

Mediamatic

Media-Kunst en TV-toestellen
Media Art and Hardware Design

Gábor Bódy / Ars Electronica / Richard Hefti / Infermental / Fluxus / Bert Mebius / Sixties / Sluik + Kurpershoek /





REDACTIONEEL/EDITORIAL	58
SIMON BIGGS <i>Ars Electronica</i>	60
ANNIE WRIGHT <i>Through the Looking Glass</i>	66
RICHARD HEFTI <i>Tekens</i>	70
M. GRISEL - M. HOEKSTRA <i>Either/Or in Chinatown</i>	72
BERT MEBIUS <i>Bert Mebius</i>	76
SLUIK/KURPERSHOEK <i>Kumulus Retaliat Konstruk</i>	82
MAURICE NIO <i>Infermental 5</i>	84
MARIE ADELE RAJANDREAM <i>Fluxus + Video</i>	90

UITGEVER/PUBLISHER

Stichting MEDIAMATIC
Zuiderdiep 35
9711 HB Groningen
Nederland
050 140241

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION

Nederland:
Betapress, Gilze
Stichting Mediamatic
Great Britain:
Performance Magazine, London
Spain:
Metrónom, Barcelona

ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS

1 jaar (4 nummers)
Holland:
particulieren f30,-
instellingen/bedrijven f45,-
Maak dit bedrag over op giro 4412210
Mediamatic Groningen
Europe: f50,- Overseas: f60,-

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 culture.

REDACTIE/EDITORS

Willem Velthoven, Jans Possel

PRODUCTIE/PRODUCTION

Jans Possel, Marco Spanjaard,
Willem Velthoven

VERTALERS/TRANSLATORS

Marten Gerritsen, Enschede
Fokke Sluiter, Groningen

COPYRIGHT

De auteurs/the authors

VORMGEVING/DESIGN

NormaalontwerpVelthoven
Groningen/Amsterdam

ZETWERK/TYPE-SETTING

Perscombinatie, Amsterdam

DRUK/PRINTING

Springelkamp, Groningen

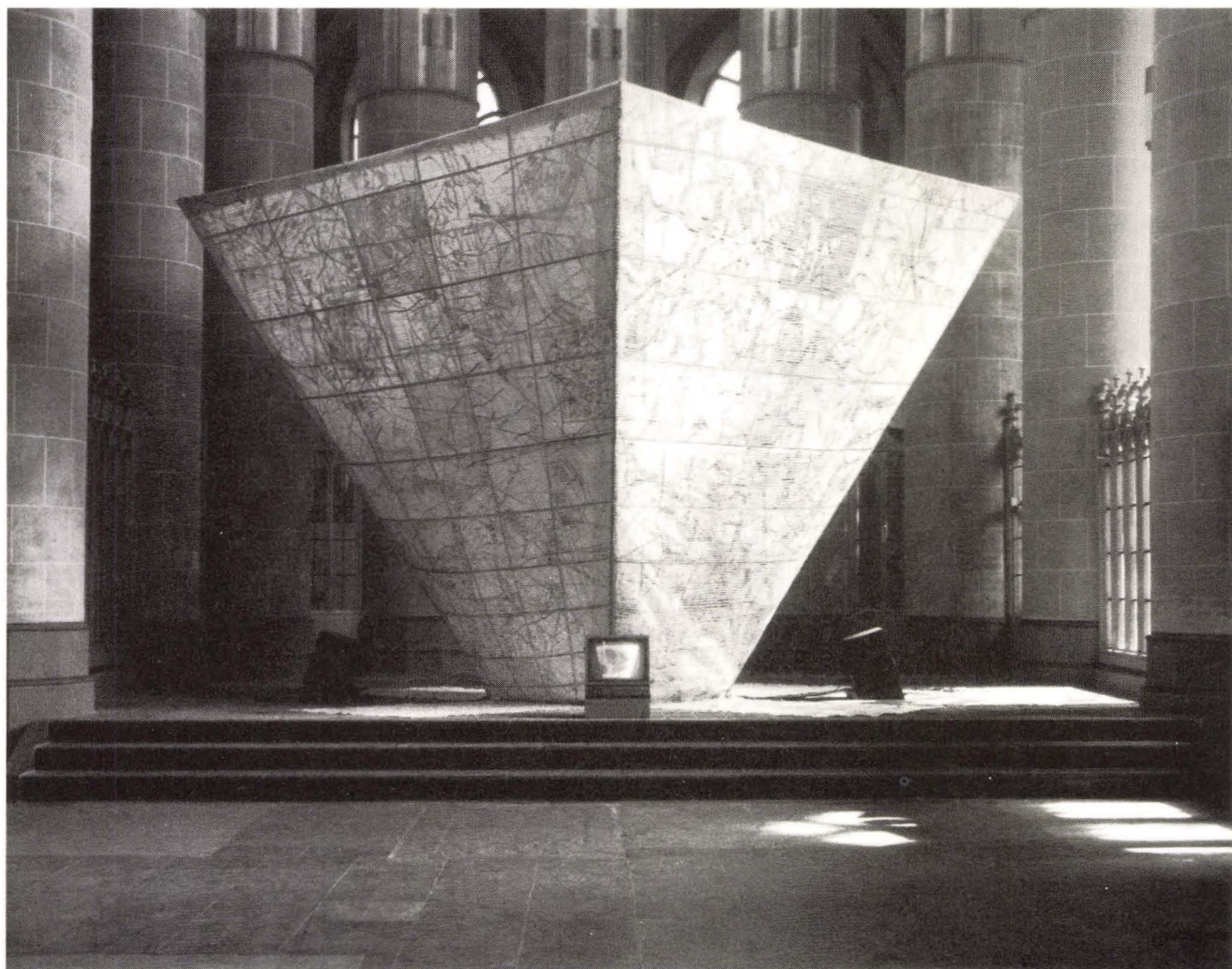
BINDEN/BINDING

vd Broek, Groningen

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

SIMON BIGGS Australisch beeldend kunstenaar, woont en werkt in Londen / Australian artist, lives and works in London. **MART GRISEL** studeert Frans en algemene literatuurwetenschappen in Groningen / student of French and general literature in Groningen. **RICHARD HEFTI** woont en werkt als beeldend kunstenaar in Amsterdam / lives and works as an artist in Amsterdam. **MURK HOEKSTRA** studeert Frans in Groningen / student of French in Groningen. **REINIER KURPERSHOEK** woont en werkt als beeldend kunstenaar in Amsterdam / lives and works as an artist in Amsterdam. **BERT MEBIUS** woont en werkt als beeldend kunstenaar in Groningen / lives and works as an artist in Groningen. **MAURICE NIO** studeert bouwkunde in Delft, maakt video's / student of architecture, video artist. **MARIE ADELE RAJANDREAM** studeert kunstgeschiedenis in Leiden / student of art history in Leiden. **RON SLUIK** woont en werkt als beeldend kunstenaar in Amsterdam / lives and works as an artist in Amsterdam. **ANNIE WRIGHT** Engels beeldend kunstenaar, woont en werkt in Amsterdam / British artist, lives and works in Amsterdam.

Redactioneel



RICHARD HEFTI *Libretto 86*
opgesteld in de Martinikerk in Groningen

Editorial

Nederland kent sinds een aantal jaren een redelijk functionerende infrastructuur voor video-kunst. Kleine instellingen distribueren werk, assisteren bij productie, verspreiden informatie en verzorgen publiekgerichte presentaties. Die instellingen hebben ondanks hier en daar overlappende taakstellingen, elk hun eigen gezicht en een eigen groep kunstenaars om zich heen.

Omdat media-kunst zich, door haar minder stoffelijke karakter en het feit dat ze de kinderschoenen nog maar net aan het ontgroeien is, slecht laat verhandelen, zijn deze instellingen afhankelijk van subsidies. Het bericht dat de rijksoverheid de financiële ondersteuning van deze initiatieven sterk wil concentreren en inkrimpen leidde dan ook tot grote ontsteltenis in de Nederlandse 'videowereld'. Het idee dat een instelling als MONTEVIDEO opgeheven zou worden wekte ook in het buitenland verbazing.

Inmiddels is de ergste woede bekoeld en voorspelbare discussie over integriteit en competentie van de minister, zijn ambtenaren en zijn adviseurs wat weggeëbd. Men maakt plannen.

Die plannen variëren sterk. De ene instelling zoekt naar extra financiering om haar beleid voort te kunnen zetten. De andere instelling stoot overhaast activiteiten af en probeert door specialisering en profilering toch in aanmerking te komen voor rijkssubsidie. Ook zeer interessant zal zijn het *Grote plan voor de Nederlandse Videokunst* dat TIME BASED ARTS, tot enigst kind uitverkoren voor de minister, in betrekkelijke stilte voorbereidt. Over deze plannen zal bij het verschijnen van dit nummer van *Mediamatic* meer bekend zijn.

We zullen in het volgende nummer uitvoerig aandacht besteden aan vooral de inhoudelijke consequenties van de nieuwe situatie.

Dat volgende nummer zal overigens snel na het huidige verschijnen om zo de achterstand die we door allerlei omstandigheden opliepen weer wat teniet te doen.

In dit nummer

treft u besprekingen aan van twee festivals; *Ars Electronica* afgelopen zomer in Linz, Oostenrijk, word besproken door de Australiër SIMON BIGGS, een Europees festival door een buitenstaander gezien. MAURICE NIO zag de Nederlandse editie van *Infermental*, dat, ondanks vrij nadrukkelijke redactionele inbreng van samensteller CON RUMORE, nog steeds meer lijkt op een *videofestival per post*, dan op een tijdschrift.

SLUIK EN KURPERSHOEK maakten een kunstenaarsbijdrage waarin de industriële romantiek van hun videowerk strak werd vormgegeven.

RICHARD HEFTI vroegen we een bijdrage naar aanleiding van de installatie *Libretto 86* die ontstond tijdens zijn *residency*, begin dit jaar in de VLEESHAL in Middelburg. In deze installatie, die een heel persoonlijk emotioneel karakter heeft, combineerde hij video, geluid, schilderen en ruimtelijk werk op een volstrekt natuurlijke manier. Het is tekenend voor zijn omgang met deze media dat hij voor ons blad een puur geschilderde bijdrage maakte. BERT MEBIUS' pagina's spreken voor zich.

De jaren zestig komen uitgebreid aan bod in twee historische artikelen; ANNIE WRIGHT beschrijft de invloed van de opkomst van televisie op de maatschappij en vooral de jeugd in die jaren. MARIE ADELE RAJANDREAM beschrijft de reactie van FLUXUS op die zelfde opkomst.

GABOR BODY nam in Vancouver zijn *Either/Or in Chinatown* op, een video over erotisch verlangen, de estiek van het verval en de onmogelijkheid van keuzes. MART GRISEL en MURK HOEKSTRA doen met KIERKEGAARD in de hand een inhoudelijke analyse.

● In the last few years, the video art infrastructure in The Netherlands has functioned reasonably well. Small institutions distribute video art, assist in its production, supply information, and give presentations directed at the public. In spite of some overlap in their goals, each of these institutions has its own image, and is associated with its own set of artists.

Media art is a difficult product commercially, due to its less material nature and the fact that it has only just outgrown its swaddling clothes, and therefore these institutions are dependent on subsidies. The news that the Dutch government wants to concentrate and reduce drastically the financial support for these initiatives, naturally caused great stir in the Dutch 'video scene'. The idea that an institution such as MONTEVIDEO was to be closed down caused surprise abroad as well.

The greatest fury has calmed down by now, and the predictable discussion about the integrity and competence of the minister, his department and his advisers has subsided. Plans are being made.

These plans show great variation. Some institutions are seeking supplementary finances to be able to continue their work. Other institutions precipitately push off a number of activities, and try to fetch in subsidies by specialisation and profiling themselves. Of much interest will also be the *Great Plan for Dutch Video Art*, which is being prepared in relative silence by TIME BASED ARTS, the only adopted child of the minister. When the present issue of *Mediamatic* will come out, more will be known about this plan.

In the next issue we shall pay detailed attention to the implications of the new situation.

The next issue of *Mediamatic* will appear soon after the present one, to make up for the delay caused by all kinds of circumstances beyond our control.

In this issue

you will find reviews of two festivals: the festival *Ars Electronica* held this summer in Linz, Austria, is reviewed by SIMON BIGGS; a European festival seen through Australian eyes. MAURICE NIO saw the Dutch edition of *Infermental*, which in spite of the rather emphatic contribution by the compiler, CON RUMORE, still resembles a video festival by post, more than a journal.

SLUIK en KURPERSHOEK supplied the artist's contribution, presenting their romantic-industrial video art in a clear and orderly way. We asked RICHARD HEFTI for a contribution in the light of his installation *Libretto 86* which was born early this year during his residency in the VLEESHAL in Middelburg. In this very personal and emotional installation, he combined video, sound, painting and sculpture. It is typical of his attitude towards the media that his contribution to our journal was merely painted. BERT MEBIUS' pages need no comment.

The sixties are dealt with extensively in two historical articles; ANNIE WRIGHT portrays the influence of the rise of television on society and especially on the young people of those days. MARIE ADELE RAJANDREAM describes the reaction of FLUXUS to the same phenomenon.

GABOR BODY shot his *Either/Or in Chinatown* in Vancouver; this is a video about erotic desire, the aesthetics of decay and the impossibility of choice. MART GRISEL en MURK HOEKSTRA give a conceptual analysis with KIERKEGAARD in mind.

Ars Electronica



In juni vond *Ars Electronica, Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft* voor de vijfde keer plaats in Linz, Oostenrijk. Het was een festival van 'electronische kunst' dat (vanaf '86) elk jaar zal plaatsvinden; een reusachtige show, met onder andere vijf avonden uitzending, op de Oostenrijkse televisie (ORF), van live-optredens, videokunst en talkshows rond de kunst(enaars). Er waren opdrachten aan kunstenaars voor het maken van video-tapes en zelfs voor avondvullende voorstellingen (GALAS, SANBORN etc). Het budget voor de TV-uitzendingen en videokunst opdrachten alleen (ORF -videonale) was ongeveer zes miljoen öS (f1.000.000,-).

Helaas waren de TV-uitzendingen wat moeilijk te volgen voor buitenlandse festivalbezoekers omdat er geen ontvanger beschikbaar was in het *Brucknerhaus*, waar het live-deel van het festival zich afspeelde... Daarom verslaat SIMON BIGGS hieronder alleen voorstellingen en de *Terminal Kunst*-tentoonstelling, een verzameling *kunstteletekst* en andere visuele computertoepassingen.



DIAMANDA GALAS *Masque of the Red Death*

● Last June *Ars Electronica, Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft* took place for the fifth time in Linz, Austria. It was a festival of 'electronic art', which (from now on) will be held annually. A fantastic show which included for instance five evenings of broadcasting of live-performance, video-art and talkshows around the art(ists) on the Austrian national broadcasting network (ORF). Videotapes and even larger stage performances (GALAS, SANBORN etc) were commissioned by the organisation. The budget for the broadcastings and the commissioned tapes (ORF- *videonale*) was about six million öS (£300,000.-)

Unfortunately, foreign visitors had great difficulty in getting to see these broadcasts, because there was no TV set in the *Brucknerhaus*, where most of the live-shows were performed... Therefore SIMON BIGGS only reports on performances and on the *Terminal Kunst* exhibition, a collection of *art-teletext* and other visual computer applications.

Veel is er geschreven over het feit dat de technologie niet alleen reeds lange tijd invloed uitoefent op de cultuur waaruit zij voortkomt, maar ook op de kunstvormen waarmee deze cultuur in het algemeen gepaard gaat. Verscheidene kunst-media hebben, in meer of mindere mate, zich ontwikkeld als een direct antwoord op nieuwe technologieën. Aan het eind van de twintigste eeuw leven we in wat vaak de *informatie-maatschappij* genoemd wordt; een cultuur opgebouwd uit signalen in plaats van uit artefacten - of misschien uit een nieuw soort artefacten.

Dat een festival zoals *Ars Electronica* is ontstaan, een festival dat de relatie tussen kunst en technologie onderzoekt, zou erop kunnen wijzen dat er een behoefte aan een dergelijk platform zou bestaan. In onze wereld zijn echter de wetten van oorzaak en gevolg, van verlangen en bevrediging, niet altijd even doorzichtig als vroeger. De informatie wordt vervormd door tegengestelde signalen en de altijd aanwezige ruis.

Isolatie

Ars Electronica werd voor het eerst georganiseerd in 1979, en vervolgens in 1980, 1982 en 1984. Het heeft zich ontwikkeld van een kleinschalige gebeurtenis die door de kunstenaars zelf werd opgezet tot een tamelijk groot, door de regering georganiseerd evenement. Dit heeft grotere geldstromen aangetrokken - met alle voordelen vandien, hoe men ook moge denken over de politieke ondertoon van deze steun. Waarom een dergelijk festival in een kleine provincie stad, in een klein regionaal centrum? Waarom zou een dergelijk klein centrum vele duizenden dollars uitgeven aan uiterst experimentele kunst die niet alleen geïsoleerd is ten opzichte van andere kunst, maar nog meer ten opzichte van haar potentiële publiek?

Biertonnen

Dit jaar hing er ontegenzeggelijk een atmosfeer van beginnend Duits nationalisme in de lucht. Dit gaf problemen bij het publiek; Duitsers en Oost-Europeanen die de West-Europese en Amerikaanse bijdragen niet begrepen, en vice versa. Bij sommige onderdelen leidde dit tot complete verarring.

Het centrale onderdeel bijvoorbeeld, getiteld *Attersee und seine Freunde* was voor het niet-Germaanse deel van het publiek geheel onbegrijpelijk. De Duitsers vonden het fantastisch, maar de rest liep gefrustreerd weg. Het leek wel een *Wie is Wie* van de Duits/Oostenrijkse kunst (A.R. PENCK, MARKUS LUPERTZ, HERMAN NITSCH, DIETER ROTH en ARNULF RAINER om er een paar te noemen), een soort *leve de bierton* -amateur-uurtje met FLUXUS -invloeden; om maar te zwijgen over de ondertoon van nieuw-rechts nationalisme.

Vreemd genoeg maakte deze *happening* waar het meest over geschreven is, en die het meeste publiek trok, geen gebruik van technologie (behalve een paar microfoons en een versterker), en leek zich ook niet op de

technologie te richten. ATTERSEE, die voornamelijk aanwezig was omdat hij de beroemdste kunstenaar van Linz is, vertelde dat hij de mens achter de machine wilde laten zien door zich op de individuele kunstenaar te richten. Het lijkt waarschijnlijk dat hij in zijn subversieve opzet - het in twijfel trekken van de hele grondgedachte achter *Ars Electronica* - geslaagd is, maar als zijn werk en dat van zijn vrienden een alternatief moet zijn, dan toch liever machines.

