wel verder uitstrekt dan de videobeelden. Het concept en de vorm zijn bij deze twee stukken met elkaar verweven, terwijl in de andere gevallen de vorm ter verduidelijking van het concept diende.

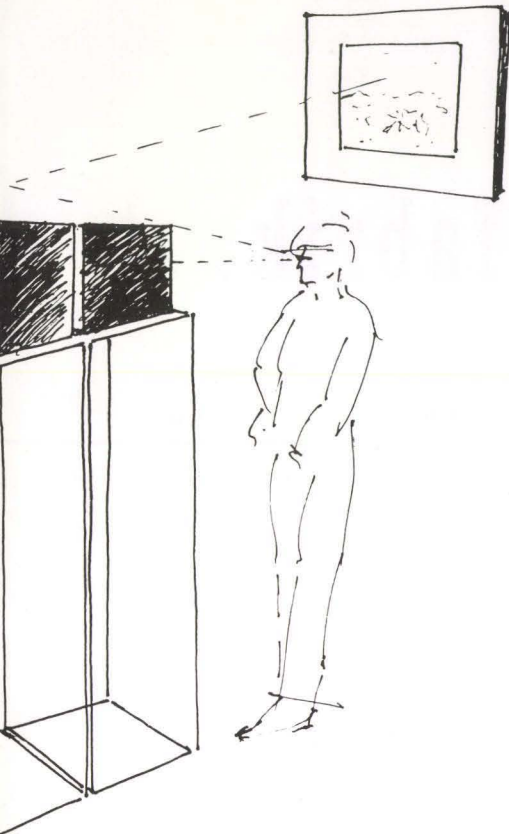
Al het werk heeft echter een perfecte uitwerking van een helder concept gemeen, en een zeer verfijnde esthetiek.



BERT SCHUTTER
Straat van Gibraltar 1984/85



BERT SCHUTTER
Neige à Louveciennes 1984



●only apparent after a period of time. Unlike *Still Life / Still Alive* in *Neige à Louveciennes* there is even more clearly talk of a linear development with a start and an end.

In his next and most recent work *Straat van Gibraltar*, the accent is also on the picture and its manipulation of it. The installation has more the character of a situation than of a video sculpture. Two monitors, both placed back to back on stands. On each monitor there are approximately twenty five drawings to be seen one after the other. Every time a new drawing gradually fills the screen by causing the other to disappear. From top to bottom the drawing is once again built out of horizontal lines until it is completed then the next picture begins and slowly covers the first. The drawings represent the Strait of Gibraltar viewed twenty five times from the Moroccan coast and viewed twenty five times from Spain. On the wall behind the monitor with the seascapes from Spain hangs a photograph of the Strait of Gibraltar seen from the Spanish coast. Behind the other monitor there is a photograph of the Strait of Gibraltar seen from the Moroccan coast. On each video tape the sound of the appropriate beach has been recorded.

During the drawing of this BERT SCHUTTER has used various techniques to indicate that water always appears the same even though it is always different. In a commentary on the installation SCHUTTER once referred to MONET who produced series of paintings on one subject with an ever changing light and angle of incidence. In *Straat van Gibraltar* the connection with painting is present once more. Just as with *Neige à Louveciennes* the process of painting is especially illuminated: one can consider the photographs as that what the painter sees and the video pictures as that what he records. This accent on the process brings along that *Straat van Gibraltar* also again renders a linear development.

This approach of time characterizes all of his work that refers to the art of painting. In the video sculptures there is a different dealing with time. In these he doesn't introduce a dramatical development but he researches the motionlessness that is inherent in products of sculpture. What *Still Life / Still Alive*, *Neige à Louveciennes* and *Straat van Gibraltar* have also in common, is that the screen plays a more important role than in most other cases. In the latter two works there is a more complicated manner of intervention of the picture than in the first. They seem to be provided with a handwriting that together with concept defines their image. The other works only display the method of the artist through the concept. The most recent work of SCHUTTER is therefore slightly more orientated on the flat surface, more on a small scale and less detached.

The installation *Related Forms* derives its charm mainly from the idea and the effect of that idea. Also with *Woodsculpture* and *Escultura* the concept takes on an important role. Much attention has been paid to the composition which is very tight, but still it remains less important. Through this manner of presentation the point of the three installations is crystal-clear.

Still Life / Still Alive is a concept that only manifests itself by way of the screens. It's a completely different concept than that of the video sculptures, because time is treated differently.

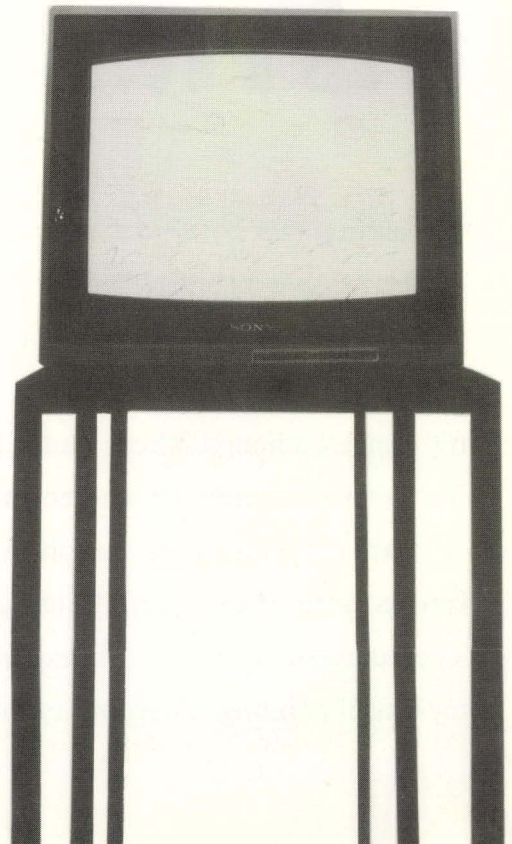
Neige à Louveciennes distinguishes itself from the previous pieces because on a smaller scale the picture is more intensively worked upon. What's more one can not recognize the idea at a glance. Accordingly as the picture gets more complete, the better the concept filters through. In *Straat van Gibraltar* the picture is also worked upon intensively and the comprehensibility of the concept is again related to the changes that the picture undergoes, although the event extends further than the video pictures. The concept and the form are interwoven with these two pieces, whereas in the other examples the form serves to clarify the concept.