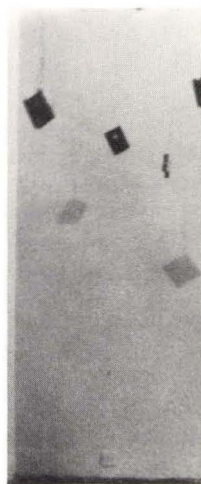
Topkunst

In schril contrast met deze Oostenrijkse zelfgenoegzaamheid stond het optreden van CABARET VOLTAIRE (GB) Hun life-experimentele-rock-presentatie met als onderwerp bepaalde Engelse zaken (klassenmaatschappij, ondergang van de steden, identiteitscrisis), en een paar Duitse (ADOLF HITLER, Controle etc), werd in stilte aangehoord, en met beleefd applaus beloond. Persoonlijk vond ik het een zeer geladen optreden, en het was bijzonder vreemd om te zien dat het publiek onbeweeglijk bleef bij zo'n spektakel.

Een kunstenaar die bepaalde overeenkomsten heeft met CABARET VOLTAIRE is DIAMANDA GALAS (VS). Haar donkere, confronterende en mysterieuze werk viel op door de Faustiaanse/fallische symboliek en het oorverdovende volume, iets tussen de *Ring* van WAGNER en STATUS QUO (via SPINAL TAP). Al met al duurde het te lang. Misschien was een ontwikkeling van het thema, in plaats van de constante herhaling, wel op zijn plaats geweest. Hoe dan ook, als het werk zwakheden kende, waren het tenminste gróóts.

Uit een geheel andere hoek kwam het werk van RICHARD TEITELBAUM (VS). Zijn werk bleek een echt hoogtepunt; de technologie werd gebruikt op een geïntegreerde en transcendente manier. Dit concert bestond uit stukken voor drie piano's - één onder directe controle van de componist/pianist, en de andere gestuurd door een computer. Niet alleen was de muziek complex en evocatief, maar dit werkstuk deed ook een poging om het hele wezen van performance te analyseren - de status van de performer, de gebruikte middelen en het publiek. Deze groep van fundamentele verhoudingen - die over het algemeen wel vastliggen - werd tot een vloeiend en onbepaald geheel, en suggereerde allerlei hergroeperingen van de vectoren van communicatie en betekenis die samen de bouwstenen van de kunst vormen.

Met *Chirping And Silence* zette FELIX HESS (NL) vraagtekens bij dezelfde basisprincipes. Dit stuk bestond uit een netwerk van kleine machines die met elkaar en met het publiek konden praten, en ook zingen. Misschien was dit meer een geluidssculptuur dan een performance (hoewel hier als concert gepresenteerd), omdat er geen menselijke performer aan te pas kwam, maar de machines de suggestie opriepen van kleine wezentjes die hun intelligentie en ideeën tentoonstellen, om op deze manier de rollen van lezer en schrijver,



FELIX HESS *Chirping and Silence*

● That technology has had a history of impact not only on the culture that bears it but also on its (generally) attendant art forms is well documented. Various art media, to varying degrees, have evolved in direct response to new technologies. In the late Twentieth Century we live in what is often called the information society; a culture constituted of signals rather than artifacts - or perhaps a new family of artifacts.

That a festival such as *Ars Electronica* has evolved to deal with the relationship between art and technology would seem to imply that a need exists for such a forum. However, in our world the laws of cause and effect, desire and gratification are not always as straightforward as they once were. The information is scrambled by conflicting signals and ever present noise.

Isolation

Ars Electronica was first held in 1979 and then in 1980, 82 and 1984. It has developed from a small event organised by the artists involved to a quite large, government run show. This has allowed for greater funding, and all the benefits this will bring - however one ponders the political undertones of this support. Why a festival of this kind in what is if not a country town then a small regional centre? Why should such a small centre spend many thousands of dollars on art work of a highly experimental nature that is not only isolated from an art context but even more so from its potential audience?

Roll out the barrel

At this years event a certain incipient German nationalism was definitely in the air. Problems arose for the audience with the Germans and Eastern Europeans failing to comprehend the Western European and American contributions and vice versa. This led to total confusion at certain events.

For example, the central event, titled *Attersee und seine Freunde* was completely incomprehensible to the non-Germanic part of the audience. The Germans certainly loved it, but the rest walked out in frustration. A who's who of German/Austrian art (A.R. PENCK, MARKUS LUPERTZ, HERMAN NITSCH, DIETER ROTH and ARNULF RAINER to name a few) came and went in what appeared to be a *roll out the barrel* amateur hour with FLUXUS overtones - not to mention new right nationalist undertones.

Strangely, this event, the most publicised and well attended of *Ars Electronica*, involved no technology (beyond a few microphones and a PA) and did not seek to engage that context. ATTERSEE - whose main reason for being there seemed to be because he is Linz's most famous artist - stated that he wished to show the human behind the machine by focusing on the individual artist. That he succeeded in his subversive intent - calling into question the whole rationale for *Ars Electronica* - is probable, however if the work he and his friends presented is an alternative then bring on the machines.

Highlights

In marked contrast to this example of Austrian self-indulgence was the performance of CABERET VOLTAIRE (UK)

Their slice of life experimental rock presentation - dealing with certain things English (the class structure, urban collapse, identity crisis) and some German (ADOLPH HITLER, control, etc) - was received in virtual silence and received polite applause. I personally found their work highly charged but it was most strange to see an audience remain unmoved through such a spectacle.

An artist with certain things in common with CABERET VOLTAIRE is DIAMANDA GALAS (USA). Her dark, confronting and mysterious work was initially remarkable for its Faustian/phallic symbolism and its ear-shattering volume. Somewhere between WAGNERS *Ring* and STATUS QUO (via SPINAL TAP), in the end it went on for too long. Perhaps a development of the theme, rather than a constant reiteration, would have helped. However, if this work has flawed, at least it was in the grand manner.

From a completely different tack came the work of RICHARD TEITELBAUM (USA). This work was a real high point, the technology being used in an integrated and transcendent manner. This concert featured works for three pianos - one under direct control of the composer/pianist and the others under that of a computer. Aside from the complex and evocative music this work sought to problematize the whole nature of performance - the status of the performer, his tools and the audience. This set of fundamental relationships, well set in most cases, became fluid and indeterminate suggesting manifold re-alignments of the vectors of communication and meaning that constitute art.

Similarly, the work by FELIX HESS (NL), *Chirping and Silence* called into question these same basic issues. This piece consisted of a network of small machines capable of *talking* or *singing* to one another and the audience. Perhaps more a sound sculpture than a performance - although presented here in concert conditions - this work involved no human performer but rather the machines suggesting many small creatures exhibiting their intelligence and intent thus displacing and deconstructing the roles of reader and writer, performer and audience. Although here the technology was highly visible the result was subtle and completely natural. An elegant moment amongst a great deal of noise.

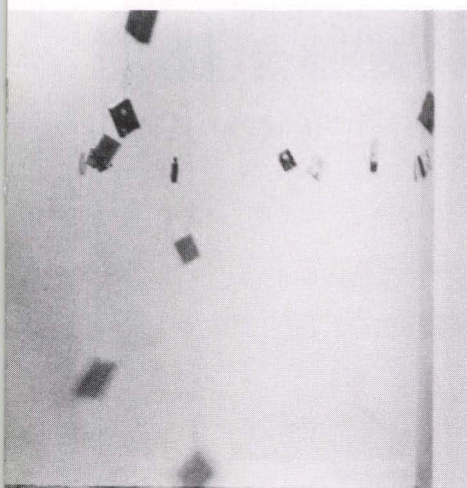
Terminal Kunst

Amongst all the performances the visual arts made an occasional and attendant appearance. The main exhibition, titled *Terminal Kunst*, showed a complete lack of curatorial intent or cohesion. The works were without exception very badly displayed and located relative to one another.

The work of Italian video artists GIOVANATTI, MONDANI and MECCANICI was very clever and witty amongst a lot of serious, and seriously



ATTERSEE und seine Freunde, affiche



van performer en publiek, los te weken en af te breken. Hoewel de technologie hier zeer duidelijk zichtbaar was, was het resultaat subtiel en geheel natuurlijk. Een elegant moment tussen een heleboel lawaai.

Terminal Kunst

Tussen al deze performances werd af en toe wat beeldende kunst gepresenteerd. De belangrijkste tentoonstelling, getiteld *Terminal Kunst*, bleek geheel zonder visie of samenhang. De werken waren stuk voor stuk zeer slecht opgesteld, ook in relatie tot elkaar.

Tussen een heleboel serieuze en duidelijk tekortschietende kunst, viel het werk van de Italiaanse video- kunstenaars GIOVANATTI, MONDANI en MECCANICI op door zijn intelligentie en geestigheid. Met behulp van een eenvoudige, door een computer van lage kwaliteit voortgebrachte video maakten zij een reeks vignettes over de avonturen van de Futuristische theoreticus MARINETTI. Zij confronteerden hem met de uiteindelijke resultaten van zijn onuitgevoerde werken, in een prettig gestileerd ironisch pop-idioom.

PETER VOGEL's *Klang Labor* was een geluidssculptuur die tot stand kwam door de schaduwen van de toeschouwers, waarbij onbeperkte mogelijkheden in geluid en ruimte werden gecreëerd. Hier was de schaduw - zowel de aan- als de afwezigheid - het performance-ingredient; de werkelijke inhoud/negatieve inhoud van het werk.

Getto?

Deze paradoxale metafoer was eigenlijk op *Ars Electronica* als geheel van toepassing. Het probleem is als volgt: kunstenaars die in een gelijksoortig experimenteel kader werken, moeten de gelegenheid hebben om samen hun werk te ontwikkelen en elkaar te steunen. Dat kan aan de andere kant leiden tot marginalisme of een getto-mentaliteit, die uiteindelijk de kunstenaar en zijn werk isoleert van de ruimere artistieke en sociale context, waar hij zich juist mee bezig zou moeten houden.

Misschien is Linz gewoon de verkeerde plaats voor een dergelijke gebeurtenis, of misschien ligt de fout bij de conservatoren en organisatoren (die in het algemeen schitterden door afwezigheid). Al met al kon deze gebeurtenis niet boeien (op een klein aantal individuele werken na), en als de bedoeling van *Ars Electronica* - een onderzoek naar de relatie tussen kunst, technologie en de maatschappij - ooit verwezenlijkt wil worden, dan is een diepgaande bezinning op zijn plaats.

Vertaling: FOKKE SLUITER Groningen



CABARET VOLTAIRE *A Contemplation of Dangerous Games*



PETER VOGEL *Klang Labor*

● lacking, art. Using basic low quality computer generated video they produced a series of small vignettes around the adventures of Futurist theorist MARINETTI. They confronted him with the eventual products of his unrealised labours in a nicely stylised, tongue-in-cheek pop idiom.

Klang Labor, by PETER VOGEL, was a sound sculpture activated by the viewers shadow, creating myriad possibilities in sound and space. Here the sign of both absence and presence, the shadow, was the performance ingredient - the real content/neg-content of the piece.

Ghetto?

This paradoxical metaphor was really at work in *Ars Electronica* as a whole. The problem here is as follows; artists working in a similar and experimental nature need to get together to develop their work and for mutual support. On the other hand this can lead to a marginalisation or ghetto mentality that ultimately isolates the artist and their work from the broader artistic and social context they should be seeking to engage.

Perhaps it is that Linz is the wrong place for an event of this kind, or maybe the fault is with the curators/administrators (who were generally notable in their absence from the proceedings). All up the event failed to engage (beyond a small number of works) and if the stated intention of *Ars Electronica* - to explore the relationships between the arts, technology and society - is to be achieved a major re-think is required.



GIOVANATTI, MONDANI, MECCANICI

Televisie en de Jaren-60 Generatie

Through

In de jaren zestig werd video door beeldend kunstenaars gebruikt om kritische uitlatingen te doen over televisie (zie het artikel over FLUXUS in dit nummer). ANNIE WRIGHT beschrijft de invloed van TV op gewone mensen.

In 1960 liepen de Amerikaanse presidentsverkiezingen op rolletjes voor de republikeinse kandidaat. Hij hoefde natuurlijk nog geen televisiedebatten aan te gaan; het was meer een staaltje bluf, een laatste gelegenheid om zijn jeugdige tegenstander de grond in te boren.

De afloop van het verhaal is nu gewoon verleden tijd. Wat er gezegd werd, is net zo onbelangrijk als wie er won of verloor. Het enige belangrijke is dat de charme en het knappe uiterlijk van de democratische kandidaat *ome* JOHN F. KENNEDY straalde in miljoenen Amerikaanse huiskamers; de republikeinse kandidaat, RICHARD NIXON kwam over zoals hij dat tien jaar later ook zou doen: als een achterbakse schurk, terwijl onder de warme studiolampen het zweet de make-up van zijn gezicht spoelde. Onnodig te vermelden dat KENNEDY enkele weken later een (toen) verrassende overwinning behaalde.

In 1949 waren er naar schatting 1 miljoen televisietoestellen in de Verenigde Staten.¹ In 1959 waren het er 10 miljoen. Hoewel een televisie nog steeds een luxe-artikel was, was het bezit ervan toch ook niet meer ongewoon. Uit de verkiezingen van 1960 blijkt dat de televisie voor het grote publiek al voldoende binnen handbereik was om NIXON 's soepele opmars naar het Witte Huis abrupt tot staan te brengen. Het is veelzeggend dat de debatten ook op de radio werden uitgezonden, waar ze, naar in het algemeen werd gedacht, uitliepen op een gelijk spel, of eventueel een overwinning voor NIXON. Op de televisie was het een en al KENNEDY; het medium had zijn macht gedemonstreerd.

In de loop van de jaren zestig werd het

televisietoestel een alledaags gebruiksvoorwerp. Aan het begin van de zeventiger jaren waren er alleen al in de Verenigde Staten 50 miljoen TV 's. Haar populariteit werd betreurd. Men beschouwde televisie als vulgair en grof, een bedreiging voor het leren lezen en schrijven van de kinderen. Lezen werd als een nuttige activiteit gezien, maar televisie kijken niet. Desondanks groeide er wel een generatie op met en door televisie, een generatie die een veel ruimere belangstelling had dan alleen voor wat bedoeld was als kinderprogramma's.

*Wat is er toch een
bedroevende tegenstelling
tussen de stralende
intelligentie van een kind, en
de zwakke mentaliteit van
een volwassene.*
SIGMUND FREUD

Achter de spiegel van de televisie ligt een wereld waar feiten en fantasie samenvloeien. KENNEDY, bijvoorbeeld, was als president voor de TV gemaakt. Hij veroverde het Witte Huis en veranderde het in *Camelot* (zoals het tijdens zijn presidentschap bekend stond). In elk geval paste het journaal prima bij ROGER MOORE in *Ivanhoe*, en leek de raadselachtige LEE HARVEY OSWALD wel iemand uit de *Twilight Zone*. Opgroeien voor de TV betekende dat je erbij hoorde, het samengaan van je eigen persoonlijke levensloop met de gebeurtenissen in de wereld: je te herinneren waar je was toen KENNEDY werd doodgeschoten, was een tastbaar bewijs van jouw aandeel in de tijdgeest. De eerste generatie televisie-kinderen werd niet alleen gekenmerkt door

het nieuwe van haar relatie tot de TV, maar ook door haar enorme aantal. In 1967 was de helft van de Amerikaanse bevolking onder de dertig, de laagste gemiddelde leeftijd in de Amerikaanse geschiedenis. Het lag voor de hand dat de zestiger jaren door de jeugd gedomineerd zouden worden.

Op een bepaalde manier leek het alsof de jaren zestig meegroeiden met de ontluikende TV generatie. De eerste media-rage uit die tijd ontstond rondom DE BEATLES: *goedhartige braverikken* die evenzeer door grootmoeders als door peuters werden bewonderd. Hun liedjes waren simpele, rechttoe rechtaan lofzangen op de uitbundigheid: *She loves you, yeah, yeah, yeah!*

Een paar jaar later: puberale libido's werden voor het eerst in beroering gebracht door neuk-en-beuk-loopjes van DE ROLLING STONES. Zij zagen er vies uit, en dat was ook precies zoals jij ze wilde zien.

Als je de jaren zestig als een groot feest beschouwt, dan was dat feest omstreeks 1965 al in volle gang. Swinging London, korte rokjes en verhalen in *Vogue* over hippies.² Het nieuws verspreidde zich snel omdat het op de televisie werd uitgezonden. Het TV scherm werd een spiegel tussen de jeugdige kijker en de wereld van schone schijn. *Stijl* lag overal voor het oprapen. En zelfs in het betrekkelijke isolement van de individuele woonkamers werd deze ervaring toch gedeeld met anderen. Om DE BEATLES in het Shea Stadion te zien hoefde je bijvoorbeeld niet in de buurt van New York City te wonen; je hoefde alleen maar in je generatie te geloven, en je erbij betrokken te voelen (en je TV op het juiste moment aan te zetten).

Television and the Sixties Generation

the Looking Glass

In the sixties, artists used video to criticize television (cf. the FLUXUS article in this issue). ANNIE WRIGHT describes the influence of TV on normal people.

●The 1960 Presidential Elections were going comfortably in favour of the Republican candidate. Of course he didn't have to take on the TV debates, rather it was an act of bravado, a final opportunity to trounce his youthful opponent.

The story's outcome is now just another part of popular history. What was said is irrelevant as who won or lost the debates. What does matter is that the avuncular good looks, the charm of Democrat JOHN F. KENNEDY illuminated millions of American living rooms while the Republican, RICHARD NIXON, appeared as he would a decade later: thuggish, shifty, his make-up running under the hot studio lights. And, one hardly need add, it was KENNEDY who won a surprise victory a few weeks later.

In 1949, there were an estimated one million television sets in the United States¹ By 1959, there were ten million. Although the TV set was still a luxury item, it was not an uncommon one. Certainly, as the 1960 elections show, it was sufficiently accessible to the masses that NIXON's easy progress to the White House was abruptly halted. Significantly, the debates were also broadcast on radio where, it was felt, they were either a draw or possibly represented a victory for NIXON. On television, it was all KENNEDY, the medium had demonstrated its power.

During the 1960s, the television set became just another household object. By the early 1970s there were 50 million TV sets in the States alone. People deplored its popularity. It was seen as vulgar, crass, a threat to children's literacy. While reading

was considered a worthwhile activity, watching was not. Nonetheless, a generation was indeed growing up with and through television, its curiosity ranging way beyond what was intended as children's TV.

What a distressing contrast there is between the radiant intelligence of a child and the feeble mentality of the average adult.
SIGMUND FREUD

Through the TV looking-glass is a world where fact and fantasy meet. KENNEDY, for instance, was a president script-written for television. He swept into the White House and transformed it into *Camelot* (as it was known during his administration). Certainly, the news program fitted in perfectly alongside ROGER MOORE in *Ivanhoe* as the enigmatic LEE HARVEY OSWALD could have been something out of the *Twilight Zone*. Growing up in front of the box meant a witnessing, a sharing of one's personal history with world events: remembering where you were when KENNEDY was shot became tangible evidence of your part in the *Zeitgeist*.

The children of the first TV generation were marked out not only by the newness of their relationship to television but by the fact of their sheer numbers. By 1967, half the American population was under the age of 30, the lowest median age in the nation's history. It simply stands to reason that the Sixties was to be an era dominated by youth.

In a sense, the years of the 1960s seemed to grow with the burgeoning TV generation. THE BEATLES were the decade's first

media craze: the *lovable mop-tops* who were adored by grannies and toddlers alike. Their songs were simple, straight-forward paeans to exuberance: *She loves you yeah, yeah, yeah!* A couple of years later and pubescent libidos first stirred to the strut and fuck riffs of THE ROLLING STONES. They looked like they could be dirty and that's exactly what you wanted them to be.

If, as has been suggested, the 1960s was one long party, it was well underway by the mid-Sixties. London swung, skirts shrunk and Vogue magazine talked about *Youthquakers*.² News travelled fast because it travelled by TV. Its screen provided a mirror between the youthful viewer and the *beautiful people* beyond. Style was just there for the taking. And even from the comparative isolation of individual living rooms, this experience was essentially one which was shared. For instance: seeing THE BEATLES at Shea Stadium was not a question of living in the vicinity of New York City, it was a matter of conviction in and commitment to your generation (and turning your television on at the right time).

Girl: *What are you rebelling against?*

BRANDO: *Whaddya got? The Wild Ones*

Considering (as FREUD did³) adolescence as the *genital* stage, a revival of earlier oedipal attachments and rivalries with the need to resolve these conflicts through greater independence must make the Sixties the quintessential adolescent age. *We want the world and we want it now*, sang the arch-adolescent JIM MORRISON. The desire for

Jonge vrouw: *What are you rebelling against?*

BRANDO: *Whaddya got? The Wild Ones*

Als je met FREUD³ de adolescentie als een genitaal stadium wil zien, dan maakt een ervaring van vroegere Oedipus-verhoudingen en jaloezieën, en de behoefte om deze conflicten op te lossen door grotere onafhankelijkheid, de zestiger jaren tot het tijdperk van de adolescentie bij uitstek. *We want the world and we want it now* zong de oer-adolescent JIM MORRISON. Het verlangen naar grotere vrijheid en onafhankelijkheid, hield in dat je vraagtekens zette bij het begrip autoriteit, bij elke autoriteit, of het nu de school, de universiteit, of de regering was.

In 1968 had de rebellie zich ontwikkeld tot oproer en verzet: Parijs, Praag, Chicago. De Freudiaanse Marxist HERBERT MARCUSE werd de spreekbuis voor een hele generatie studenten, en politieke groeperingen schoten als paddestoelen uit de grond. Vanaf hun prille jeugd waren de leden van de TV-generatie avond aan avond blootgesteld aan de onvolmaaktheid van deze wereld, en aan haar merkwaardige logica, zoals die werd verwoord door een Amerikaanse majoor in Vietnam, toen hij zei: *We moesten Ben Tre wel verwoesten om het te kunnen redden.*

Hoewel de overgang naar de volwassenheid vaak met opstandigheid gepaard gaat, zijn er ook mensen die helemaal niet volwassen willen worden, flierfluiters die zijn blijven steken in het uitgestrekte rijk van de kinderlijke verbeelding. In 1967 was deze crisis de aanleiding tot een massale metamorfose van tieners en jonge volwassenen tot *bloemenkinderen*: langharigen, met grote ogen, op zoek naar één of ander ongrijpbaar paradijs van liefde en vrede. Haight Ashbury in San Francisco was de plaats waar het allemaal begon, mede als gevolg van een nogal zoetsappig maar zeer invloedrijk liedje (*If you're going to San Francisco, be sure to wear some flowers in your hair*), een liedje dat duizenden hippies naar de stad lokte. ALLEN GINSBERG kwam zelfs mantra's opdreunen, en een kiezers-gevoelige BOBBY KENNEDY gaf als instemmend commentaar: *Deze mensen willen erkend worden als individuen* (volgens een opiniepeiling in Haight Ashbury was hij op dat moment - na SNOOPY - de meest populaire presidentskandidaat).

In San Francisco brokkelde dit paradijs al snel weer af (er was in 1968 al een nep-begravenis: *De dood van de hippie*), maar het ideaal leefde op andere plaatsen voort. Wat oorspronkelijk was begonnen als een Californische utopie verspreidde zich zeer snel; met subtiele verschillen tussen Amsterdam en Kopenhagen, en de plaatsen langs de hippie-route, zoals Marrakech, Ibiza en Katmandu. Aan het eind van de zestiger jaren was *dropping out* een serieus alternatief. Hoewel er een tegencultuur opkwam met haar eigen media (muziekbladen als Rolling Stone en Oz), was het toch de televisie die dagelijks het wereldnieuws verspreidde. Het was onmogelijk om elke happening, demonstratie of festival mee te maken, maar

je kon een heleboel ervan volgen via de televisie. Dit leidde tot een merkwaardige gelijkenschakeling van ervaringen: als je voor de TV opgroeide, werd je automatisch betrokken bij de tijdgeest.

Ik heb me vaak afgevraagd: 'Waarom veranderde Charlie toch zo? Wat was de belangrijkste oorzaak?' Eén gedachte bleef terugkomen: 'Als Abbey Road eerder was uitgekomen, zou er misschien geen moord zijn gepleegd.'
een vriend van CHARLES MANSON⁴

Opeens was het feest dat eeuwig leek te duren voorbij. Woodstock werd Altamont, en de hippiedroom werd een nachtmerrie na de *Tate-laBianca* moorden.

Ondanks alle euforie hing er na de moord op KENNEDY altijd een donkere schaduw over de zestiger jaren. Maar als dit een tragedie was, wat was dan de fatale fout? Achteraf kan men stellen dat de hippies en de politieke activisten ondanks al hun idealisme niet beter en niet slechter waren dan hun ouders.

Gedurende het hele tijdperk van de *global village* (de wereld als één grote creatieve gemeenschap), een tijdperk dat langer duurde dan de zestiger jaren, namen de Verenigde Staten een centrale plaats in. Waarom? Op grond van hun politieke en culturele overwicht, en omdat de oorlog in Vietnam de Amerikaanse president tot de grootste vaderfiguur maakte waar je je tegen af kon zetten. Uiteindelijk kreeg iedereen zijn trekken thuis met de rechtszaken van de Watergate-affaire in 1972.

De Amerikanen volgden Watergate als een wel bijzonder morbide TV-feuilleton. Voor iemand die de dag-editie van deze sessies had gemist, was er 's avonds nog een vier uur durende herhaling. Iedere nieuwe onthulling over het leven in het Witte Huis werd met een gefascineerd afgrijzen gadeslagen, zoals men kijkt naar een roofdier dat zich klaarmaakt voor de genadeslag. De kuiperijen van de *vuile trucjes* afdeling, NIXON's herverkiezingscampagne genaamd *CREEP*, en het ironische feit dat NIXON zoveel afuisterapparatuur had laten plaatsen dat elk gesprek als mogelijk bewijsmateriaal tegen hem gebruikt kon worden, waren slechts kleine details van deze uitzendingen. Langzaam, onafwendbaar, kwam de schuld steeds meer bij één persoon te liggen: de president zelf. De schrijfster MARY MCCARTHY opperde dat Watergate voor Amerika een manier was om te boeten voor zonden begaan in Vietnam: *Men doet geen boete voor de slachtoffers, maar voor de misdaad - begaan tegen God, of tegen het tere sociale netwerk dat de mensen bijeen houdt. Het is hier tot op zekere hoogte mogelijk om de zaken weer goed te maken; een poging hiertoe is in elk geval wenselijk, en kan van nut zijn voor de misdadiger, hoewel verder misschien voor niemand.*⁵ Hoe zou een land aan het begin van de jaren zeventig anders zijn geweten kunnen zuiveren dan door het grote publiek via de TV getuige te laten zijn van deze Dag des Oordeels?

Ondertussen strompelde het Vietnam-avontuur naar een stuntelig en verlaat einde. Er was geen overwinning, alleen de wetenschap dat het leger van goedgebouwde jongemannen, grootgebracht met het krachtvoer van de na-oorlogse rijkdom, er niet in was geslaagd om een nietige derde-wereld tegenstander te verslaan. Nog erger was het, dat sommige van deze actievelingen van de TV-generatie moeite bleken te hebben om de werkelijkheid te onderscheiden van het TV-scherm. Vietnam-correspondent MICHAEL HERR schreef in zijn boek *Dispatches: Je weet niet wat een TV-verslaafde is voor je hebt gezien hoe sommige van die hufters heen en weer gingen rennen tijdens het gevecht, als ze wisten dat er een televisieploeg in de buurt was...wij hadden te veel films gezien...het was hetzelfde geweld, alleen verplaatst naar een ander medium; een soort jungle-spel, waarbij de 'doden' in canvas zakken lagen te wachten op het einde van een scène, totdat ze konden opstaan en weglopen. Maar al spoedig bleek dat dit een scène was waarin niet geknipt kon worden.*⁶ Te veel TV was duidelijk een gevaar voor je gezondheid.

Met NIXON doeltreffend afgezet en zijn land vernederd bleef er geen grote autoriteit over om uit te dagen en jeugdige opstandigheid op te botvieren. Rock'n Roll, de muziek die in de jaren zestig een bevrijdingsbelofte leek in te houden, verviel in de jaren zeventig tot een ingeblikt product, zoals de kleffe pop van PETER FRAMPTON en DE BEE GEES. DE BEATLES waren uit elkaar, DE STONES getemd (*It's only Rock'n Roll, but I like it*), en BOB DYLAN was bekeerd.

Er wordt vaak over de zestiger jaren gesproken met een nostalgische zucht of een minachtende blik. Afhankelijk van je ideeën was het een magische periode of een tijdperk van massale uitspattingen. Waarschijnlijk ligt de waarheid in het midden. In elk geval is de caleidoscopische verscheidenheid van deze tijd sindsdien niet meer geëvenaard. De zangeres JONI MITCHELL zei in een recent interview dat in de jaren zestig de mensen de wereld wilden veranderen, in de jaren zeventig zichzelf, en in de jaren tachtig alleen nog maar aan geld verdienen dachten. In een tijd waarin het vinden van een baan allerminst zeker is, worden materiële bezittingen natuurlijk in toenemende mate gewaardeerd (Preppies en Yuppies beheersen dit spel tot in de kleinste details). Met REAGAN en THATCHER aan de macht is het politieke klimaat naar rechts verschoven, en het liberalisme grotendeels opgebrand. Toch is er merkwaardigerwijs een groeiende nostalgie naar de jaren zestig; dit blijkt uit de mode, de muziek en het groeiende aantal boeken dat over dit onderwerp verschijnt. De aantrekkingskracht schuilt, naar mijn gevoel, niet alleen in de stijl, maar ook in de frisheid van die tijd die goed aansluit bij een verlangen naar onschuld; een onschuld waar ook de jeugd van de zestiger jaren veel van haar energie op richtte. Hoe paradijselijk deze drijfveer nog steeds is, ze is niet meer utopisch. Wat er nu aan ontbreekt is de opwinding van iets dat geheel nieuw is, waarvan nog niets vaststaat, waarbij alles mogelijk lijkt, een eerste keer, een experiment: zoals de eerste televisiegeneratie.

● greater independence, freedom, meant questioning authority, all authority: be it parents, school, college or government.

By 1968, rebelliousness had turned into uprisings and resistance: Paris, Prague, Chicago. Freudian-Marxist HERBERT MARCUSE gave a generation of students their voice and political groups proliferated. From their earliest years, the TV generation had been exposed to night after night of evidence of the world's imperfection, its curious logic as demonstrated by the American major in Vietnam who stated that *we had to destroy Ben Tre in order to save it*. While the transition to adulthood is often marked by a rebellious adolescence, there are also those who don't want to grow up at all, the PETER PANS clinging to the vast imaginative realms of childhood. In 1967, this crisis triggered a mass metamorphosis of teenagers and young adults into *flower children*: wide-eyed, long-haired seekers of some elusive Eden of love and peace. Haight Ashbury was its first location due, in part, to a rather bland but seminal song (*If you go to San Francisco be sure to wear some flowers in your hair*) which enticed thousands of hippies to the city. ALLEN GINSBERG came to chant mantras and a vote-conscious BOBBY KENNEDY commented approvingly: *They want to be recognized as individuals* (according to a poll in the Haight, he was currently running second in presidential popularity- to SNOOPY).

However fast this Eden crumbled in San Francisco (and as early as October 1967 there was a mock funeral to mourn the *death of Hippie*), the ideal continued elsewhere. For what had started primarily as a utopic Californian phenomenon rapidly took root everywhere, its forms subtly differing from Amsterdam to Copenhagen and across the hippie trail to Marrakesh, Ibiza and Katmandu. Dropping out was one of life's alternatives in the late Sixties and although a (counter-)culture arose with its forms of the media (with magazines like Rolling Stone and Oz), it was still television which provided the day-to-day news of events world-wide. While it was impossible to attend every happening, demonstration or festival, one could still witness many of them on television. This produced a curious equality of experience: by growing up with TV, you were automatically implicated in the spirit of the age.

*I asked myself many times,
'What made Charlie change?
What was the main cause?'
and one thought kept
recurring: If ABBEY ROAD
had come out sooner, maybe
there wouldn't have been a
murder.*

a friend of CHARLES MANSON⁴

Then, suddenly, as it seemed that the party would go on forever, it was over. Woodstock became Altamont, the hippie dream had soured into the nightmare of the TATE-LA BIANCA murders.

For all the euphoria, from that day in Dallas onwards there always been a darker side to the Sixties. But if this was tragedy, were was the fatal flaw? With hindsight, one can say that for all their idealism, the hippies

and the politicians always seemed doomed to be no more successful than their parents were.

Throughout that era of the *global village*, (which I would define as extending beyond the chronological boundaries of the decade itself), the United States took stage centre. Why? Because of its political and cultural dominance and the war in Vietnam made the American president the biggest father-figure of all to rebel against. Finally, the birds came home to roost in 1972 with the Watergate trials.

The American nation followed Watergate like a particularly morbid soap opera. For those who missed the daytime edition of these sessions televised daily, there was a four hour evening repeat on educational TV. It evoked the fascinated horror of watching the predator coming in for the kill with each new revelation of life at the White House. The machinations of the *dirty tricks* department, *CREEP* (NIXON's re-election campaign) and the ironical fact that NIXON had the whole place so well bugged that potentially any conversation could be used as evidence against him were just minor details to be gleaned from the transmissions. And slowly, inextricably, the spotlight of guilt came to rest on one man above all others: on the President himself. Writer MARY MCCARTHY has suggested that Watergate was America's way of atoning for its sins in Vietnam: *Atonement is directed not toward the victims but toward the crime -on God or the fragile social tissue holding living beings together. Some degree of repair here is possible, or at least the attempt is salutary and may benefit the criminal if nobody else.*⁵ How else could a nation in the early 1970s have cleansed its collective conscience than through the mass witnessing of this *dies irae* on television?

And meanwhile Vietnam was lumbering to a clumsy and belated close. No victory, there was only the knowledge that the army of well-built young men brought up on the meaty diet of post-war affluence had failed to defeat their slight Third World opponents. Worse still, it emerged that some of these action men of the TV generation even had difficulty in distinguishing reality from the TV screen. As Vietnam correspondent MICHAEL HERR records in his book *Dispatches: You don't know what a media freak is until you've seen the way a few of those grunts would run around during a fight when they knew that there was a TV crew nearby... we'd seen too many movies... It was the same violence only moved over to another medium; some kind of jungle play with giant helicopters and fantastic special effects, actors out there lying in canvas body bags waiting for the scene to end so they could get up and walk it off. But that was some scene (you found out), there was no cutting it.*⁶ Too much television, evidently, could be dangerous to your health.

With PAPA NIXON effectively deposed and his nation humiliated there was no greater (temporal) authority to be challenged and youthful rebellion cooled. Rock'n Roll, the music that promised in the Sixties to set you free settled down in the Seventies to produce a staple diet of such pop pap as PETER FRAMPTON and THE BEE GEES. THE BEATLES had disbanded, THE

STONES were tamed (*I know it's only rock'n roll but I like it*) and DYLAN had found CHRIST.

The Sixties is usually pronounced with a sigh of nostalgia or a leer of disdain. Depending on your point of view it was either a magical time or an era of mass indulgence. Probably it was both. Certainly, its kaleidoscopic diversity has not been equalled since. Singer JONI MITCHELL commented in a recent interview that in the Sixties people wanted to change the world, in the Seventies they wanted to change themselves and in the Eighties they just wanted to make money. Not surprisingly, when getting a job is by no means automatic, increasing value is placed on material possessions (preppies and yuppies are masters of the nuances of this game). With REAGAN and THATCHER in power, the political climate has swung to the right and liberalism has been largely eclipsed. But curiously there is a growing nostalgia for the Sixties which is reflected in fashion, music and the number of books being published on the subject. The appeal is, I think, not simply the style but the aura of freshness it exudes, a yearning for innocence which was, ironically, the goal of much of the Sixties youthful energy. Edenic this impetus may still be but it is no longer utopic. What is missing is the excitement of the new when nothing exists and everything seems possible, the first time, the trial run: the first TV generation.

1 *Encyclopaedia Britannica* 1973

2 *Vogue* (American Edition) august 1965

3 SIGMUND FREUD *A general introduction to psychoanalysis* New York 1953

4 LANCE FAIRWEATHER Manson in: *The Sixties* New York 1974

5 MARY MCCARTHY *The Mask of State: Watergate Portraits* New York 1974

6 MICHAEL HERR *Dispatches* New York 1977

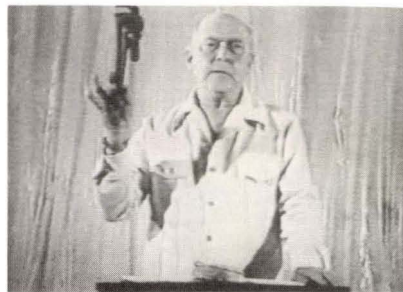


*"Don't you understand?
This is life, this is what is happening.
We can't switch to another channel."*





In 1984 was GABOR BÓDY *artist in residence* bij WESTERN FRONT in Vancouver. Hij produceerde daar *Either/Or in Chinatown*, een 37-minuten video met een verhalende structuur, over de esthetiek van de vergankelijkheid, het erotische verlangen, en onmogelijkheid van keuzes.
De literatuurhistorici GRISEL en HOEKSTRA doen een poging tot *psycho-analytisch-semiotische analyse*.



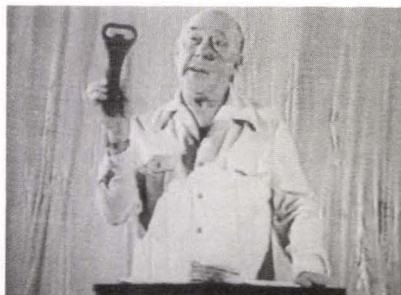
MART GRISEL / MURK HOEKSTRA

Either/Or in

In der Welt ist es sehr selten mit dem Entweder-Oder getan.

● In 1984 GABOR BÓDY was artist in residence at WESTERN FRONT in Vancouver. He made *Either/Or in Chinatown*, a 37-minute video with a narrative structure, about the esthetics of decay, erotic desire, and the impossibility of choice.

The historians of literature GRISEL and HOEKSTRA endeavoured at a psycho-analytical-semiotic analysis.