However every work has in common a perfect elaboration of a lucide concept and very refined aesthetics.

Translation: GRAND PRIX Groningen

BERT SCHUTTER

Straat van Gibraltar 1984/85



Het Schilderij als Halffabrikaat

Een schilderij dat *af* is wordt aan de muur gehangen. Een statisch beeld, een rustpunt tussen alles wat beweegt. Dat wat zich aan de schilder openbaart, zoals zijn idee, de fysieke handelingen, de bewegingen en het geluid in zijn omgeving verstomt in een poging het te reduceren tot op het platte vlak.

Een schilderij is nooit af. Het is een uitgangspunt voor het maken van video. Door middel van dit medium kan ik direct beschikken over o.a. geluid, licht, kleur, beweging, technologie en mijn eigen geschiedenis als schilder; ik ben beeldhouwer, componist, choreograaf, schilder en regisseur.

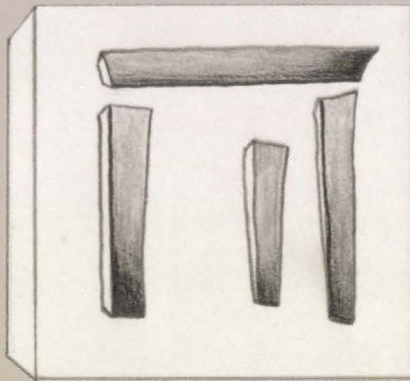
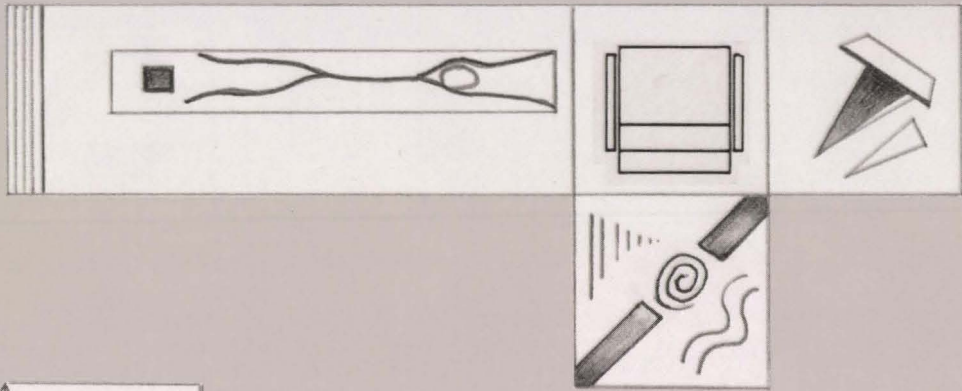
De persoonlijke beelden ontwikkeld als schilder, het ruimtelijk denken en mijn onderzoek van verschillende vormen van kunst wil ik transformeren en confronteren met de beeldende mogelijkheden die de videoteknik heeft. Dit maakt een cirkel rond. Mijn ervaring die ontstaat door het maken van videokunst geeft een andere kijk op mijn manier van schilderen. Ze bevruchten elkaar.