GOETHE

Chinatown

GÁBOR BÓDY

De Hongaarse cineast GÁBOR BÓDY werd in 1946 in Budapest geboren. Hij ging filosofie en geschiedenis studeren aan de Universiteit van Budapest en behaalde daar in 1971 zijn doctoraal. De titel van zijn scriptie luidde: *Een bijdrage tot de betekenis van de film*. Vier jaar later beëindigde hij zijn studie televisie- en filmregie aan de filmacademie van Budapest. Met zijn afstudeerfilm *Amerikai anzix* won hij in 1976 de Grote Prijs van het filmfestival van Mannheim. Zo begon een carrière als filmregisseur; hij maakte verschillende meer of minder experimentele films waarin hij af en toe ook zelf acteerde.

Eind jaren '70 begon hij video's te maken en in 1980 richtte hij *Infermental* op, een jaarlijks verschijnend video-kunstvideo-tijdschrift (zie MAURICE NIO elders in dit nummer). In 1984, een jaar voor hij een einde aan zijn leven maakte, produceerde hij *Either/Or in Chinatown*.

KIERKEGAARD

Either/Or in Chinatown is gebaseerd op *Dagboek van een verleider*, dat deel uitmaakt van *Het een of het ander*, het eerste belangrijke werk van de Deense filosoof SØREN KIERKEGAARD (1813-1855), dat in 1843 verscheen. Het werk van KIERKEGAARD kan beschouwd worden als een reactie op de Duitse idealistische traditie, met name de dialectische filosofie van HEGEL. Volgens KIERKEGAARD is een synthese van tegenstellingen slechts mogelijk in de zuivere, abstracte idee: in ons dagelijks leven moeten we voortdurend een keuze maken voor het een of het ander en de keuzes die we maken zijn lang niet altijd zo rationeel als de filosofie van HEGEL ons doet geloven.

Een van de keuzes waar het in *Het een of het ander* om gaat, is die tussen de esthetische en de ethische levenshouding. De ethische levenshouding ziet het individuele leven als een streven naar eeuwigheid. De 'esthetische' levenswijze, die het meest open staat voor het romantische bewustzijn, verbindt het subject met het tijdelijke en richt zijn ziel op het onmiddellijke. Het esthetische bewustzijn heeft als model voor het dagelijks leven dat wat het meest wordt bepaald door het verstrijken van de tijd - de erotiek.¹ *Dagboek van een verleider* dat geschreven is in een levendige, literaire, en soms zelfs hoogdravende stijl, gaat over de esthetie die beweert dat een verleider een vrouw moet veroveren door zorgvuldig zijn intellectuele en niet zijn zinnelijke kwaliteiten te tonen. Hij stelt zich niet zozeer tot doel zoveel mogelijk vrouwen te versieren, maar hen te verleiden door middel van een nauwkeurig opgestelde strategie. Johannes, de verleider, kenmerkt zich door rationalisme en zelfbespiegeling: met uiterste precisie beschrijft hij de plannen die hij in petto heeft voor Cordelia, de vrouw naar wie zijn verlangen uitgaat.

Cordelia is dan ook zijn Cordelia in zoverre zij volledig het produkt is geworden van zijn verbeelding. Johannes probeert haar te vormen, zoals een kunstenaar zijn geliefde schildert: daar geniet hij van². Volgens Johannes moet de verleiding dan ook beschouwd worden als een kunstwerk, dat niet slechts betrekking heeft op een bepaald iemand, maar op haar hele



omgeving: *De omgeving is altijd van groot belang, vooral voor het geheugen. Elke erotische relatie zou altijd zo moeten worden beleefd dat de gehele schoonheid van de oorspronkelijke scène gemakkelijk in een beeld kan worden weergegeven. Om hierin te kunnen slagen, moeten we bijzonder goed op de omgeving letten. Als de omgeving er niet zo uitziet als we zouden wensen, dan moeten we haar veranderen.*

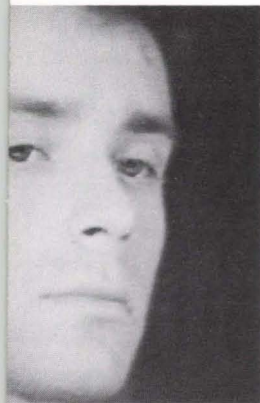
Either/Or in Chinatown

GÁBOR BÓDY koos de Chinese wijk van Vancouver als locatie. Dit is niet zo vergezocht als het lijkt, want *Dagboek van een verleider* verwijst al naar een Chinese sfeer: *Op de tafel staat een bloemvormige lamp, die krachtig omhoogschiet om zijn kroon te dragen. Daar omheen hangt een prachtig gevormde papieren kap, die zo licht bevestigd is dat hij nooit stil hangt. De vorm van de lamp doet denken aan oosterse landen en de beweging van de lampekap aan een zachte oosterse bries.*

Either/Or in Chinatown is niet slechts een getrouwe weergave van het boek: de bombastische toon van de verteller, die fragmenten uit het boek van KIERKEGAARD citeert, creëert een ironische distantie en de muziek in de film, met onder meer Chinese restaurant-muzak, versterkt alleen maar dit effect. Zowel de verteller als de muziek verbinden de verschillende scènes met elkaar, zodat er toch sprake is van een zekere verhaalenheid.

De hoofdpersoon van de film is een jonge Canadees, genaamd Johannes. Hij ziet een Chinees meisje, Cordelia, en loopt haar gedurende een paar dagen achterna. Hoewel hij verliefd op haar is, durft hij niets tegen haar te zeggen. Na een poosje ontdekt Johannes dat nog iemand anders, een zekere Edward, in Cordelia is geïnteresseerd. Toch raken de beide mannen met elkaar bevriend. Samen gaan ze bij Cordelia op bezoek en het lijkt dat Edward een voorsprong heeft op Johannes; hij gaat zeer vriendschappelijk met Cordelia, terwijl Johannes slechts met haar tante praat. Enkele dagen later, doet Johannes haar op een bijzonder onhandige manier een aanbod, door haar zonder omhaal een verlovingsring aan te bieden. Hoewel Cordelia hem afwijst, betekent dit niet het einde van hun relatie: Cordelia probeert nu Johannes te verleiden. Of Johannes nu wel of niet met haar gevrijd heeft, blijft onduidelijk, maar aan het einde van de film zien we hem





GÁBOR BÓDY

● The Hungarian filmmaker GÁBOR BÓDY was born in Budapest in 1946. He started reading philosophy and history at Budapest University from where he obtained a Master's degree in 1971, the title of his thesis being *A Contribution to Cinematographic Meaning*. Four years later he graduated from Budapest School of Art, after receiving training in the fields of television and film direction. His graduation film *Amerikai anizs* won him the Great Prize of the Mannheim film festival in 1976. This started a career of filmmaking; he produced several more or less experimental films in which he sometimes also appeared as an actor.

In the late sixties he started using video and in 1980 he founded *Infermental*, an annually appearing video-art-video-magazine (see MAURICE NIO in this issue). In 1984, one year before he took his own life, he made *Either/Or in Chinatown*.

KIERKEGAARD

Either/Or in Chinatown is based on *Diary of a Seducer*, which is a part of *Either/Or*, the first major work of the Danish philosopher SØREN KIERKEGAARD (1813-1855), published in 1843. KIERKEGAARD's writings might be regarded as a reaction against the German idealistic tradition, especially against the dialectical Hegelian philosophy. According to KIERKEGAARD, a synthesis of oppositions is only possible in the idea in its purely abstract form: in our daily life we continuously have to make a choice and our choices are not always as rational as HEGEL's philosophy suggests.

One of the choices dealt with in *Either/Or* is that between the aesthetic and the ethic outlook on life. From the ethical point of view, individual life is an aspiration towards eternity. *The 'aesthetic' way of life, which is that most evidently available to the romantic consciousness, unites the subject with what is temporary, and fixes his soul in the immediate. The aesthetic consciousness finds its paradigm of personal life in what is most determined by the passage of time - the erotic.*¹

Diary of a Seducer, written in a vivacious, literary, and at times even high-flown style, deals with the aesthete, who affirms that a seducer must conquer a woman by a carefully construed display of his intellectual, not sensual qualities. His aim is not to seduce as many women as possible, but to seduce them by means of a beautiful and carefully mapped-

out strategy. The seducer, Johannes, is characterised by a rationalistic, self-reflective attitude: with painstaking preciseness he describes his motives and the plans he has for Cordelia, the object of his desire.

Cordelia is indeed *his* Cordelia to the extent that she has become the product of his imagination. Johannes tries to mould her like an *artist paints his beloved; that gives him pleasure*.² According to Johannes seduction must be seen as a work of art, which comprises not only the person involved but also her surroundings: *Environment is always of great importance, especially for the sake of memory. Every erotic relation should always be lived so that one can easily reproduce a picture of it, in all the beauty of the original scene. To make this successful one must be especially observant of the surroundings. If one does not find them as one wants them, then one must make them so.*

Either/Or in Chinatown

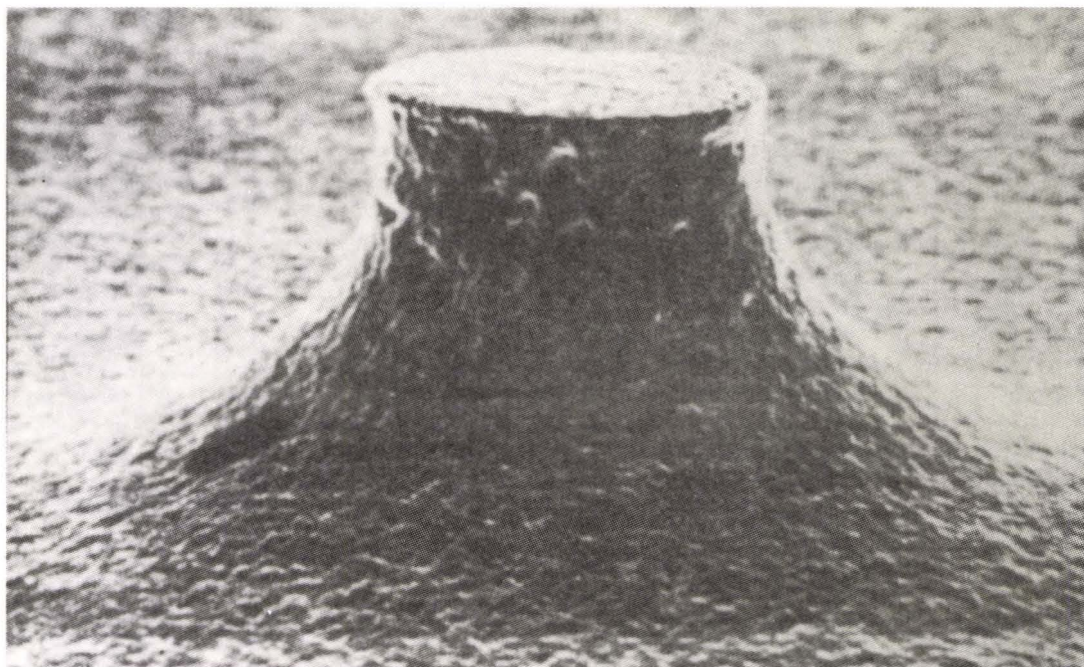
GÁBOR BÓDY chose Vancouver's Chinatown for the setting of his film. This is not as far-fetched as it may seem, as *Diary of a Seducer* already refers to a Chinese atmosphere: *On the table stands a lamp shaped like a flower, which shoots up vigorously to bear its crown, over which a delicately cut paper shade hangs down so lightly that it is never still. The form of the lamp reminds one of oriental lands, the movement of the shade of the mild oriental breezes.*

Either/Or in Chinatown is not just a faithful representation of the book: an ironic distance is created by the turgid tone of the narrator who cites fragments of KIERKEGAARD's book and the music in the film which includes Chinese take-away muzak adds to this effect. The narrator and the music weld the succession of scenes together into a straight narrative. The abundance of the narration makes it impossible to interpret it entirely. The narration only functions when some of its key words coincide with certain scenes of the film.

The protagonist of the film is a young Canadian called Johannes. He catches sight of a Chinese girl, Cordelia, and follows her for several days. Although he is in love with her, he is afraid to talk to her. After a while, Johannes discovers that there is another man, Edward, who also shows interest in Cordelia and with whom he becomes friends. Both men pay a visit to Cordelia's house and Edward seems to have an edge over Johannes in that he seems to be on more friendly terms with Cordelia, whereas Johannes is just entertaining her aunt. A few days later, Johannes clumsily proposes to Cordelia by offering her an engagement ring. Cordelia, however, declines his proposal, but this does not mark the end of their relationship: Cordelia tries to seduce him. Whether or not Johannes makes love to her remains unclear. At the end of the film, we only see him lying on his bed, his crotch covered with a bandage.

The viewer will become even more confused when GÁBOR BÓDY interweaves the love story of Cordelia and Johannes with a discussion held by the Vancouver Philosophical Society. They are debating the Kierkegaardian and the Platonic concept of love, and the theory of the origin of the two sexes as it is described in the *Symposium*. As if this were not enough, our devoted scholars also struggle to shed light on the





paarden, zo'n handafdruk, herten, het bekende werk. Aan het eind van de rondleiding bekende de gids dat wat we gezien hadden maar copieën waren. De originelen bevonden zich elders in het complex en waren om redenen van conservatie niet te bezichtigen. Bovendien waren ze aangebracht op moeilijk bereikbare plaatsen. Na eerst verbijstering, dan stilte en tenslotte begrip van onze kant en enige verlegen aarzeling van de zijne, besloot hij ons ('U bent ook maar een klein groepje, en zo geïnteresseerd') één echte te laten zien. Hij nam ons mee naar een verre hoek van de immense zaal, waar we een lage, smalle tunnel in gingen. Die was soms zo smal dat we zijwaarts moesten schuifelen, dan weer zo laag dat we ons diep moesten bukken en oppassen dat we onze rug niet openhaalden aan de zoldering. We kwamen in een kleine ruimte waarin je niet rechtop kon staan. Bij de grond was een soort alkoof waar je op je hurken in kon, en dan nog maar net met vier man, en daar ('Niet zo ver mogelijk weg, maar ergens zo dichtbij mogelijk', zei Jaja later) stonden in een plat stuk rots bij de vloer, aanvankelijk eventjes moeilijk te onderscheiden van de natuurlijke krassen en scheuren in de steen, de contouren gegrift van twee, hoe heten ze... doet er verder ook niet toe. Maar hieraan - en via Jaja ook aan Kiki en aan Bebe en aan Lili - moest ik denken toen ik las over je tentoonstelling. En ik herinnerde me dat citaat van Geoffry Madan, waarvan je ooit zei dat het alles te maken had met jouw manier van werken: '...waren er voor de gasten geen bellen op de kamers, maar stonden er 's nachts altijd knechten op de gangen; waar zij met hun pruiken tegen de muur aanleunden zaten witte plekken'. Ik heb je tentoonstelling dan wel niet gezien, maar ik heb me er wel een voorstelling van gemaakt. Bij de deuren die naar de ruimte leiden waar jij je werk hebt, heb je een groot aantal keren met vieze vingers langs de muur en de posten gestreken (of je hebt een schoolklas uitgenodigd om dat gedaan te krijgen; gewoon door ze zich te laten vervelen, deur in deur uit). Het valt eigenlijk niemand op, wat ook niet hoeft, en in de zaal waar je werk zou zijn, hangt een kleine plaquette met dat citaat van Madan, zoals je soms een bordje aantreft met 'Uitgeleend' of 'In Restauratie'. Heb jij ooit wel

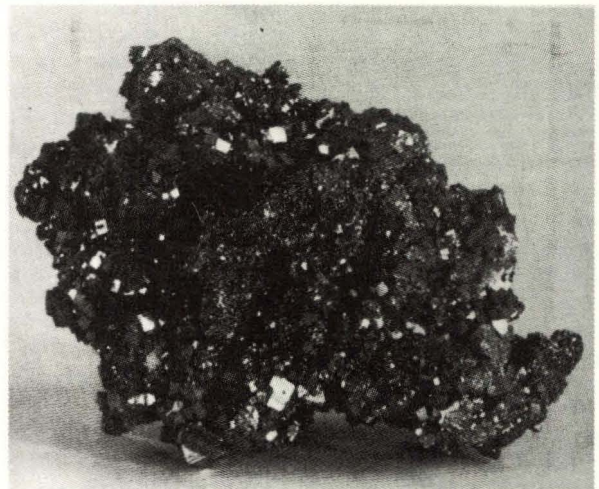
eens een bordje gezien met 'In Onbruik'? Een tijd terug was ik met Kiki in het Kröller-Müller, waar ze in de tuin een werk moesten hebben liggen van haar vader, het enige beeld van hem in een Europees museum. Met het routekaartje in de hand gingen we er door de bosjes via de kortste weg op af. Op de aangegeven plek, aan een stille, beschaduwde rand van een groot gazon, troffen we niet de 'uit vijf blokken van verschillende geometrische vormen bestaande sculptuur ('Zwerfkeien')' aan, maar slechts de afdrukken ervan, vijf gele, verdorde plekken in het voor de rest verzadigd groene gras, prachtig. Onlangs las ik een stuk van Lili van Ginneken (of Janneke Wesseling, daar wil ik van af wezen) over de Deux Plateaux van Daniel Buren in Parijs, en over alle commotie daaromtrent. Hevige verontwaardiging bij publiek en autoriteiten, die willen dat het werk wordt afgebroken, en bij Lili van Ginneken (of Janneke Wesseling) die Buren kwalijk neemt dat hij, een politiek geëngageerd kunstenaar toch bij wie de tijdelijkheid van het werk altijd essentieel was en die zich altijd heeft afgezet tegen de 'valse notie van onsterfelijke kunst, van een eeuwig werk', een monument heeft geschapen dat verre van tijdelijk is, een monument voor zichzelf - dat er op de foto trouwens uitziet als de restanten van het huisje van de Boze Heks uit Hans en Grietje, ware dat wat groter geweest. Maar Daniel Buren heeft helemaal geen eeuwig werk geschapen, noch de ideologische strijd met de gevestigde orde, die hij als basis van zijn werk ziet, opgegeven, integendeel. Hij speelt alleen wat hoger spel. Want wil je werk maken dat een waarlijk ontwrichtend karakter heeft ten aanzien van het vertrouwde beeld en de gevestigde orde, werk waarin de tijdelijkheid haar volle kracht kan tonen, dan kun je niet beter doen dan materiaal te gebruiken van een zo groot mogelijke duurzaamheid in een zo gevestigd mogelijke setting. Als je wilt laten zien dat niet beklift, is het natuurlijk aardiger om monumenten neer te halen dan plagghutten. Buren heeft op al die verontwaardiging en tegenstand gegokt, er op gespeculeerd dat het Léotard c.s. zal lukken de Deux Plateaux met de grond gelijk te krijgen, om daarmee het werk te voltooiën en het zo zijn uiteindelijke betekenis te geven. Maar iets an-

horses, one of those palm prints, deer, nothing special. At the end of the tour the guide admitted that what we had seen were only copies. The original works were elsewhere in the complex, and not on show for conservational reasons. In addition they were to be found at very inaccessible places. After astonishment, silence, and finally comprehension on our part, and embarrassed hesitation on his, the guide decided to show us ('Well, you're such a small group, and so interested') one of the originals. He led the way to a remote corner of the immense room, where we entered a low and narrow tunnel. In some places the tunnel was so narrow that we had to shuffle sideways, then again so low that we had to bend down, and take care not to rip open our backs by touching the ceiling. We came to a small room where one could not stand upright. Near the floor was a kind of little inner room where one had to sit on one's heels, and only four people at a time, and there ('Not as far away as possible, but in a way as near as possible', as Jaja said later), in a flat piece of rock near the floor, at first hard to distinguish from the natural cracks and scratches in the stone, were engraved the contours of two, what do you call them? ...anyway, it does not matter. But this was what I had to think about - and via Jaja also about Kiki and Bebe and Lili - when I read about your exhibition. And I remembered this quotation from Geoffry Madan, of which you once said that it had everything to do with the way you work: '...the guests did not have bells in their rooms, but at night there were servants in the corridors; white patches showed where they leaned with their wigs against the wall'. Though I have not seen your exhibition, yet I did imagine what it would be like. Near the doors leading to the exhibition rooms, you rubbed your dirty fingers against the wall a great many times (or perhaps you invited a class of schoolchildren to do it for you; just bore them stiff, by making them enter a room and leave, in and out). Actually nobody notices, which does not matter, and in the room where your work is displayed, a small notice is stuck on the wall, with the quotation from Madan, as one comes across notices saying 'out on loan' or 'in restauration'. Ever seen a notice saying 'out of use'? The other day I was in the Kröller-Müller museum with Kiki; in the museum garden was supposed to be one of her father's works, his only sculpture in a European museum. Following the instructions on the map, we took the shortest way, through the shrubbery. Having arrived at the spot indicated on the map, a quiet shadowy corner of an extensive lawn, we did not find the 'sculpture consisting of five blocks of different geometrical forms ('Wandering Rocks')' but only its imprint on the lawn, five withered yellow patches in a lawn of saturated green grass, beautiful. Recently I read something by Lili van Ginneken (or Janneke Wesseling, I can't remember), about the Deux Plateaux by Daniel Buren in Paris, and all the commotion it caused. Public and authorities filled with indignation, wanting the work to be taken down. Also idignant is Lili van Ginneken (or Janneke Wesseling), who holds it against Buren that he, being an artist with a political background, an artist for whom the temporariness of his work has always been essential, and who always protested against

the 'false notion of immortal art, of an eternal work', has now created a monument that is everthing but temporary, a monument to himself - which on the photograph looks like the remnants of the witch's house in Hansel and Gretel, though, only bigger. Yet Daniel Buren did not create an immortal work at all, nor has he given up the ideological struggle against the establishment, which he sees as the basis for his work - on the contrary. He is only playing for higher stakes. Because if you want to create something of a truly disruptive nature, disruptive towards the familiar image and the establishment, a work in which temporariness can show its greatest strength, then



the best you can do is to use materials of the greatest durability, in a setting as established as possible. If you want to show that nothing lasts, it is more fun to tear down monuments than, say, clay huts. Buren speculated on all this indignant opposition, speculated that Léotard et al. will succeed in razing the Deux Plateaux to the ground, thus completing the work, and giving it its final significance. But quite another matter is that this thing with Bebe has rather upset me. See, it has



never happened to me before that someone stealthily handed me her telephone number, and that my story about the meeting of the Walrus and the Piglet was taken seriously. That first time I did not even see her, it could have been anybody. It was against nobody in particular

op zijn bed liggen, zijn kruis bedekt door een verband.

De verwarring wordt nog vergroot doordat GABOR BÓDY tussen het liefdesverhaal van Johannes en Cordelia door, een discussie laat zien van het Filosofisch Genootschap van Vancouver. Deze filosofen bespreken de opvattingen van KIERKEGAARD en PLATO over de liefde, en PLATO's ideeën over de oorsprong der geslachten, zoals beschreven in de *Symposion*. Alsof dit nog niet genoeg is, laten deze ijverige geleerden ook nog hun moeizaam licht schijnen over het metafysische probleem van de Tibetaanse *regenboog-dood*. Deze op een mythe berustende idee houdt in dat van een pas overledene slechts het haar en de nagels overblijven. Een van deze wijsneuzen betoogt dat de regenboog-dood in verband kan worden gebracht met het gebruik door vrouwen van make-up: hij beschouwt de overdreven aandacht voor het haar en de nagels als pure erotiek.

Op de TV in de kamer van Johannes is het debat ook voortdurend te zien maar hij kijkt er amper naar. De pseudo-intellectuele discussie is namelijk een duidelijk voorbeeld van op hol geslagen interpretatie en werkt als een steelse parodie op KIERKEGAARD's filosofie, zoals we die tegenkomen in het *Dagboek van een verleider*. In ieder geval relateert het gekeutel de hoogdravende toon van de verteller, te meer daar de gebeurtenissen die het verhaal van Johannes en Cordelia vormen beslist als prozaïsch moeten worden gekenschetst. De rit in een fietstaxi is het enige wat nog lijkt op de ouderwetse Hollywood-romantiek, en doet denken aan de rit in een huurkoets, die Emma en Léon maken in *Madame Bovary*. Het tochtje kondigt een nieuw stadium aan in de relatie tussen Cordelia en Johannes: die raakt namelijk haar platonische karakter kwijt. De zwartleren uitmonstering die ze voor deze gelegenheid dragen, wijst daar ook op.

Tijdens het eerste, platonische, stadium van hun verhouding kan Johannes Cordelia alleen bolwerken zolang hij een grote afstand tot haar bewaart. Hij kan Cordelia niet bezien als een vrouw met een eigen persoonlijkheid; hij ziet haar alleen als een spiegel voor zijn eigen ideeën en verlangens. Pas wanneer Cordelia duidelijk maakt dat ze een eigen wil heeft doordat ze Johannes afwijst, laat ze zien dat ze anders is dan de Cordelia die Johannes zich voorstelde. Ze kan hem nu haar eigen voorwaarden opleggen en probeert hem te verleiden door met een uitdagend gebaar de slagroom van een taartje af te eten. Johannes verroert echter geen vin.

Een latere scène in de film toont Cordelia, die grotendeels ontkleed op de grond ligt te spelen met de mannelijke tegenhanger van een Barbie-pop. Ze kan gemakkelijk de ledematen van de pop buigen, wat erop lijkt te wijzen dat ze Johannes domineert. Het verwijst zelfs naar de aloude idee dat de man in sexueel opzicht wordt overheerst door de vrouw. KIERKEGAARD's stelling, geciteerd door een van de filosofen, dat de voornaamste bestaansredenen van de vrouw is het zijn-voor-een-ander wordt omgedraaid: de film besluit met een scène waarin Johannes op zijn bed ligt, terwijl zijn kruis is bedekt door een verband. Het is mogelijk dat hij zich heeft laten meeslepen door de vrouwlijke charmes van Cordelia. Daarvoor moest hij wel een prijs betalen: de laatste scène suggereert dat Johannes is gecastreerd. Het is mogelijk dat Cordelia hem heeft beroofd van zijn mannelijkheid en daarmee het verschil in geslacht tussen hen beiden heeft opgeheven. Het is echter ook mogelijk dat Johannes zichzelf verminkt om niet te hoeven kiezen tussen het bevredigen van zijn verlangen naar Cordelia en het juist instand houden ervan.

De laatste scène wordt onderbroken door de filosoof die eerder een voordracht over verleiding hield, waarin hij terecht stelde dat uitstel van de bevrediging van ons verlangen juist deel uitmaakt van de structuur van ons verlangen. Het verlangen van de verleider *mag per definitie niet worden bevredigd, anders zou hij de afstand die deze vorm van genot bepaalt, opheffen. Als we er bijvoorbeeld van genieten een vliegtuig over het landschap te zien vliegen, wil dat nog lang niet zeggen dat we de piloot van zijn taak willen ontheffen. Als we het vliegtuig zelf besturen, kunnen we het niet langer zien vliegen en zijn we net als de man uit een verhaal die om een worst vroeg en plotseling bemerkte dat er een uit zijn neus groeide.*



● metaphysical problem of the Tibetan *rainbow death*, i.e. the mythical idea that the hair and fingernails are the only remainders of a person who has just died. One of these sophisticates argues that the rainbow death can be linked with the use of make-up by women; he sees the excessive care for the hair and the fingernails as pure erotica.

The TV in Johannes's hotelroom constantly shows the philosophical debate but he rarely pays any attention to it. Obviously, this pseudo-intellectual discussion is a clear case of interpretation running wild. There is very strong evidence to suggest that it is meant to function as a surreptitious parody of KIERKEGAARD's philosophy as it is to be found in *Diary of a Seducer*. At any rate the philosophers help toning down the high-flown manner in which the narrator expresses himself, all the more so because the events forming the story of Cordelia and Johannes in *Either/Or in Chinatown* can only be described as prosaic. Only their rickshaw-ride comes close to Hollywood-style good old-fashioned romance. It reminds one of the ride in a fiacre shared by Emma and Léon in *Madame Bovary* and announces a new stage in the relationship of Cordelia and Johannes which seems to lose its hitherto platonic character. The black leather outfits that they wear for the occasion also point in that direction.

During the first platonic stage of their affair Johannes can only enjoy Cordelia as long as he kept a firm distance. He is incapable of regarding Cordelia as a woman with an individual personality of her own; he merely sees her as a mirror to reflect his own ideas and desires. Only when she declines his proposal she shows Johannes that she has a will of her own and she thus underlines her otherness that he failed to perceive. Cordelia is now in the position to impose her own terms upon Johannes: she tries to seduce him by licking the whipped cream of a cake in a very sensual way. Johannes, however, does not move an inch towards her.

A later scene shows Cordelia lying naked on the ground, playing with what looks like the male equivalent of a Barbie doll. She can easily bend the doll's limbs, which suggests her dominance over Johannes. This even evokes the classical idea of woman having power over man in a sexual perspective. The Kierkegaardian thesis that woman's main *raison d'être* is her being for another - quoted by one of the philosophers - has been inverted: the film closes with a shot of Johannes lying on his bed, his private parts covered by a bandage. Johannes, finally, has allowed himself to be carried away by the female charms of Cordelia. Only, he had to pay a price: the final scene goes a long way towards suggesting that he has been castrated. Either Cordelia deprived Johannes of his masculinity, and thus eliminated the sexual difference between her and Johannes, or Johannes mutilated himself in an attempt to escape the choice between satisfying his desire for Cordelia and not satisfying it at all.

The final scene is broken in two by the lecturer who previously delivered a speech on seduction, in which he rightly states that deferring satisfaction of desire precisely determines the structure of desire. The desire of the seducer *must by definition remain unsatisfied within him or he would destroy the distance through which this form of desire defines itself. Thus, when for example we take pleasure in watching the flight of a seaplane over the landscape it certainly does not follow that we would want to relieve the pilot of his job. If we ourselves pilot the plane we lose the original view and become like the man in the story who wished for a sausage and suddenly found one growing out of his nose.*

During the last couple of scenes the lecturer kept coming back and his words can be interpreted as a comment on Johannes. When he states: *A world that feeds on its images loses its capacity in the realm of deeds...* he clearly points out that Johannes did only watch the image of Cordelia and is unable to act. He also presents us with a couple of dilemmas: *Either you like this picture or you live in this hotel...* And: *either this fishhead is beautiful or you take up residence in the deep blue sea...* Hinting at KIERKEGAARD's rejection of Hegelian dialectics he thereby draws our attention to the fact that our choices often lack rationality and are sometimes even impossible to make.

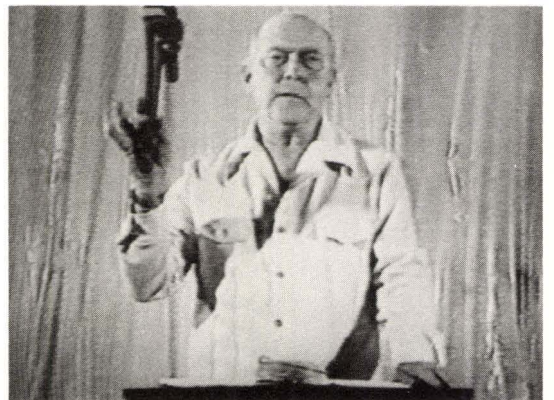


Tijdens de laatste scènes komt hij bij voortduring terug en becommentarieert het doen en laten van Johannes. Wanneer hij verklaart: *Een wereld die leeft op beelden, verliest haar kracht binnen het rijk der daden*, vestigt hij er de aandacht op dat Johannes allen maar kijkt naar Cordelia en niet in staat is tot handelen. Hij legt de kijker ook twee dilemma's voor: *Of je vindt dit een mooi plaatje, of je woont in dit hotel... Of je vindt deze vissekop mooi, of je woont in de diepe, blauwe zee... Zo wijst hij er - zinspelend op KIERKEGAARD 's afwijzing van de Hegeliaanse dialectiek - op dat de keuzes die wij maken niet altijd rationeel zijn, en in sommige gevallen zelfs onmogelijk.*

Hij houdt ook de stukken gereedschap omhoog die reeds eerder opdoken. Met de flesopener in zijn hand vraagt hij: *Is dit geen mooi ding? Zou U het in huis willen hebben?... Dan laat hij de moersleutel zien en vraagt: Is dit ding echt zo mooi? Zou U ermee willen werken?... Johannes maakt van de flesopener vaak gebruik om, alleen op zijn hotelkamer, een hele reeks flessen mineraalwater van het merk San Pellegrino (pelgrim) te ontkurken, dat de opener bijna een is geworden met zijn arm. Johannes gebruikt dit water ook om een aantal vissekoppen te dopen, zodat een verwijzing naar Johannes de Doper zich opdringt. Werde Johannes de Doper immers ook niet het slachtoffer van het noodlottige verlangen van een vrouw? De flesopener parodiëert door zijn vorm een fallussymbool, maar functioneert tegelijkertijd wél als zodanig. Zoals we al eerder hebben gesteld, kan Johannes niet zonder een afstand tussen hem en Cordelia. Voorafgaand aan de verleidingsscène heeft Johannes zich slechts aan puur voyeurisme gewaagd. Op de avond dat Johannes Cordelia voor de eerste keer gadeslaat, merkt de verteller op: *Het is donker, zodat ik geen gevaar loop; ik zal jou niet lastig vallen. Ik sta alleen maar even onder deze straatlantaarn, waar je me onmogelijk kunt zien. Je raakt nooit in verlegenheid zolang je maar zorgt dat je niet wordt gezien; en wanneer je zelf niets kunt zien, kun je natuurlijk ook niet gezien worden.* Johannes vindt er bevrediging in Cordelia overal te achtervolgen en hij bespiedt haar zelfs door een telescoop. Hij weet niet hoe hij haar moet aanspreken. Zou het veelvuldig gebruik van de flesopener betekenen dat hij vlucht in veilige zelfbevrediging in zijn hotelkamer?*

In een eerdere scène zien we Cordelia haar nagels lakken, dat wil zeggen, we zien alleen haar handen die lichtjes op de flesopener rusten. Daardoor wordt deze vorm van vrouwlijke erotiek via de regenbood-dood met de dood verbonden, zoals een van de filosofen beweert.

Door dit soort speculaties bereiden de leden van het Filosofisch Genootschap een symbolische interpretatie van de film voor en tegelijkertijd waarschuwen ze ons ertegen: een van de leden, een priester, hoewel deel uitmakend van een van de meest connotatieve betekenissystemen in het Westen, verklaart botweg: *Het overmatig gebruik van betekenaren is dubieus.* Zo spot BODY met het systeem van betekenaren dat zijn video is, terwijl hij toch niet buiten die betekenaren kan.



● He also holds up the two tools that keep popping up throughout the tape. Showing the bottle-opener he asks: *Isn't this nice? Would you like to have this in your house?...* Then he demonstrates the wrench and asks: *Isn't this nice? Would you like to work with it?...*

Alone in his hotelroom Johannes makes use of the bottle-opener to decapitate a whole row of bottles of San Pellegrino (pilgrim!) mineral water so often that it has almost become an extension of his arm. With this water Johannes baptises some fish heads, which associates Johannes with John the Baptist. Did not John the Baptist also become the victim of the fatal desire of a woman? Through its form the bottle-opener seems to be a parody of a penis symbol and at the same time it functions as such: contrived as its virtuosity may seem, it still works.

As we have already stated above, Johannes needs a distance between himself and Cordelia. Previous to the seduction scene, Johannes has only indulged in voyeurism in its purest form. On the night that Johannes sees Cordelia for the first time, the narrator remarks: *To be sure, it is dark; I shall not disturb you; I only pause under this street lamp where it is impossible for you to see me, and one is never embarrassed unless one is seen, and of course if one cannot see, one cannot be seen.* Johannes gets his satisfaction from following Cordelia wherever she goes and he even watches her with a telescope, not knowing how to contact her. Does the frequent use of the bottle-opener imply that Johannes seeks refuge in the safe practice of masturbation on his hotelroom?

In another scene we can see Cordelia polishing her fingernails. We only get to see her hands resting lightly on the bottle-opener, thus associating this form of female erotica with death, through the concept of the rainbow death, as one of the philosophers affirmed.

Thus the Vancouver Philosophical Society both suggests this symbolic interpretation and warns us against it: one of the members of the philosophical panel, a priest, although he belongs to the most connotative signifying systems in the Western world, the Christian Church, flatly states: *The excessive use of signifiers is questionable...* That might just be BÓDY's way of mocking a system of signifiers - his video - while being unable to do without it.