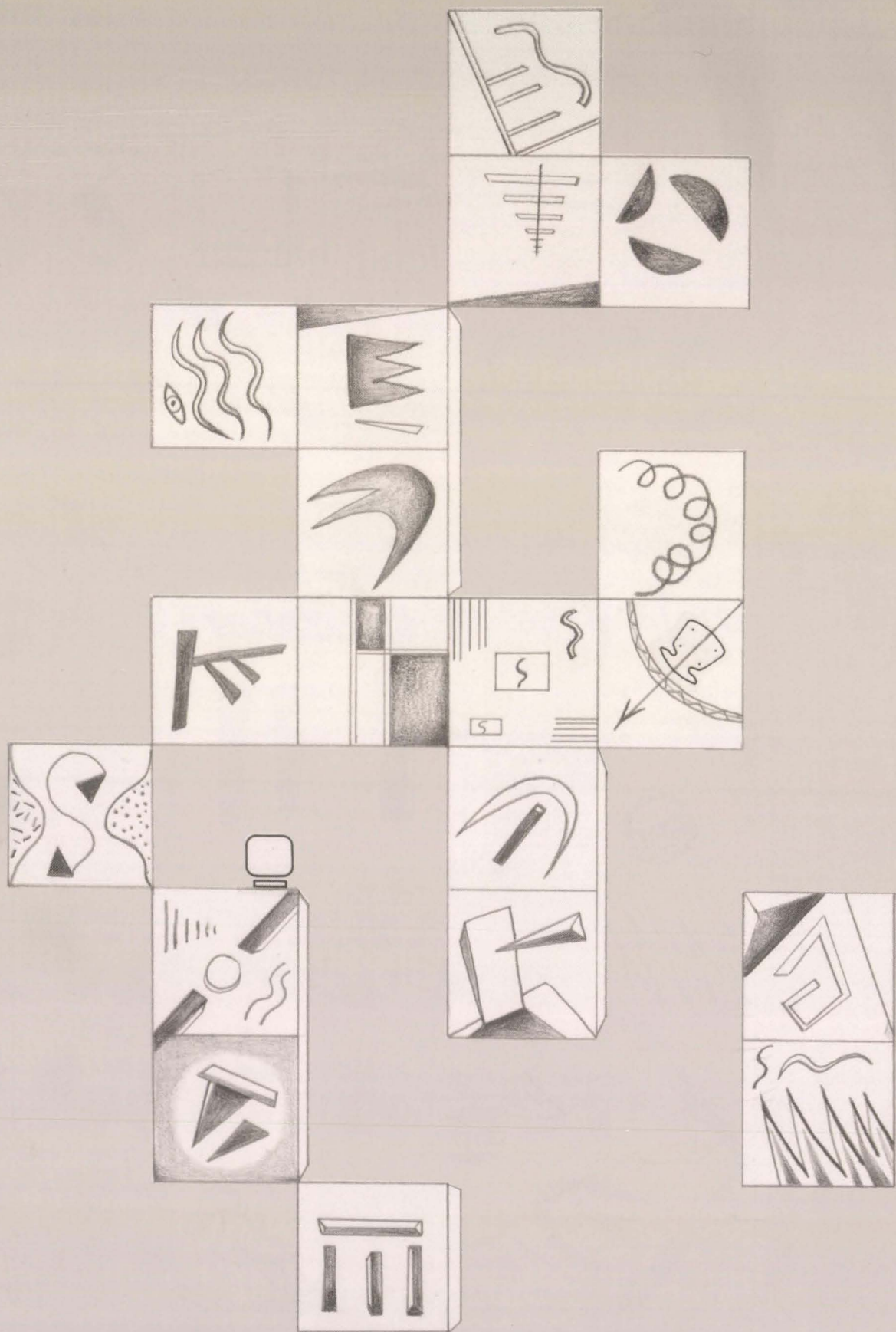
The Painting as a semi-manufactured Article

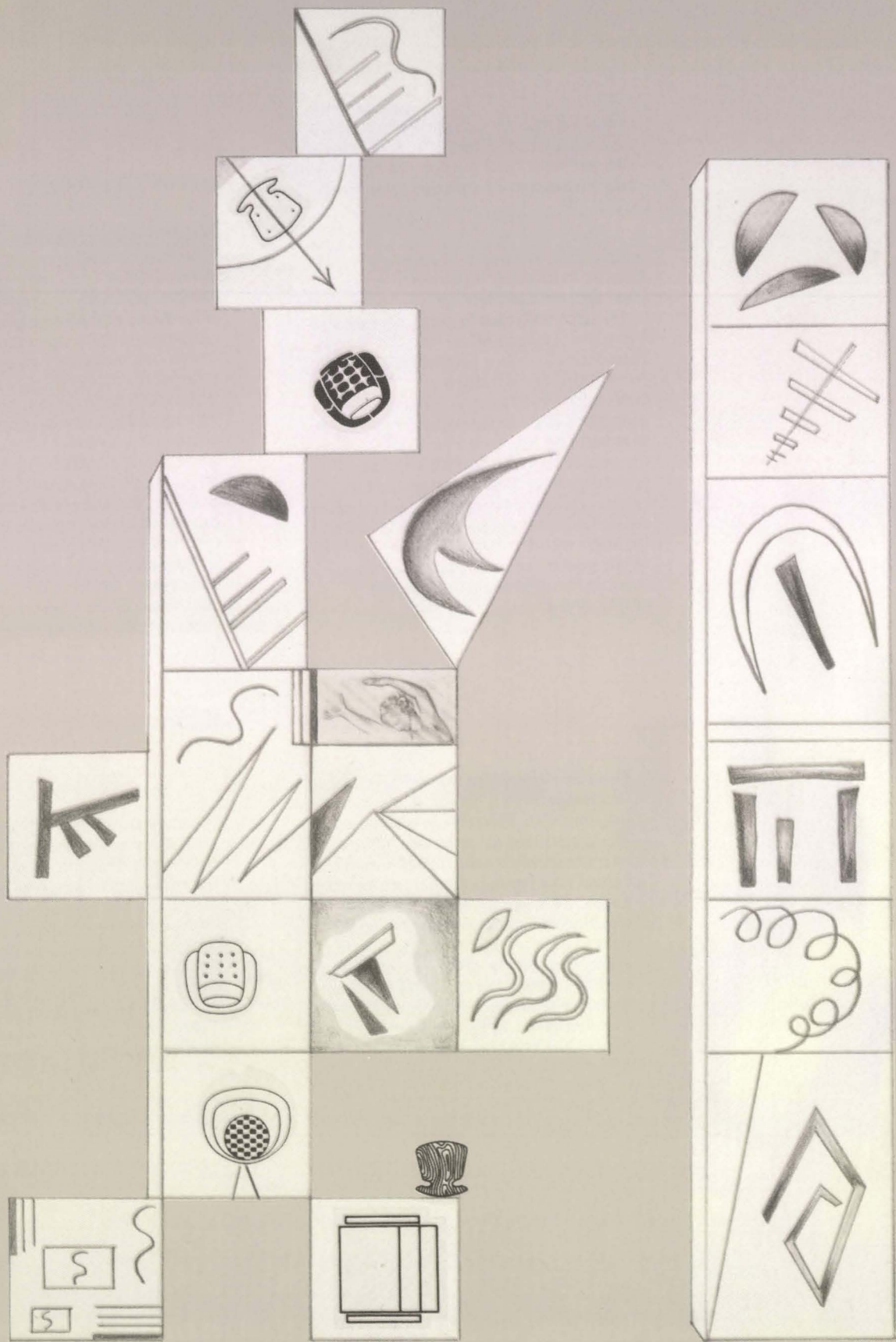
● A painting that is *finished* is hung on the wall. A statical image, a resting point amidst everything that moves. All that manifests itself to the painter, like his ideas, the physical actions, the movements and the sounds in his vicinity is silenced in an effort to be reduced to the level plane.

A painting is never finished. It is a starting point for the making of video. Through this medium I have at my disposal amongst others: sound, light, colour, movement, technology and my own history as a painter; I'm a sculptor, composer, choreographer, painter and director.

I want to transform the personal images developed as a painter, the spatial thinking and my research into various forms of art and confront them with the visual possibilities that is inherent in the video technique. This completes the circle. My experience that is developed by producing video art gives a different view on my way of painting. They impregnate each other.







reproduceren en -
critici. De *de-constructieve praktijk* bestaat
uit het ontmantelen van alle "betekenissen"
door het bewerkstelligen van een inflatie van
beladen beelden, bij voorkeur verwijzend

naar geweld, reclame en pornografie.²
Hiertoe wordt geput uit de media en de
(vaak recente) kunsthistorie.

De aldus verkregen beelden, die vaak al
lijden aan betekenisinflatie, worden in een
nieuwe samenstelling gereproduceerd. Deze
handeling dient niet alleen
betekenisloosheid te bewijzen maar
propageert in plaats van kritiseert haar. Aan
deze houding ligt een latente maar
dwingende behoefte aan betekenis ten
grondslag; de behoefte aan wezenlijke
emoties en aan een bewustzijn dat het *zelf* in
een kader plaatst van morele absolutismen.
Uit angst voor deze behoefte, en uit het besef
van de gevaarlijke consequenties ervan,
wordt in onmacht het andere uiterste
gepropageerd.

Een complexiteit van materiaal, vorm en
betekeniswaarde is het resultaat van deze
inspanningen. Polyvalentie is nonvalentie.
Het is opvallend dat er binnen het streven
naar complexiteit een duidelijke voorkeur
bestaat voor reproducerende technieken en
media. Deze worden echter niet benut
teneinde een oplage te realiseren en het
werk een breder verspreidingsgebied te
geven. Reproductie dient hier ten enen male
slechts als bewijs van de mogelijkheid om
een beeld te maken zonder enige betekenis
te ontlenen aan, of te bevestigen van het
oorspronkelijke *model*. Een beeld is
visie slechts

critics. The practice of

deconstruction is made up of *the
dismantling of all 'significances' by the
bringing about of an inflation of loaded
images, preferably dealing with violence,
advertising and pornography.*² For this
purpose one draws upon the media and the
(often contemporary) history of art. In this
manner the images that are received and
often suffer from significance inflation, are
reproduced in a new structure. This process
should not only prove but also propagate
insignificance instead of criticising it. A
latent but pressing need of significance
underlies this attitude; the need of
fundamental emotions and of a
consciousness that places itself in a
framework of moral absolutisms. From fear
of this need, and from the notion of the
dangerous consequences of it, out of
impotence the other extreme is propagated.

A complexity of material, form and the
value of significance is the result of these
endeavours. Polyvalence equals nonvalence.
It is striking that within the pursuit for
complexity there is an obvious preference
for reproductive techniques and media.
Nevertheless these are not used to realise a
quantity nor to provide the work with a
wider range of distribution. Reproduction
only serves here as a proof of the possibility
to produce an image without deriving any
significance from it or to approve the

●original model.
an equivalence

PAUL PERRY

Beauty Farm:

Corresponding to Essence

In het nulnummer van *Mediamatic* schreef JOUKE KLEEREBEZEM een kritisch artikel over mediakunst. PAUL PERRY plaats enige kanttekeningen bij deze tekst. Hij selecteerde relevante citaten uit KLEEREBEZEM's artikel. Deze zijn op de linker pagina's afgedrukt.

Op verzoek van de auteur is zijn bijdrage niet in het Nederlands vertaald.

- In the zero issue of *Mediamatic* JOUKE KLEEREBEZEM wrote an critical article about media art. PAUL PERRY remarks on this text. He selected relevant passages of KLEEREBEZEM's article. These are reprinted on the left pages.