1 ROGER SCRUTON *From Descartes to Wittgenstein* London, Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 189.

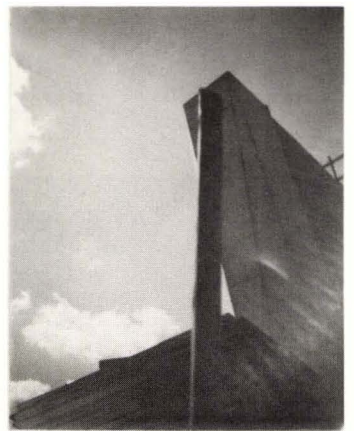
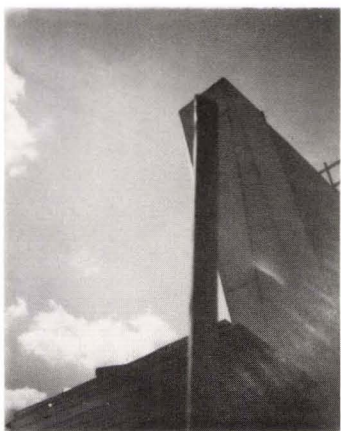
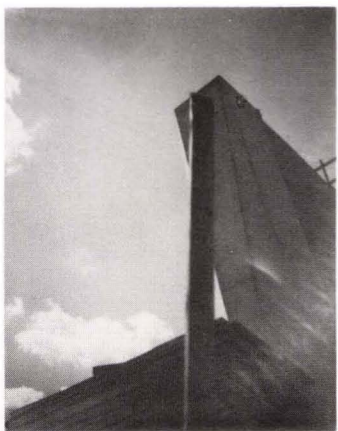
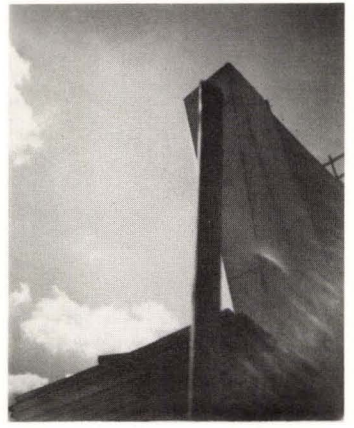
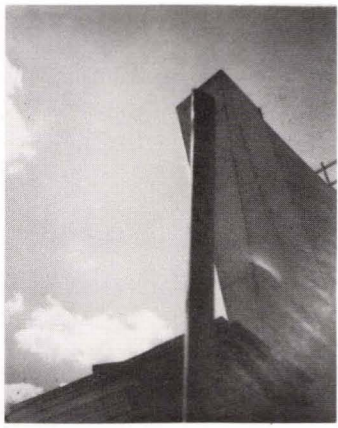
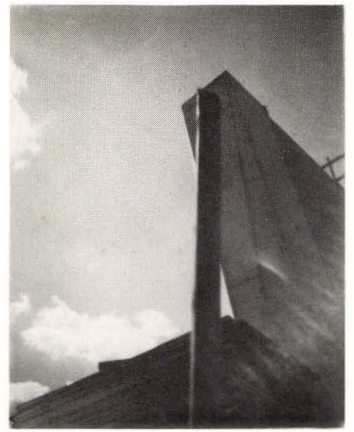
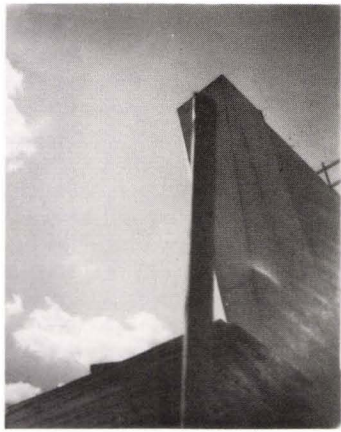
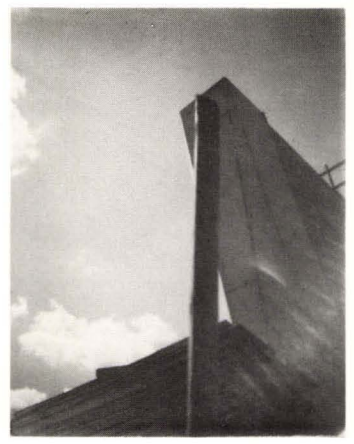
2 SØREN KIERKEGAARD *Either/Or* Princeton, Princeton University Press, 1959

illustraties uit/illustrations from:

GÁBOR BÓDY *Either/Or in Chinatown* (CAN/BRD) 1984 37

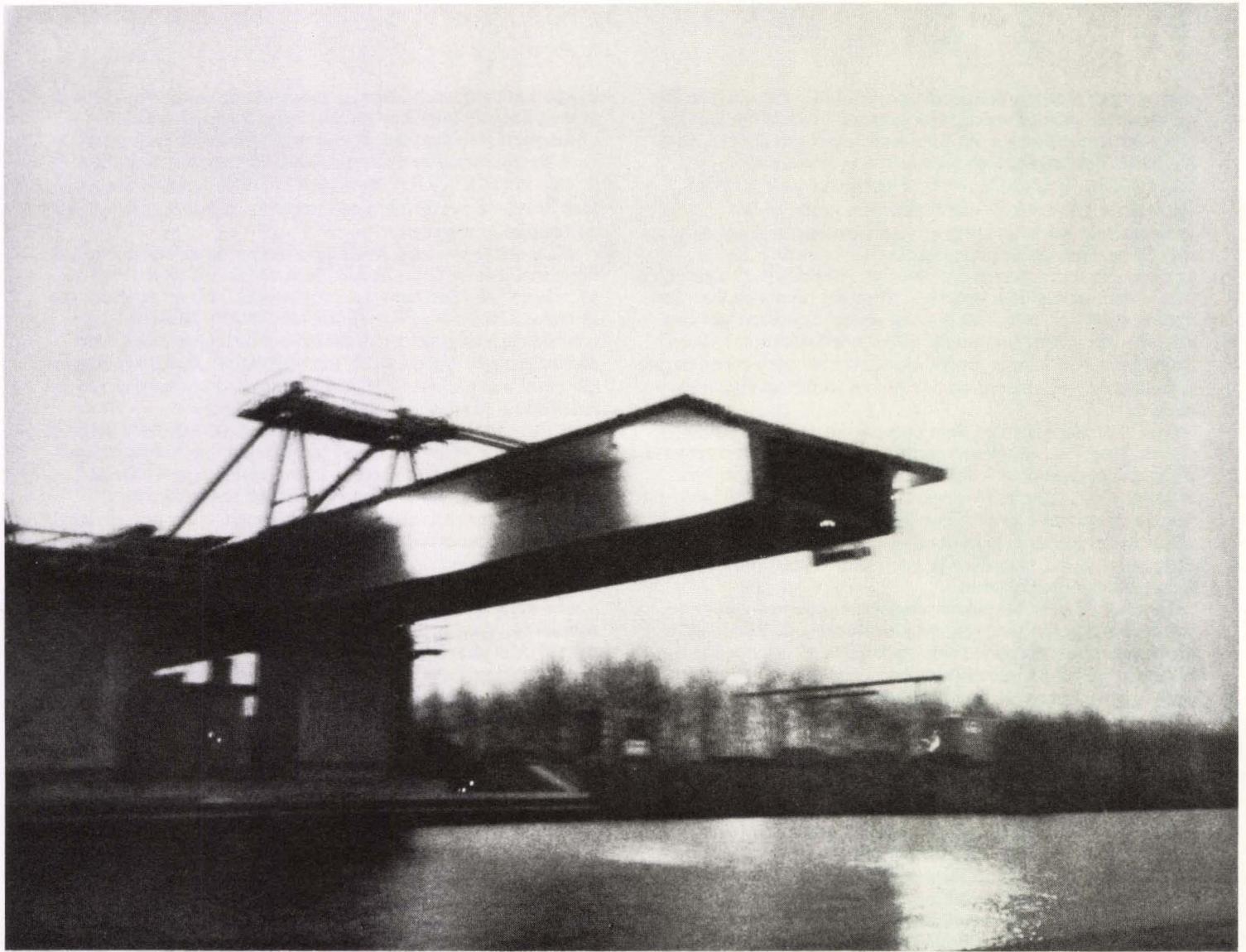
Nederlandse distributie: Montevideo, Amsterdam
International distribution: Vera Bódy, Köln





KUMULUS RETA

SLUIK/KURPERSHOEK



LIAT KONSTRUK

Om een brug te leggen tussen videofestival en videogalerie heeft GÁBOR BÓDY in 1980 een internationaal magazine op videocassette opgericht: *Infermental*. Eigenlijk is de naam de enige constante - al het andere is aan verandering onderhevig: de redactie, de thema's, het zwaartepunt van het geselecteerde materiaal en de steden waarin de edities geproduceerd worden. Zo zagen de vorige edities het licht in Berlijn, Hamburg, Boedapest, Lyon, en was het nu de beurt aan Rotterdam om een Nederlandse editie uit te brengen:

MAUR

Infermental 5

Infermental 5 is geproduceerd door stichting CON RUMORE en bevat een stuk of veertig videotapes uit twaalf landen. De tapes zijn verdeeld over vijf thema-cassettes van elk een uur: *De Held*, *Verlangen*, *Verhalende Video*, *Elektronische Beeldtaal* en *Geluid*. De twee eerste thema's, *De Held* en *Verlangen*, zijn denk ik vooral gekozen omdat ze de mogelijkheid bieden na te gaan hoe videokunstenaars omgaan met de beelden uit de massamedia. *Verhalende Video* is gekozen om aan te tonen dat video wel degelijk - op haar eigen wijze - een verhaal kan vertellen, maar dat men *vertellen* dan anders moet opvatten, niet botweg als het opvoeren van een toneelstukje. *Elektronische Beeldtaal* heeft voornamelijk een catalogiserende functie en *Geluid* wil onder ogen brengen hoe geluid wordt gehanteerd en hoe het de ruimte in zijn bezit neemt.

Het aantrekkelijke van deze opzet is dat er in tegenstelling tot een videofestival telkens gerichte selecties worden getoond, zodat je niet de indruk krijgt verzeild te zijn geraakt in een videolabyrint. Jammer evenwel is dat *Infermental* bij lange na niet als tijdschrift functioneert: de vertoning vindt nog steeds plaats in een galerie, je kunt de cassettes niet huren en mee naar huis nemen, waardoor er geen kans bestaat om het tijdschrift door te bladeren.

Behalve de gerichtheid van de thema-cassettes schuilt de aantrekkelijkheid van de *Infermental*-opzet vooral ook in de kruisingen, de linken die soms opzettelijk, soms onbedoeld tussen de verschillende videotapes zijn gelegd. Het gaat dus niet om producties die los van elkaar bekeken kunnen worden, maar om een verzameling waarvan de onderdelen iets over elkaar zeggen, elkaar aanvullen en soms tegenspreken. De redactie van *Infermental 5* beperkte zich niet tot het selecteren en op volgorde leggen van de videotapes, maar bracht daartussen ook statements aan die direct betrekking hebben op het thema en de tapes. De toeschouwer moet doorhebben dat deze prominent in beeld gebrachte statements niet serieus bedoeld zijn, maar wat in feite blijft hangen is niet hun ironische ondertoon - enkel hun gewichtigheid, zodat ze eerder storend dan stuwend werken. Ook de redactionele teksten die in de begeleidende catalogus zijn gepubliceerd en die de cassettes van commentaar voorzien, komen nogal log over en klinken vaak wat oudbakken. Een onderstelling als: *De meeste mensen hebben niet alleen behoefte aan identificatie, ze willen ook zelf graag de held spelen* (uit de tekst over Cassette 1: *De Held*), klinkt niet alleen versleten maar onderschat tevens het duivelse spel dat met het heldendom gespeeld

wordt. De held wordt door de redactie nog steeds beschouwd als een door de media opgefokt imago dat moet worden ontmanteld, blootgelegd, doorgeprikt. Er wordt niets gezegd over de wijze waarop helden zichzelf bij voorbaat uithollen (DAVID BOWIE, ANDY WARHOL) of over de wijze waarop fans hun held perverteren en fetisjeren, in plaats er simpelweg en braafjes in te geloven.

Maar welke neerslag heeft deze teneur op de selectie van de tapes in Cassette 1: *De Held*? Deze bestaat uit uiterst flauwe parodieën (*Helden* van KLAUS BOEGEL, *Go for it, Mike* van MICHAEL SMITH, *Blue-Blind* van BYRON BLACK), tot mislukken gedoemde heldinnenavonturen (*Aufwärts zum Mount Everest* van ULRIKE ROSENBAACH, *Beauty Becomes the Beast* van LYDIA SCHOUTEN) en vlakke analyses van het heldendom (*Tschak Tschak* van MANFRED HULVERSCHEIDT, *Coupe du Monde* van GEOFFRY SHEA). Alleen DARA BIRNBAUM's *Fire*, agressief gemonteerd, met muziek van JIMY HENDRIX, is nog enigzins opwindend. Misschien alleen maar omdat zij het helden-imago niet probeert te verinnerlijken of aan te klagen, maar juist de leegte ervan tot wapen maakt.

Bovenstaande bezwaren kleven ook aan Cassette 2: *Verlangen*. Ook verlangen wordt gezien vanuit een door de media geproduceerde *imaginaire* wereld waar wij naar hunkeren, maar in schril contrast staat met onze *geleefde* wereld. Het gaat hier om precies dezelfde vervreemdingstheorie. (*De tv en film hebben beslag gelegd op het dagelijks leven. Ze hebben een pseudoleven gecreëerd, waarin 'jeugd' nooit ophoudt te bestaan en de dood ontkend wordt.*) Enkele werken, zoals *Calling the Shots* van MARK WILCOX en *True Life Romance* van MARTY ST. JAMES & ANNE WILSON, werken deze visie inderdaad uit, maar een tape als *Cosmic Sperm* bijvoorbeeld gaat helemaal niet over een individueel verlangen naar onsterfelijkheid, noch over een door de media gecorrumpereerd verlangen. In deze tape creëren KEES DE GROOT en FRANK MORSSINKHOF een broeierige atmosfeer waarin verlangen niet gebonden is aan personen maar overal sluimert, diffuus is, woekert en elk leven wegvreet, een verlangen dat aanschouwelijk wordt gemaakt door verwelkte bloemen en een spiraal die brommend het hart van een jong meisje doorboort.

Verreweg de verrassendste compilatie is Cassette 3: *Verhalende Video*. De verrassendste, omdat het begrip *verhalend* hier niet simpelweg wordt opgevat als het in scène

● In 1980, in order to bridge the gap between video festival and video gallery, GABOR BODY founded an international magazine on video cassette: *Infermental*. The only constant element of the magazine is its name - everything else is subject to change: editors, subjects, focus of the selected material, and the cities where the editions are published. Previous editions appeared in Berlin, Hamburg, Budapest, Lyons, and most recently it was the turn of Rotterdam to produce a Dutch edition: *Infermental 5*.

E NIO

[The Image of Fiction]

● *Infermental 5* was produced by the CON RUMORE foundation, and consists of some forty videotapes from twelve countries. The tapes have been divided into thematic groups, forming five cassettes of one hour each: *The Hero*, *Desire*, *Narrative Video*, *Electronic Sign Language*, and *Sound*. The first two themes *The Hero*, and *Desire*, have probably been selected primarily because they offer the opportunity to observe how video artists deal with images from the mass media. *Narrative Video* has been chosen in order to show that video can - in her own way - tell a story, if we do not simply interpret narration as just staging a scene or a play. *Electronic Sign Language* mainly has a cataloguing function, and *Sound* wants to show how sound is dealt with, and how it takes possession of space.

This set-up is attractive, because, contrary to video festivals, the selections focus on a certain theme, and in this way one is spared the impression of being lost in a video labyrinth. It is a pity, however, that *Infermental* does not in any way function as a magazine: *Infermental* can still only be seen in galleries, the cassettes cannot be leased and taken home, so there is no possibility of leafing through the magazine.

Besides the fact that the cassettes deal with a certain theme, the attraction of *Infermental* lies in the links and cross-references that are made, consciously or unconsciously, between the videotapes. These are not just productions to be seen in isolation, but together they form a collection of which the several parts tell something about each other, supplement or contradict each other. The editors of *Infermental 5* did not only select the tapes and put them in order, but also interspersed the videotapes with statements directly related to the theme and the tapes. The spectator should realise that these prominently shown statements are not meant to be serious; yet what one remembers afterwards is not their irony, but their pomposity, and for this reason they annoy rather than stimulate. The editorial comments on the tapes, published in the accompanying catalogue, are also rather ponderous, and often have an old-fashioned ring about them. A statement such as: *Most people do not only need identification, they also want to play the hero themselves* (from the text for Cassette 1: *The Hero*) does not only sound rather worn out, but also underestimates the diabolic games still played with heroes and heroism. The editors still look upon the hero as a fiction blown up by the media, a fiction that has to be dismantled, exposed, and debunked. Not a word about the way in which heroes deflate themselves beforehand (DAVID BOWIE, ANDY

WARHOL), or the way in which fans pervert their heroes and make fetishes of them, instead of simply and obediently believing in them.

But how does this affect the selection of the tapes in Cassette 1: *The Hero*? This cassette consists of very feeble parodies (*Heroes* by KLAUS BOEGEL, *Go for it, Mike* by MICHAEL SMITH, *Blue-blind* by BYRON BLACK), heroines in adventures that are doomed to fail (*Aufwärts zum Mount Everest* by ULRIKE ROSENBACH, *Beauty Becomes the Beast* by LYDIA SCHOUTEN), and superficial analysis of heroism (MANFRED HULVERSCHEIDT's *Tschak, Tschak*, and *Coupe du Monde* by GEOFFREY SHEA). Only DARA BIRNBAUM's aggressively cut *Fire* with music by JIMI HENDRIX is slightly more exciting. Perhaps this is due to the fact that she does not try to sympathise with or accuse the heroic image, but instead turns its emptiness into a weapon.

The same objection applies to Cassette 2: *Desire*. *Desire* is also seen as directed at an *imaginary* world, constructed by the media, a world which we are longing for, and which contrasts sharply with the world *we live in*. The same alienation theory applies here: *television and film have taken possession of daily life. They have created a pseudo-life, in which 'youth' is eternal, and the existence of death is denied*. Some of the tapes (*Calling the Shots* by MARK WILCOX, and *True Life Romance* by MARTY ST. JAMES & ANNE WILSON) indeed work out this idea, but a tape such as, for instance, *Cosmic Sperm*, is not at all concerned with an individual longing for immortality, nor with desire corrupted by the media. In this tape KEES DE GROOT and FRANK MORSSINKHOF create a sultry atmosphere in which desire is not linked to human beings, but lies hidden everywhere, rank and diffuse, eating away all life; this desire is visualised by means of withered flowers and a buzzing spiral that pierces a young girl's heart.

By far the most surprising compilation is Cassette 3: *Narrative Video*. Surprising, because *narration* is not simply taken as the presentation of a coherent and finished story, but rather as the creation of an atmosphere in which a narrative might develop, or an atmosphere that suggests that something has just happened, of which an afterglow is still perceptible. I shall try to deal with this cassette in some detail.

To Sorrow by KIT FITZGERALD, the first tape of *Narrative Video*, is a small miracle from beginning to end. The opening images will probably suggest kitsch; imagine a picturesque green landscape with grazing cows, sheep, and

KIT FITZGERALD *To Sorrow* 1985

brengen van een coherent, afgerond verhaal, maar als het creëren van een sfeer waarbinnen een vertelling zich zou kunnen afwickelen, of waarbinnen een plot zich zojuist heeft voorgedaan en nog zachtjes nagloeit. Slechts in deze zin zijn de tapes verhalend. Ik zal proberen deze cassette wat uitgebreider te behandelen.