For the initial 'zero' issue of *MEDIAMATIC* magazine JOUKE KLEEREBEZEM wrote an article entitled *More tales from the Beauty Farm*, where, in broad critical terms, he explains his attitude towards what he describes as the media art concept. Using a hearsay understanding of deconstructive practice to support a flimsy critique, KLEEREBEZEM argues that it is a need for meaning itself that is underlying the supposed dismantling of all *significances* which is the purported purpose of deconstruction. Seeming to disapprove of currently produced complexity, that is the product made by combining any number of already overseen (mass) and overused (cliché) entities into a new work, KLEEREBEZEM shares with us his insight into the fearful cause of this phenomenon and points out the practitioners error of thinking that their work is viable when it only adds to the rising tide of what he calls *insignificance*.

The identified *need for meaning* motivating his metaphysical digressions is in sharp contrast however to *More tales* meandering course of textual confusion and complexity.

Putting up against the media might represent a fine battle cry for championing the refinement of individual relationships or cultivating personal taste in opposition to the new mass communication authority, but is there really any legitimacy left in this sort of portrayal of an outdated and outmoded oppositional tactic?

In depreciating the value of works created by electronic or mechanically reproductive means we betray our resentment of the missing *actualness* of the signifier as well as the traditionally absent signified. It is the forsaken presence offered by the middle-man media that meets us half way and accomodates perfectly our desire for sensual information without having to leave familiar surroundings, which is the ear mark of our age. Technical reproduction of events occurring anywhere can reach us instantly. We are able to witness things imperceptible to our bare, unaided sight or hearing, beyond the limits of our senses. Time lapse and slow motion, rhetorical effects once the domain of literature, have succeeded to a place within the visual arts. Some art historians have marked this shift by labelling our time the film age to distinguish it from previous epochs.

Hier manifesteert zich een excès van een op de media oriënterend bewustzijn en op de media geïnspireerde kunst. Mediakunst waarin men, gebruikmakend van voortschrijdende technische mogelijkheden, ongecoördineerd om zich heen grijpt, links en rechts betekenisdragers combineert, kunstvormen citeert, inventariseert, confronteert en uiteindelijk aldoende betekenisssystemen deconstrueert, afbreekt.

Here manifests itself an excess of consciousness orientated on the media and an art inspired by the media. By making use of striding technical possibilities in media art one spreads coordinately, combines from here and there bearers of significance, cites forms of art, takes stock, confronts and finally by doing so, deconstructs and

Het aanbod is zeer gevarieerd en de aard van een keuze hieruit lijkt momenteel van het hoogste belang. Zolang deze keuzes echter slechts de complexiteit dienen te vergroten zijn zij in wezen arbitrair. Complexiteit kent immers geen ideologisch streven en dus geen relevante keuzes, zij is self-full-filling. Het overspannen belang van de keuze dient slechts om de eigen gelederen gesloten te houden. Daarin onderscheidt het zich overigens niet van andere gangbare selectieprincipes in de beeldende kunst.

demolishes systems of significance. The supply is very varied and the nature of a choice from this supply now appears to be of the utmost importance. However, as long as these choices only serve to increase this complexity, they remain in essence arbitrary. For complexity knows no ideological pursuit and therefore no relevant choices. It is self fulfilling. The overstressed importance of the choice serves only to keep one's own ranks closed. In this respect it doesn't otherwise distinguish itself from other current principles of selection in fine arts.

Het scheppingsproces maakt plaats voor een selectieproces. Het gaat niet om een betekenisvolle dialoog tussen aanleiding en verwerking, tussen beleving en deelname, maar beoogt de *de-constructie* van in wezen al betekenisloze modellen.³ Het omzetten van een beeld...

In this view an image is only an equivalent sign, an inspired incentive. The creating process makes room for the selecting process. It doesn't concern itself with a significant dialogue between motive and processing, experience and participation, but rather aims at the *de-constructie* of all models that are in essence insignificant.³ The transforming of an image...

De peur de les profaner *S'étant levé de bon matin, Jacob prit la pierre qu'il avait mise sous sa tête, la dressa pour monument et versa de l'huile sur son sommet ... Puis Jacob fit un vœu en disant: "Si Dieu est avec moi dans ce voyage ... cette pierre sera une maison de Dieu."*

"Tu m'élèveras un autel de terre ... Si tu m'élèves un autel de pierre, tu ne le construiras point en pierres taillées, car en taillant la pierre, tu la profanerais ..."
(Gen. 28. Exode 20).

Voilà donc les commencements de l'art sacré: et précisément il n'y a pas d'art. Il y a des réalités que Dieu et l'homme par un accord, par un contrat, consacrent. Réalités aussitôt si sacrées qu'on touche à peine: comme des mains profanes ne doivent plus toucher à un calice consacré.

Nous avons perdu le sens de ces choses. Mais il semble que tout devrait aujourd'hui nous inviter à ce réalisme austère et primordial. Nous sommes très pauvres: pauvres d'argent et pauvre d'artistes de qui nous puissions sérieusement attendre que leur oeuvre soit pour nous un bienfait spirituel. Alors pourquoi ne pas revenir à une conception plus radicale du sacré et des choses sacrées?⁶

It may be safely said that our mechanical and electronic age has created conditions, relatively new for aesthetic history, which make it possible to reverse the classical first comes the origin then the copy hierarchy, as well as inverting accompanying themes such as authenticity and authority. Copying allows the interpretation of an origin to happen just as deception ensures the interpretive possibility of something being authentic. These interpretive reversals, visible within the studies of structure and meaning practiced today by each of the social science disciplines, have an opening rather than closing effect. The interpretation of interpretation may find along its way previously unmentioned features or facts excluded earlier for the sake of convenience, which overthrow the biased order inherent in the system in which interpretation is compelled to operate. Applying no more means than those already given it forces a re-evaluation of our basic notions. Contrary to what KLEEREBEZEM suggests, signification, the process of signing, is not in danger - not drowning, just waving. Confusing the sign with significance is telling: in a topsy-turvy state things once considered of little value are suddenly found greatly important and vice versa. The age old ploy, the attachment of a value of some sort to a particular meaning, a moralistic preoccupation at best, is upset by the sliding/open not fixed/closed play of meaning. Here is the 'dividing game' or jeopardy to which KLEEREBEZEM alludes and falls victim to. Interpretation interpenetrates interpretation at its critical point of assigning a meaning, just as critique interpenetrates criticism, displaying the rupture in the narrowing gap.

In order to assess and clarify *More tales from the Beauty Farm's* authoritative statements concerning media we ought to attempt bridging the gaps apparent in the text by engaging it in a careful reading. The debt that we *ought*, the owe-ing, implies the gap closing obligation which KLEEREBEZEM fulfils by his ethic of the supposed duty of each of us to uncover and pursue things of value, to recover long lost meaning. KLEEREBEZEM's *meaning* is itself lost. He is guilty precisely of what he condemns others of doing, combining from here and there *bearers of significance* - he cites floating biblical references and their interpretation by COUTURIER, which for tasteful reasons remain hidden away in their 'original' french, and uses these as grounds, terra firma, for his case. The telltale use of the motif of orientation and spreading co-ordinately stems from his pre-reading the story of GOD promising JACOB in Genesis that his descendants, *shall be as numerous as the dust of the earth and shall spread abroad to the east and to the west and to the north and to the south*. Without directly referring to this prophecy he reinserts its form into his own text, framing it as an insight. His associating the prohibition against the use of hewn stone with the 'essence' of *art sacré* neglects stating that this commandment was not to be interpreted as universal but was for a specific region as specified a line earlier in the 'original' text and was probably formulated in response to the pagan Canaanite altars which were then made of hewn stone. The conventional theological reading: when all the old testament GODS were in competition for men, JACOB's vision of God ordered his altar differently made so that it may be kept distinctive from the rest. KLEEREBEZEM everywhere disrupts his own tale in his attempt to keep it unified.

De media als nieuwe overheid *versus*

de verfijning van individuele betrekkingen.

The media as a new 'authority' versus
the refinement of individual relationships

Het omzetten van een beeld (model) van het ene medium in het andere (foto - tekening, videobeeld - foto, schilderij - videoband, etc.) ontkracht iedere specifieke geschiktheid van media en materialen voor het vormgeven van zekere inhoud. In wezen ontnemt het materiaal en media eigenschappen. Ook het *reproducen* van enige discipline in een andere (architectuur als fotografie, schilderkunst als video, beeldhouwkunst als architectuur), stimuleert niet een noodzakelijke discussie omtrent identiteit, mogelijkheden en verantwoordelijkheden van een specifieke discipline. Zij dient slechts om de arbitraire inwisselbaarheid van betekenis(-dragers) aan te tonen.

Het einde van de discussie vorm/inhoud dient zich aan met het schrappen van de inhoud, waar het mij liever was geweest de vorm te schrappen. De affiniteit van de kunstenaar met bepaalde media en disciplines wortelt niet meer in een wezenlijk belang dat dit medium/materiaal voor hem vertegenwoordigt, maar in een mengeling van commercieel inzicht, technische ambitie, gevoeligheid voor de noden van de tijd en esthetisch Fingerspitzengefühl. Een en ander opgenomen in een intuïtieve en in wezen onverschillige noord/zuid, oost/west en heden/verleden oriëntatie. Deze wa...

The transforming of an image (model) of one medium into another (photo - drawing, video - photo, painting - video, etc...) weakens any specific suitability of media and materials in giving form to a certain content. In essence it deprives qualities from material and media. Also the *reproducing* of any discipline into another (architecture as photography, painting as video, sculpture as architecture), doesn't stimulate a necessary discussion regarding identity nor does it stimulate possibilities and responsibilities concerning a specific discipline. It only serves to show the convertibility of (the bearers) of significance. The end of the discussion form/content present itself by dropping the content, whereas I'd rather have dropped the form. The affinity of the artist with certain media and disciplines is no longer rooted in an essential interest that this medium/material represents for him, but in a mixture of commercial insight, technical ambition, sensitivity for the needs of the time and esthetic delicacy. All this integrated into an intuitive and in essence indifferent north/south, east/west and past/present orientation. This again is in its turn...

De enige relevante keuze die het individu reest is die van een solitaire en geconcentreerde oppositie, teneinde zich, op eigen merites, een cultureel aanbod en de selectie en legitimatie daarvan opnieuw te verwerven. Zo herkrijgt hij een individuele plaats in de werkelijkheid en ten opzichte van de medemens, op basis van wezenlijke affiniteiten en een reflectieve omgang hiermee. Een intellectuele en gevoelsmatige (ethische) heroriëntatie, waaraan noch de media, noch andere vormen van georganiseerde informatie iets hebben bij te dragen. Hierin dienen alle media en h...

The only relevant choice that remains for the individual is that of solitary and concentrated opposition, in order to obtain from it once again, on its own merits, a cultural choice and its selection and legitimization. So - based upon a reflective relationship with essential affinities and with regards to his fellow man - he regains an individual place in the reality. An intellectual and emotional (ethic) reorientation, to which neither the media nor other forms of organised information can contribute anything. In this respect all...