To Sorrow van KIT FITZGERALD, de tape waarmee *Verhalende Video* aanvangt, stelt je van begin tot eind voor een bescheiden wonder. Bij het zien van de openingsbeelden zal men waarschijnlijk moeten denken aan kitsch want stel je je eens voor: een groen, schilderachtig landschap waarop koeien, schapen, paarden rondlopen en grazen - een complete kinderboerderij lijkt te zijn uitgestald - een idyllische scène, maar zonder de bedomptheid van een idylle. Iets, ik weet niet precies wat, breekt door dit herdersleven heen. De beelden blijven weids, open. Hoe krijgt FITZGERALD dit voor elkaar? Misschien door de muziek van PETER GORDON, die zo prachtig transparant blijft en waarin een trompet fungeert als de tweede, sonore horizon van het weidelandschap. Misschien door de nauwgezette montage, waardoor de beelden soepel en ruimtelijk op elkaar volgen. Of misschien wel door de wijze waarop alle beesten in kader zijn gezet: krap, stroef, dicht op de huid, waardoor het beeld juist een centrifugaal effect mee krijgt. Kijk eens naar dat paard dat rechts in beeld met zijn kop schudt - vertraagd - met wijd open bek, alsof het gromt en gaapt tegelijk. Er is geen enkele verhouding tussen die paardekop en het landschap erachter, er zit te veel ruimte tussen beide, een hiaat. Of neem anders die koeien, vanachter gefilmd en belicht door de koplampen van een auto. Het is schemerig, alleen de onverstoorbare achterwerken, die haast het gehele beeld vullen, lichten vaagjes op. Is dit een idylle? Alles wijst erop, maar of je nu de paardekop neemt of het groepje koeien, steeds blijf je je afvragen wat er niet klopt, wat de rust heeft verstoord. De heldere, schijnbaar onschuldige beelden van deze pastorale werken paradoxaal genoeg veel *unheimlicher* dan een smoezelig beeld gekombineerd met neurotisch geluid. De onheilspellend bedoelde tapes (*Tango de Perro* van JAN BULTHEEL in *Elektronische Beeldtaal*, of *Media Vita in Morte Sumus* van DEDO in *Geluid*) intrigeren niet echt, omdat ze je enkel een amorf agglomeraat aanbieden. Er bestaat een verschil tussen *bevreemdend* en *vervreemdend*: is een tape bevreemdend, dan zul je steeds het idee krijgen dat iets je kan *bespringen*, zoals je bij *To Sorrow* het idee krijgt dat een of ander monster uit het paard kan losbarsten - is een tape vervreemdend, dan krijg je niet eens de kans om iets te

vermoeden, overrompeld te worden, want in dat geval maskeert het beeld geen vreemdheid, het *is* zelf vreemd. Vandaar dat *To Sorrow* weids en open blijft: ze stelt zich open voor allerlei gissingen, ze raadt je niet af (door middel van ruis), nee, ze vertrouwt je juist vertrouwde beelden toe, die hun venijn zorgvuldig versluieren.

De volgende tape, *Like Paradise* van SASCHA WONDERS, is een simpele zwart-wit registratie van drie mannen die zorgeloos genieten van een dagje uit in de natuur. Wat direct opvalt is het verschil tussen de dubbelzinnige natuur in *To Sorrow* en de naïve, werkelijk onschuldige natuur in *Like Paradise* (*This is the merry Moscow country*, zegt een van hen tijdens het gesprek.) Ook de mannen bezitten niet dezelfde spanning als de beesten in het weidelandschap. Maar dat zal ook wel nauwelijks de bedoeling zijn. *Like Paradise* heeft de charme van een vakantieclipje dat je af en toe voor de dag haalt om nog eens het verhaal van *de drie mannen* te kunnen horen... In de derde tape, *Everything's just Fine*, een olijke en weinig boeiende videosong, doet HERBERT WENTSCHER zijn best om zichzelf tijdens het zingen van het spoor te brengen door allerlei halfgare grapjes, zodat er uiteindelijk een gestoorde en verstoorde clip zou moeten ontstaan (TONY OURSLER is echter veel vakkundiger in het afbreken van zijn eigen vertellingen).

Hierop volgt *Imagination* van RICHARD HEFTI: een lang, transparant vel waarop tekeningen staan afgebeeld, wordt langzaam van links naar rechts geschoven, terwijl daarachter hetzelfde vel, maar dan in spiegelbeeld, van rechts naar links wordt geschoven. Samen creëren beide vellen steeds wisselende configuraties. De tekeningen bestaan uit kleurige vlekken en slierten die lijken op wegwaaiende takken en bladeren. Herfst lijkt te zijn aangebroken. De tere en vergankelijke sfeer van de beelden wordt geaccentueerd door de stamelend uitgesproken woorden. Je kunt ze ternauwernood verstaan. Soms vang je een verstaanbaar woord op (Amsterdam, KURT SCHWITTERS), net als je af en toe een herkenbaar beeld in de tekeningen kunt ontwaren (een man met hoed en regenjas), maar nooit vallen de woorden met de beelden samen: ze zeggen niets over elkaar, ze vervliegen ogenblikkelijk nadat ze zijn getoond en uitgesproken - maar voordat ze dit doen, hebben ze elk afzonderlijk iets laten doorschemeren van een immense ruimte, een schatkamer vol dagboeken, notities, tekeningen en oude foto's. *Imagination*.

Wat deze tapes met elkaar gemeen hebben, is dat ze hun verhaal niet lineair maar elliptisch vertellen - bijvoorbeeld



● horses, a complete children's farm. An idyllic scene, but without the stuffiness of an idyll. Something, I'm not quite sure what, shines through this pastoral scene. The images remain grand and open. How does FITZGERALD achieve this? This effect is perhaps partly due to the music by PETER GORDON, which remains so beautifully transparent, with a trumpet functioning as a second, sonorous horizon to the meadows of the countryside. Perhaps it is also due to the careful cutting, which makes the images flow into each other in a smooth and *spatial* way. Or maybe it is the way in which all the animals have been put in a framework: tight, stiff, close to the skin, which lends a centrifugal force to the image. Look at the horse on the right-hand side, shaking its head -in slow motion- with wide open mouth, as if growling and yawning at the same time. There is no relation at all between the horse and the landscape behind it, there is too much space in between, a hiatus. Or look at those cows, filmed from behind, and flood-lighted by the headlights of a car. In the dusk only their impassive behinds, almost filling the screen, can be seen glimmering vaguely. Is this an idyll? Everything points in this direction, but whether you watch the horse's head or the batch of cows, you keep wondering what is wrong, what has disturbed the quiet. The clear and apparently innocent images of this pastoral have a much more *unheimlich* effect than a grubby image accompanied by neurotic sounds. Those tapes that were meant to be sinister (*Tango de Perro* by JAN BULTHEEL in *Electronic Sign Language*, or *Media Vita in Morte Sumus* by DEDO in *Sound*), are in fact not very interesting, because they only offer an amorphous agglomeration. There is a difference between *surprise* and *alienation*. If a tape surprises you, you may have the feeling that something may leap at you any moment -in this way *To Sorrow* gives you the idea that some kind of monster may burst out of the horse. If a tape is alienating, you do not even get a chance to suspect, or be surprised, because in this case the image does not hide a strangeness, it *is* strange itself. This is the reason why *To Sorrow* remains grand and open: it is open to all kinds of interpretations, it does not turn you away (by noise). Instead it gives you well-known images, carefully hiding their venom.

The next tape, *Like Paradise* by SASCHA WONDERS, is a simple black-and-white registration of three men who leave their cares behind to enjoy a day out in the country. The difference between the ambiguity of nature in *To Sorrow* and the naïve, and indeed innocent, nature in *Like Paradise* is

striking. (*This is the merry Moscow country* says one of the men in the course of their conversation.) The men also are without the tension of the animals in the meadow. But this was probably never the maker's intention. *Like Paradise* has the charm of a holiday film which you show every now and then to hear the story of the three men again... In the third tape, *Everything's just Fine*, a merry and not very angaging video-song, HERBERT WENTSCHER does his utmost to upset his performance of the song by making feeble jokes, with the intention of creating a disturbed and perturbed video clip (TONY OURSLER, however is much better skilled in breaking down his own stories).

This is followed by *Imagination* by RICHARD HEFTI. A long transparent sheet with drawings on it is slowly passed from left to right, while behind, the same sheet, in a mirror-reflection, is passed from right to left. Together these sheets create ever-changing configurations. The drawings consist of colourful blots and smears, resembling leaves and branches blown by the wind. Autumn seems to have come. The tender and fleeting atmosphere of the images is emphasized by the haltingly spoken words. You can hardly hear them. Sometimes it is possible to hear what is said (Amsterdam, KURT SCHWITTERS), just as sometimes the drawings represent a recognizable image (man in hat and raincoat), but words and images never go together: they do not explain each other, they have evaporated as soon as they are spoken. Yet before they vanish, each has separately transmitted something of a gigantic space, a treasure-house full of diaries, notes, drawings, and old photographs. Imagination.

What these tapes have in common, is that they do not tell their story in a linear, but an elliptic way -for instance, by showing the setting of an imminent event (*To Sorrow*), or by making the spectator conjecture about the accompanying anecdotes (*Like Paradise*), by breaking up and disseminating the plot (*Everything's just Fine*), by hesitantly lifting only a tip of the veil of the plot (*Imagination*), or by making the narrative functions of image and sound work against each other: the image as an emblem, the sound as a saying. This happens in *Island Stories* by NIGEL ROLFE, the fifth tape of *Narrative Video*. The image is turned inwards upon itself, while a heart-rending song tells the story of a fifteen-year-old girl (who doesn't seem to finish up very well). No matter what kind of video you make, whether it is a narrative video or not, everything depends on the sound, the shades, the frame-works, and the speed of the first images. Looking at the opening

PETER FORGACS *Ironage* 1985

door de setting van een op til zijnde gebeurtenis te tonen (*To Sorrow*), door de toeschouwer te laten gissen naar de bijbehorende anecdotes (*Like Paradise*), door het verhaal af te breken en uit te zaaien (*Everything's just Fine*), door aarzelend de topjes van het verhaal zichtbaar en hoorbaar te maken (*Imagination*), of door de verhalende functies van het beeld en het geluid tegen elkaar in te laten werken: het beeld als embleem, het geluid als spreuk. Dit laatste gebeurt in *Island Stories* van NIGEL ROLFE, de vijfde tape van *Verhalende Video*. Het beeld is in zichzelf gekeerd, terwijl een lied, hartverscheurend voorgedragen, verhaalt over een vijftienjarig meisje (waarmee het niet zo goed schijnt af te lopen). Wat voor soort video je ook maakt, verhalend of niet, alles hangt af van de geluiden, de tinten, de kaders en het tempo van de eerste beelden, en wanneer je kijkt naar de beginbeelden van *Island Stories*, krijg je de indruk dat de rest niet meer mis kan gaan. Het scherm is zwart, en in het zwarte vlak zijn twee rechthoekige uitsparingen aangebracht: links, een veld grind dat door een hark bewerkt wordt; rechts, een modderige, met water gevulde kuil waar een schop in slaat. Beide beelden zijn vertraagd (duidelijk merkbaar aan de waterdruppels die glinsterend van de schop afdruipt) en gedompeld in een goudkleurige waas. Aanvankelijk hoor je het geluid van een typemachine, dat thuis hoort bij het linkse beeld en overgaat in het geluid van schuivend grind. Tegelijkertijd hoor je het slaan op bekkens, dat synchroon loopt met het neervallen van de schop. Zowel het harken als het slaan zie je telkens vanuit verschillende standpunten, zonder dat je kunt waarnemen wie harkt en wie slaat. Langzaam maken deze geluiden plaats voor een lied, dat gepaard gaat met het opdoemen van een madonna-achtig beeldje, midden tussen de twee uitsparingen. Het geheel levert uiteindelijk een nogal lachwekkend beeld op: een hemelse verschijning, opgeroepen door een hemels lied, is ingeklemd door aardse handelingen.

Het allermooiste onderdeel van *Infermental 5* is ongetwijfeld *Ironage* van PETER FORGACS - een tape waarvan de beelden zo simpel en tegelijk zo zinsverbijsterend zijn, dat ze niet meer uit je geheugen zijn weg te branden. De spil in *Ironage* is een blinde man, in gezelschap van vier vrouwen, waarvan er één hem in de openingsscène omhelst en kust. Eigenlijk heeft het iets cynisch om een omhelzing te filmen tussen een blinde man en een ziende vrouw (en waarom dan wel? hoe weet hij trouwens waar haar lippen zijn? en wat kruipt daar omhoog links in het beeld? - het is duidelijk geen omhelzing à la RODIN, deugdelijk en romantisch,

eerder à la CELINE, TOM WAITS, of LUCEBERT, wrang maar hartstochtelijk), toch is niets ontwapenender dan de kus die zij elkaar geven. En dit geldt voor de hele tape. Zwart-wit opnames, maar wat een tedere tinten! Opgenomen op super 8, en zie wat je alleen al kunt doen door een film tijdens het afdraaien te manipuleren. Bibberend volgen de beelden elkaar op, alsof FORGACS de filmspoelen telkens even tegenhoudt. Vooral in het begin, wanneer de blinde man en de vrouw dicht tegen elkaar aanstaan, en je niet precies weet wat ze daar aan het uitspoken zijn, omdat de beelden haperen of de film terug wordt gedraaid, is dit effect heel spannend. *Ironage* kent dezelfde stille dreiging als *To Sorrow*, gecombineerd met de vakantiestemming van *Like Paradise*, maar ze overtreft beide in sensualiteit. Luister alleen al naar het sterk vertraagde en echoënde geluid van een fluit, dat samen met de beelden de zwoelheid van een warme zomerdag voelbaar maakt.

Na het zien van deze tape is *Double Lunar Dogs* van JOAN JONAS, het sluitstuk van *Verhalende Video*, een sof, ofschoon ze in feite de enige echte narratieve video is. *Double Lunar Dogs* vertelt veel, een hoop, maar op zo'n pathetische en nadrukkelijke wijze, dat het luisteren al snel vergaat. En ook de speciale effecten waarmee deze tape pronkt, worden op zo'n nietszeggende wijze gebruikt, dat het kijken je al snel vergaat. Wat blijft er dan nog over? Niets.

Cassette 4: *Elektronische Beeldtaal* geeft een aardig overzicht van de verschillende manieren om met videotecnica om te gaan. Er zitten tapes bij die duizelingwekkend snel gaan (*Rotorama* van INGO GÜNTHER), zodat je geheel van slag raakt en alle andere videotapes na afloop vertraagd lijken te zijn afgespeeld. HANNO BAETHE daarentegen doet een verstilde, diafane ode aan zand: *Flugsand*.

De laatste cassette, *Geluid*, is evenals *Elektronische Beeldtaal* een soort video-staalkaart. Hierin wordt het primaat van het beeld aangevochten en de onzichtbare maar altijd voelbare rol van het geluid afgewogen. In *Ironland* van LLUREX bijvoorbeeld reageert het beeld direct op het geluid. In *Fish from Holland* van SERVAAS wordt het geluid becritiseerd door de beelden. In *Nightsoil* heeft RICARDO FUGLISTAHLER beeld en geluid met elkaar versmolten tot een ritmisch geheel, terwijl in de chaotische *Tale Enclosure* van GARY HILL geluid en beeld met elkaar concurreren. Halverwege de cassette - het blijft een fantastische vondst - raak je plotseling verzeild in een geluidsluwte: *Watching Out*, een tape waarin NAN HOOVER tien minuten lang op uitkijk staat, volledig gehuld in stilte.



●images of *Island Stories*, one feels that nothing can go wrong anymore. The screen is a black field of which two oblong spaces have been cut out: to the left, a field of gravel which is being raked, to the right, a muddy hole filled with water, in which a spade is striking. Both sequences are shown in slow-motion (clearly visible from the glistening water dripping from the spade), and everything is submerged in a golden haze. At first one hears the sound of a typewriter, belonging to the image on the left, which changes into the sound of moving gravel. Simultaneously we hear the sound of cymbals, synchronous with the spade striking down. Both the rake and the spade are observed from different angles, but we cannot see who is handling them. Slowly these sounds make way for the song, which is accompanied by an emerging madonna-like statue, in the middle between the cut-outs. Together this produces a ridiculous image: a heavenly apparition, caught between two earthly actions.

The most beautiful part of *Infermental 5* is PETER FORGACS' *Ironage* - a tape with images so simple and at the same time so astonishing, that you cannot burn them out of your memory. The protagonist of *Ironage* is a blind man; in his company are four women, one of whom embraces and kisses him in the opening scene. Actually, it seems rather cynical to film the embrace of a blind man and a woman who can see (- yet why? How does he know where her lips are? And what is that thing creeping in the upper left corner of the screen?). Clearly this is not an embrace à la RODIN, virtuous and romantic but rather à la CÉLINE, TOM WAITS, or LUCEBERT, sour, but passionate, and yet nothing is more disarming than this kiss. And this goes for the rest of the tape as well. Filmed in black-and-white, but in very tender shades. This was recorded on Super 8, and look what one can do simply by manipulating the film when it is turning. Shaking images follow each other, as if FORGACS stops the film again and again. Especially in the beginning, this produces an effect of great tension, when the man and the woman are standing close together, and you do not know exactly what they are up to, because the film is shaking or shown in reverse. In *Ironage* there is the same threatening atmosphere as in *To Sorrow*, combined with the holiday mood of *Like Paradise*, but *Ironage* surpasses both in sensuality. Only listen to the sound of an echoing flute in slow-motion, which together with the images produce the effect of a hot and sultry summer's day.

After having seen this tape, *Double Lunar Dogs* by JOAN JONAS, is rather a wash-out, in spite of the fact that it is in

fact the only really narrative video. There is quite a lot of narration going on in *Double Lunar Dogs*, but it is done in such a pathetic and emphatic way that one cannot endure listening to it for very long. And the special effects, so proudly shown off in this tape, are used in such a bland way that one cannot endure watching this for very long either. What remains? Nothing.

Cassette 4: *Electronic Sign Language* provides a good survey of the several ways of exploiting video techniques. There are tapes that move at dizzying speed (*Rotorama* by INGO GÜNTHER), which are so disorientating that afterwards all videotapes seem to be played in slow-motion. HANNO BEATHE, on the other hand, has produced a stilled, diaphanous, ode to sand: *Flugsand*.

The last cassette, *Sound*, is just like *Electronic Sign Language*, a kind of video-catalogue. Here the supremacy of image over sound comes under attack, and the invisible, but always perceptible, role of sound is evaluated. In *Ironland* by LLUREX, for instance, the image reacts directly to the sound. In SERVAAS' *Fish from Holland* the sound is criticized by the image. In *Nightsoil*, RICARDO FÜGLISTÄHLER has melted image and sound into one rhythmic whole, while in the chaotic *Tale Enclosure* by GARY HILL sound and image compete with each other. Halfway through the cassette - a truly marvellous idea - one is all at once sheltered from all sound: *Watching Out*, a tape in which NAN HOOVER keeps watch for ten minutes, in utter silence.

Translation: FOKKE SLUITER Groningen

●*Infermental 5* Rotterdam 1986
editors:
LEONIE BODEVING
ROB PERRÉE
LYDIA SCHOUTEN .
International distribution:
dr. VERA BODY, Köln.
distributie Nederland:
KIJKHUIS, den Haag
MONTEVIDEO, Amsterdam

MACIUNAS streefde rigoreuze veranderingen na in de kunst. Kunst was voor hem een middel om een bepaalde levenshouding te bevorderen, een proces moest in werking gezet worden waardoor iederéén een door kunst geïnspireerde levenshouding zou krijgen. Dit zou de kunst en haar bijbehorende instanties overbodig maken en tenslotte elimineren. Dat doel moest door middel van een groot samenwerkingsverband tussen zoveel mogelijk kunstenaars bereikt worden.

Veel kunstenaars in de Verenigde Staten namen deel aan de FLUXUS-activiteiten die MACIUNAS organiseerde. In november 1961 vertrok MACIUNAS naar Europa waar in september 1962 in Wiesbaden het eerste *Europese Fluxus-Festival* plaatsvond. De Duitse kunstenaar WOLF VOSTELL (1932) zette zich in voor het verspreiden van FLUXUS-informatie in zijn land. Een maand nadat het op het festival in Wiesbaden had opgetreden, haalde VOSTELL het internationale FLUXUS-gezelschap naar Amsterdam. Daar vond bij GALERIE MONET *Parallele Aufführungen Neuester Musik* plaats, de eerste *Happening* in Nederland.