The polemic against *Media as a new Authority* begs a scrupulous examination of the functioning of these terms. What are the roles that media plays in our lives? If media be the food of us all: to what extent can we suppose independance from the conditions of it's existence? Media as a word is suspiciously vague and has an ubiquitous undertone, evidenced by the fact that KLEEREBEZEM makes use himself of the word in nearly every manner. Having watched while his intuitive logic pulls a rabbit out of nowhere, we are lead to exploring his text's various operations, intrigued, wanting to know how it possibly was done.

One of the most famous and general oppositions in and by which our thinking is shaped is the opposition nature versus culture. Nature is synonymous to terms like essence, essential, basic, original and primary. Culture shares similarity with ideas like education, development, taste, refinement and civilization. The second set of terms, in human understanding, obviously was acquired later or comes after in importance, adding to and supplementing the first. We are often told for example that the implementation of farming together with a need for security gradually established the prevalence of prehistoric communities and the beginning of culture. Occasionally the second occurrence or term as supplement appears to have completely replaced or taken over the first (as in the case of civilization: the supplement is always applauded and cursed as both benefit and detriment to natural man), hence the awakening of a desire to return to the root, back to the source, back to before the trouble began. In this view nature exemplifies the pure and innocent, whereas man's accomplishments entail the pollutive and the corrupt.

Another traditional opposition which fits this bill and suffers abuse from this way of thinking is the idea of an original thing as opposed to a copy. We all feel an inclination to disparage a copy in favour of the original- a copy always seems second best even though it might, qualitatively speaking, be as good if not better than the 'original'. For argument's sake we could point out that some old pictures and a lot of new ones look, oddly enough, a lot better when they are reproduced. Another example would be the film industry where, because of the high production costs, we can only think in terms of copies- the idea of a single 'original' copy is ludicrous and in language terms also self-contradictory. The same is true of photography - although there only may be one negativ the finished product is the print, which is seldom thought of as existing in the original. WALTER BENJAMIN pointed these things out in his essay *Art in the Age of Mechanical Reproduction*, over fifty years ago.

In onze oriëntatie op onszelf en de werkelijkheid, waartoe de kunst een der middelen is, worden wij, *men kan het overal lezen*, in toenemende mate aan fragmentatie blootgesteld en bewegen we ons naar een complex lot.¹ Sterker nog, het doel van onze oriëntatie lijkt momenteel wel deze fragmentatie zoveel mogelijk te vergroten en daarmee toe te laten. We dienen ons aan de complexiteit aan te passen. Om ons aan een staat van chaos te gewennen dienen we haar eerst zo groot mogelijk te maken. De fragmentatie beheerst momenteel zowel de middelen, de toepassing van technologieën en media, als het op de tocht zetten van gangbare betekenissen, zelfs van de geldigheid van het begrip *betekenis* zelf. Deze laatste vorm wordt over het algemeen betiteld als het *de-construeren* van betekenis.

U zult begrijpen dat ik mij nooit heb laten Verleiden door die twee flonkerende juwelen in het schemerduister, maar terstond de tweede Trap naar Boven neem

om mij aan andere Bronnen te laven.

Om het doel te bereiken moet men veelal op de tast donkere trappen afdalen, met het risico over al datgene te struikelen dat deze kunstvorm zo onaantrekkelijk maakt: snoeren, stekkers, veel soldeerwerk en plakband, en andere *tools of the trade*. Eenmaal ter plekke aangeland blijkt het doel slechts te bestaan uit een zich over zekere tijdsspanne uitstrekkende in scène gezette realiteit, die in haar arrogantie het veilige kastwerk niet verlaat. Onderwijl gloort achter ons, en wel bóvenaan de trap, zoals het hoort en gebruikelijk is, het waarachtige Licht van de Werkelijkheid. Dan blijkt ook dat het enige nuttige aspect aan de onderneming geweest is, dat men in dit Besef aan de Terugtocht kan beginnen. De Trap bestijgen naar de Werkelijkheid.

For to reach one's goal, more often than not one has to grope in darkness one's way down the stairs, risking to stumble over all that makes this form of art so uninviting: electrical wires and plugs, soldering-work and sellotape, along with *other tools of the trade*. Once arrived at this point the goal appears only to exist out of a certain stretched out span of staged reality, which in its arrogance doesn't even leave the safety of the cupboard. Meanwhile, as it should be and often is, shining from the top of the stairs is the true Light of Reality. So it would appear that the only useful point of the exercise has been, that one with this Idea can begin the Retreat. To ascend the Staircase to Reality.

In our orientation in ourselves and reality, for which art is one of the means available, we are - one can see it everywhere - increasingly more exposed to fragmentation as we move towards a complex fate.¹ Even more so, the point of our orientation, at present rather appears to increase this fragmentation as much as possible and accordingly to tolerate it. We ought to adapt ourselves to complexity. To acclimatize ourselves to a state of chaos, we initially ought to make this chaos as complete as possible. At present the fragmentation controls as well as the means for the application of technologies and media, as the opening to criticism of current significances, even of the validity of the concept *significance* itself. Generally this last form is known as the *de-construction* of *significance*.

● You'll understand that I've never allowed myself to be Tempted by those two twinkling jewels in the semi-darkness, but at once Ascended the second Staircase to refresh myself with other Sources.

Media in its strictest sense is a plural form of medium, as in the medium of light, sound, painting, etc. It is the middle-man, mediating in the physical connection between object and subject. Inconspicuous and relatively unassuming in this role, media nevertheless gives an accurate account for the form of transmission.

Media in another sense has come to designate the sum total of our present day news, entertainment and information spreading apparatus, its own singular growth and the increasingly important role it plays in each of our lives. Although the tube forms the predominant example in most homes, this does not mean that the media is television. Media is more accurately the condition through which television, as well as radio and the printed image and word exist. Tracing the word media through its various senses, from its *between* position between object and subject or between nature and culture, we find in it a logarithmic advancement of technological reproduction adding increasingly to culture till it appears to substitute itself and replace culture as an entity in its own right. Accordingly we can place media in two new oppositions: media versus nature and media versus culture. A strange case develops, a paradox: culture and nature are joined together expressing a stand against media, echoed by KLEEREBEZEM's combination of individual refinement and *art sacré* in a single oppositional force.

The nature/culture opposition, where the first term enjoyed priority and the second term was an addition, something extra or supplementary, which both helped and hurt the initial state, has become one of the classic examples of supplementarity. Within *Derridian* analysis the supplement marks both the extra piece and the missing piece. Accordingly culture as an addition to nature can be said to play a part in the 'completion' of nature. It is interesting to observe that while culture has literally usurped the previously dominant role of nature, media now threatens to usurp the role of culture. If, as DERRIDA suggests, unsupplemented nature possesses no truth value for us, *there is no original unsupplemented nature - only a desire for it or a myth creating it*, then may we not follow through with a corresponding notion concerning the ubiquitousness of media: there is no pure and original culture, no culture without the benefit of media.

What appears to be required is a way to think of media as it functions in all its roles; it connects object to subject, it defines particular formal disciplines (as indicated by KLEEREBEZEM) in a double movement of restraint combined with an elaborative licence, and it inscribes itself in as the pre-condition of medianess: media as addition to culture, the play of media in insuring the commencement of culture and the corresponding inversion of the culture/media opposition in a question whether culture ever really existed alone and unsupplemented.

In order to grasp this it may prove useful to draw some parallels between the *condition of medianess* and a seventeenth century synonym the MENSTRUUM. The MENSTRUUM prefigures the conceptions of origin and originality and, as WORLIDGE in his *Systematic Agriculture* (1669) records, *The discovery and application of what may be this proper menstruum wherein each seed most rejoiceth in...*, it prefigures the effects of both culture and media. The MENSTRUUM is decidedly not a cause, no amount of persuasion will convince it to capitalize itself as the Real or the true Light, or allow itself to be seen as one of the Sources. MENSTRUUM is not cloaked as a transcendental value, it possesses no truth of its own, its worth is found in its betweenness, its position is one of connecting and at the same moment separating, as such it represents good ground but it is visible only to us as a sign of the loss of fertility.

UITGEVER/PUBLISHER

Stichting MEDIAMATIC
Zuiderdiep 35
9711 HB Groningen
Nederland
050 140241

REDACTIE/EDITORS

Willem Velthoven, Jans Possel

PRODUCTIE/PRODUCTION

Ineke Nicolai, Jans Possel, Willem
Velthoven, Roelof Verheyen

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION

Stichting Mediamatic

VORMGEVING/DESIGN

Normaalontwerp Velthoven
Groningen/Amsterdam

VERTALERS/TRANSLATORS

Grand Prix, Barbara Groenhart, Fokke
Sluiter

ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS

1 jaar (4 nummers)
particulieren: f30,-
instellingen/bedrijven: f45,-
Maak dit bedrag over op giro 4412210 t.n.v.
Mediamatic, Groningen

DRUK/PRINT

Springelkamp, Groningen

ZETWERK/TYPE-SETTING

Perscombinatie, Amsterdam

COPYRIGHT

De auteurs/the authors

**MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE****MADOLON HOOYKAAS**

woont en werkt als beeldend kunstenaar in
Amsterdam

●lives and works as an artist in Amsterdam

JOUKE KLEEREBEZEM

is beeldend kunstenaar in Amsterdam en één
van de oprichters van stichting De Zaak,
Groningen

●is an artist in Amsterdam and one of the
founders of De Zaak, Groningen

FRITS MAATS

woont en werkt als beeldend kunstenaar in
Groningen

●lives and works as an artist in Groningen

RAUL MARROQUIN

Colombiaans beeldend kunstenaar, woont en
werkt in Amsterdam

●Colombian artist, lives and works in
Amsterdam

TONY MORGAN

Brits beeldend kunstenaar, woont en werkt in
Amsterdam

●British artist, lives and works in Amsterdam

PAUL PERRY

Canadees beeldend kunstenaar, woont en
werkt in Groningen

●Canadian artist, lives and works in
Groningen

MARIE-ADELE RAJANDREAM

studeert kunstgeschiedenis in Leiden

●student of art history in Leiden

JOSEPH SEMAH

is beeldend kunstenaar in Amsterdam en
medewerker van Makkom

●is an artist in Amsterdam and co-operator of
Makkom

ELSA STANSFIELD

Brits beeldend kunstenaar, woont en werkt in
Amsterdam

●British artist, lives and works in Amsterdam

DEZE UITGAVE is mede mogelijk gemaakt
door een financiële ondersteuning van het
ministerie van WVC.

THIS PUBLICATION was made possible by
the financial support of the Dutch ministry
of WVC.