Spanningen tussen VOSTELL en MACIUNAS leidden in 1964 tot een breuk binnen de beweging, toch kondigde het definitieve einde van FLUXUS zich pas in de late jaren 70 aan.

FLUXUS had een zeer tegenstrijdig en vrijblijvend karakter, enerzijds omdat logische samenhang vermeden werd, anderzijds omdat elk van de deelnemende kunstenaars iets anders onder het begrip verstond. Je kunt niet spreken van een FLUXUS-ideologie, hoogstens van een aantal kenmerken.

Men wilde concrete kunst maken die nergens naar verwees. Kunst van allerlei disciplines was vertegenwoordigd: dans, theater, poëzie, beeldende kunst, film, video en vooral muziek. Kunstenaars die muzikaal geïnteresseerd waren wilden doormiddel van publieksparticipatie de muziek concretiseren. Dit idee ontleenden ze aan de Amerikaanse componist JOHN CAGE. CAGE vond dat de geluiden die het publiek tijdens een concert maakte, deel uitmaakten van het stuk, waarvan de structuur zodoende door de luisteraar meebepaald werd. Zo'n concert had dus een zeer open vorm en kon uitmonden in een *multimediale* gebeurtenis. Veel FLUXUS-kunstenaars ontwikkelden dit multimediale idee verder, en probeerden met elk mogelijk medium te werken.

Het interdisciplinair karakter van FLUXUS breidde zich ook uit tot gebieden buiten de kunst. Men zocht contact met wetenschappers en ingenieurs voor de realisatie van werken.

Hoewel gezocht werd naar alternatieven voor bestaande maatschappelijke en artistieke situaties en men een kritische houding had ten opzichte van technologie, kan FLUXUS niet politiek genoemd worden.

Televisie - Video

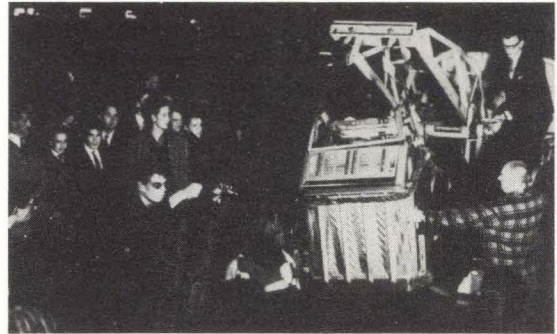
In de jaren '60 steeg het welvaartspeil in de Westerse landen en de VS en werd de technologie toegankelijker, zij raakte geïntegreerd in de samenleving. Deze

-Een buitensporige ontlasting, zoals bijvoorbeeld dysenterie, waardoor een zuivering wordt bewerkstelligd.

-Eb of vloed.

-Een stof, die het verbinden van metalen of andere materialen gunstig beïnvloedt.

Door bovenstaande definitie van het woord *fluxus* op beeldende kunst toe te passen formuleerde de Amerikaan GEORGE MACIUNAS in 1963 de doelstellingen van de FLUXUS-beweging die hij een paar jaar daarvoor initieerde:



Parallele Aufführungen Neuester Musik WOLF VOSTELL. *Décollage* of a jukebox

-Zuiver de wereld van burgerlijke misselijkheid, van de intellectuele, professionele en gecommmercialiseerde cultuur. Zuiver de wereld van dode kunst, imitatie, kunstmatige kunst, abstracte kunst, illusionistische kunst, mathematische kunst. Zuiver de wereld van 'Europeanisme'.

-Bevorder een revolutionaire vloedstroom. Bevorder levende kunst, antiekunst, zorg ervoor dat een werkelijkheid zonder Kunst door iedereen volledig geleefd kan worden en dat er geen critici, dilettanten en professionelen meer zijn.

-Smelt de culturele, sociale en politieke revolutionaire kaders samen tot een verenigd actiefront.

MARIE-ADELE RAJANDREAM beschrijft de periode waarin video tot materiaal van de beeldende kunst werd gemaakt.



Parallele Aufführungen Neuester Musik
WOLF VOSTELL performs his *Décollage*
Musique Kleenex

● MACIUNAS strove for rigorous changes in art. For him art was a way to promote a particular attitude, a process had to be started in which everyone would achieve an attitude to life inspired by art. This would cause the art and the attached institutions to be made superfluous and, in the end, to be eliminated. This object had to be reached through the cooperative efforts of as many artists as possible.

Many artists in the USA took part in the FLUXUS activities organized by MACIUNAS. In November 1961 MACIUNAS left for Europe where in September 1962, in Wiesbaden, the first *European Fluxus Festival* was staged. Information in Germany on FLUXUS was propagated by the German artist WOLF VOSTELL (1932). A month after their performance at the Wiesbaden festival, VOSTELL took the international FLUXUS party to Amsterdam. There, at the GALERIE MONET were staged the *Parallele Aufführungen Neuester Musik*, the first happening in the Netherlands.

In 1964 rising tension between VOSTELL and MACIUNAS created a rift within the movement, FLUXUS however was not to come to an end until the late '70s.

The character of FLUXUS was very conflicting and non-committal. This was caused on the one hand by the lack of logical coherence, and on the other by all participating artists using their own definitions. As a result there is no FLUXUS ideology as such, at best one can define a number of characteristics.

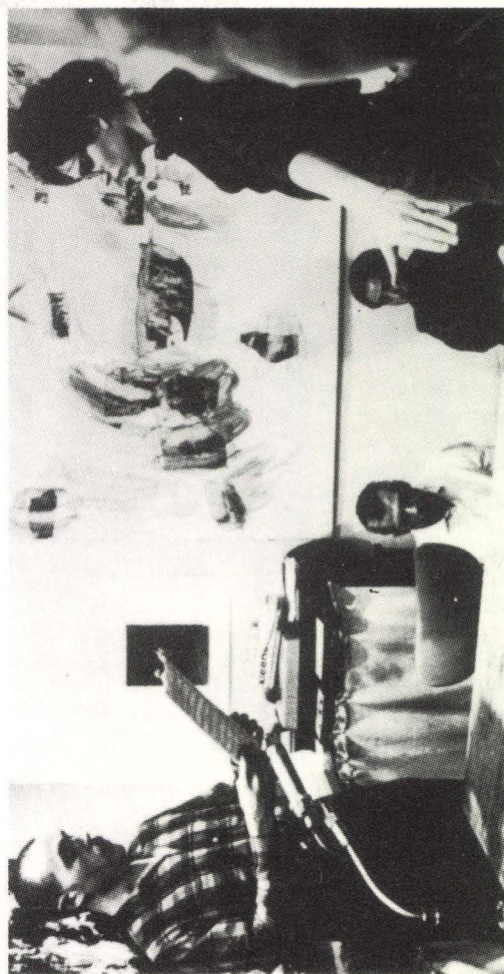
They wanted to create a concrete form of art, devoid of references. Several disciplines of art were represented: ballet, theatre, poetry, visual arts, cinematography and video, but above all music. Artists with a musical interest wanted to give music a concrete form through audience participation. This idea they borrowed from the American composer JOHN CAGE. CAGE held the opinion that the noises made by the audience during the concert, were part of the performance. This way the structure was jointly defined by the listener. Therefore such a concert was very loosely defined and could end up a multimedial affair. Many FLUXUS artists developed this idea further and tried working with every possible medium.

The interdisciplinary character of FLUXUS also spread to spheres outside art. For the realisation of their ideas they sought contact with scientists and engineers.

Although FLUXUS displayed a critical attitude towards technology and tried to find alternative solutions to existing social and artistic situations, it cannot be considered a political organisation.

Television Video

In the Sixties the prosperity of the western nations and the USA increased and technology became more accessible, and became integrated in society. This situation is well described by REYNER BANHAM in his book *Theory and Design in the First Machine Age: ...and what appeared to be a second machine age as glorious as the first* (technical developments between 1900 and



Parallele Aufführungen Neuester Musik

JOHN CAGE *Solo for voice no.2* performed by
DICK HIGGINS and ALISON KNOWLES

● *Excessive motions, as for instance with dysentery, which purge the system.*
-Low or high tide.

-A substance which improves the joining of metals or other materials.

By applying the above cited definition of the word fluxus to the arts, the American GEORGE MACIUNAS (in 1963) formulated the objectives of the FLUXUS movement which he had started some years before:

-Purge the world of middle-class nausea, of the intellectual, professional and commercialized culture. Purge the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusional art, mathematical art. Purge the world of Europeanism.

-Promote a revolutionary tide. Promote live art, ensure that in a reality without art everyone can live fully and that there will be no critics, dilettanti or professionals.

-Fuse the cultural, social and political revolutionary cadres together in a united campaign.

MARIE-ADELE RAJANDREAM describes the period in which video was turned into a material for the visual arts.

situatie wordt goed getypeerd door REYNER BANHAM in zijn boek *Theory and Design in the First Machine Age: ...en wat een tweede machine tijdperk leek te zijn, even glorieus als de eerste* (technische ontwikkelingen tussen 1900 en 1930, MAR), *wenkte ons naar de Fantastische Zestigste Jaren - miniaturisatie, transistors, reizen per raket of straalvliegtuig, wonder-geneesmiddelen en nieuwe chemische producten voor thuis, de televisie en de computer leken ons steeds meer en steeds beter te bieden. Wat er bij het eerste machinetijdperk nog niet helemaal uitgekomen was, stond nu te gebeuren.*

De televisie was in die periode inderdaad tot een voorwerp geworden dat niet meer weg te denken was uit de huiselijke sfeer. In de VS was men na de Tweede Wereld Oorlog begonnen met de massaproductie van TV-toestellen. Weldra begon het publiek de apparaten massaal aan te schaffen. Vanaf 1948 startten de Amerikaanse lokale televisiestations en de nationale TV networks reguliere uitzendingen. Europa bereikte dit stadium pas in de jaren '50.

Toch werden de resultaten van de technologie niet klakkeloos geaccepteerd vanwege het besef dat zij ook negatief aangewend kon worden. De verschrikkingen van de Tweede Wereld Oorlog en de Viet-Nam Oorlog waren daar het bewijs van. Bovendien bleek al gauw dat de televisie net als de radio voor eenrichtingsverkeer werd gebruikt en niet voor wezenlijke communicatie.

De Viet-Nam Oorlog (1964-1975), één van de ingrijpendste gebeurtenissen van het decennium, was de eerste zogenaamde TV-oorlog. Dagelijks waren de beelden ervan in de nieuwsbulletins en reportages te zien naast het aanbod van amusementprogramma's en reclames. Er bestond dus een grote discrepantie tussen de berichten op TV, zonder dat daar echt in de uitzendingen op gewezen werd. Alle soorten informatie werden teruggebracht tot hetzelfde niveau.

Toen kunstenaars gebruik gingen maken van video, spraken uit hun werken positieve en negatieve opvattingen over de technologie. In zeer veel videokunst werd naar de TV verwezen. Enerzijds hadden de kunstenaars ideeën over een utopische samenleving waarin de massamedia alleen voor positieve doeleinden gebruikt werden. Die denkbeelden ontleenden ze grotendeels aan de destijds zeer invloedrijke theorieën van MARSHALL MCLUHAN (1911-1980), een Canadees cultuurfilosoof en deskundige op het gebied van de massamedia. Hij meende dat de explosie van elektronische communicatiemiddelen een nieuwe manier van waarnemen creëerde. Hij zag alle moderne media als een uitbreiding van het menselijk zenuwstelsel dat zich aldus over de hele aarde zou verspreiden. Alle mensen zouden door dit omvangrijke communicatienetwerk dichter tot elkaar komen waardoor een nieuw soort samenleving, *the global village*, zou ontstaan.



WOLF VOSTELL *Heuschrecken* 1969/70

Anderzijds meenden de kunstenaars dat om diverse redenen geageerd moest worden tegen de manier waarop de massamedia werden gebruikt. De belangrijkste redenen waren: het feit dat televisie niet vrij toegankelijk was voor iedereen en gemonopoliseerd werd door TV-maatschappijen en omroepen, de nivellering van informatie door programmamakers, het eenrichtingsverkeer van de TV en het feit dat de TV vertegenwoordiger was van de gevestigde orde.

In veel videokunstwerken uit de jaren '60 zijn de negatieve en positieve kritiek op de massamedia verenigd en worden alternatieven geboden voor de gebruikelijke wijze waarop het medium TV gehanteerd werd.

WOLF VOSTELL

De twee belangrijkste FLUXUS-kunstenaars die met video werkten waren NAM JUNE PAIK en WOLF VOSTELL.

VOSTELL's uitgangspunt was zijn *Décoll/age*-theorie. Hij zag het hele leven als *Dé-coll/age*, wat staat voor een zich overall manifesterend ontbindings- en slijtproces. Elke vernietigende handeling valt onder dit begrip. In zijn kunstwerken maakte hij bij de vormgeving gebruik van destructieve methodes en plaatste hij uit hun verband gerukte objecten of afbeeldingen in een nieuw kader. Hij wilde het publiek confronteren met angst, vernietiging en menselijk leed, wat een therapeutisch effect moest hebben.

Zijn werk was altijd maatschappijkritisch. Hij poogde zich los te maken van de nutteloze rol van de kunstenaar als het lijdende individu, die hem opgedrongen was door de maatschappij. Hij vond dat de kunstenaar medeverantwoordelijk voor de geschiedenis moest zijn, daar voor hem kunst en leven gelijk waren. Hoewel MACIUNAS diezelfde mening aanhing, ontbrak bij hem het politieke aspect.

VOSTELL sloot zich uit muzikale interesse bij FLUXUS aan. Voor hem lagen beeldende kunst en muziek heel dicht bij elkaar: waar in de kunst met tijd als materiaal gewerkt wordt, componeert men eigenlijk. Hij maakte *Dé-coll/age*-muziek met zelfgemaakte instrumenten die de klank van vernietiging moest weergeven.

In 1958 en 1959 verschenen in zijn notities voor het eerst werken over het gebruik van film en video binnen de kunst.

Zijn eerste TV-kunstwerk *Schwarzes Zimmer* (1958) kan als een voorloper van de video-installatie gezien worden. In een driehoekige opstelling bevonden zich een met prikkeldraad omwonden TV-toestel, waarvan het beeld vervormd was, en een aantal objecten die herinnerden aan de massamoorden in Treblinka en Auschwitz. In *Schwarzes Zimmer* werd verwezen naar het misbruik van de media als manipulatiemiddel in Nazi-Duitsland.

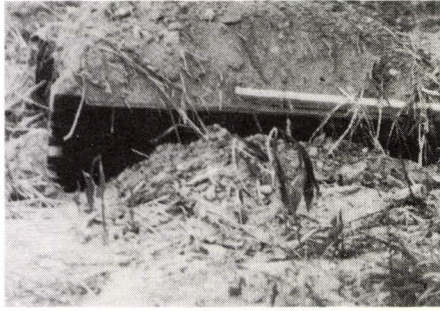
Tot in de jaren '60 bleef VOSTELL zich toeleunen op het misvormen van het beeld of het toestel. Hij betrok daarbij steeds vaker andere media. Op het *Yam Festival* in New Brunswick (VS) in 1963 begroef hij een televisie die nog aanstond. In datzelfde jaar organiseerde hij de happening *9 Dé-coll/agen* in Wuppertal. Tijdens deze happening vertoonde hij TV-beelden die hij op een bijzondere manier had vervormd: hij projecteerde een film die bestond uit opnamen van losse TV-beelden. Ook liet hij toen een TV imploderen.

In 1968 exposeerde hij de environment *Elektronischer Décoll/age Happening Raum* in Nürnberg. Dit was het videokunstwerk waarin de invloed van FLUXUS het meest tot uiting kwam, ofschoon hij al enkele jaren geleden met de beweging had gebroken. Hij maakte gebruik van het TV-toestel om zijn muzikale eigenschappen. Een ruisende, defecte televisie fungeerde binnen deze environment als een *Dé-coll/age*-muziekinstrument.

● 1930, MAR) beckoned us into the Fabulous Sixties - miniaturization, transistorization, jet and rocket travel, wonder-drugs and new domestic chemistries, television and the computer seemed to offer more of the same only better. What had been promised by the First Machine Age, but never properly delivered, now seemed to be at hand.

Indeed in this period a television set had become an established household appliance. In the USA the mass production of television sets had started after WW 2 . Soon the public started buying the sets en masse. From 1948 onwards the American local television stations and the national TV networks started regular transmissions. Europe only reached this stage in the fifties.

However the technological developments were not accepted offhand, as one was well aware of the possible negative applications. The horrors of the Second World War and Viet-Nam proved this point. Moreover it soon became apparent that television like radio was only going to be used in one-way traffic and not for real communication.



WOLF VOSTELL TV -Burying 1963

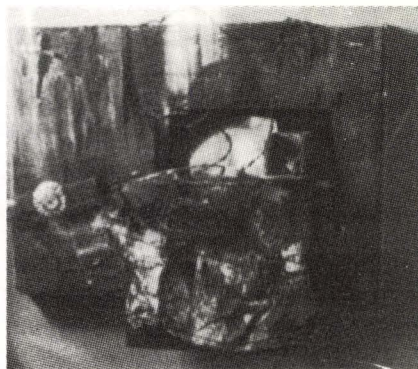
On the other hand the artists considered that for several reasons the way the mass-media were used had to be denounced. The main reasons were: the fact that television was not freely accessible but monopolised by TV networks and broadcast-companies, the watering down of information by the programme-directors, the uni-directional character of television and the fact that television represented the establishment.

Many works of video art from the sixties unite negative and positive criticism on the mass media and offer alternatives for the usual approach to television.

WOLF VOSTELL

The two most important artists of FLUXUS working with video were NAM JUNE PAIK and WOLF VOSTELL .

VOSTELL 's starting-point was his theory of *Dé-coll/age*, which stands for an omnipresent process of decomposition and wear. This conception covers all destructive action. In his oeuvre he used destructive techniques and showed objects or concepts torn out of context in a new framework. He wanted to confront his public with fear, destruction and human distress, to achieve a therapeutical effect.



WOLF VOSTELL *Deutscher Ausblick*,
d collage object 1958/59 (*Schwarzes Zimmer*)

The Viet-Nam War (1964-1975), one of the most dramatic events of the decade, was the first of the so-called TV -wars.

Reports on the war were shown on the news and in commentaries next to entertainment and commercials. Thus a large discrepancy existed between the offerings on the screen, without this receiving much emphasis. All classes of information were reduced to the same level.

When artists started using video, their works showed positive and negative views on technology. A lot of video-art referred to television.

On the one hand the artists were thinking towards an utopian society in which the mass-media would only be used for positive goals. They owed these views to the, in those days very influential, theories of MARSHALL MCLUHAN (1911-1980), a Canadian cultural philosopher and expert on the mass-media. He thought that the explosion of electronic ways of communication would create a new way of perception. He looked upon all modern media as an extension of the human nerve-system which consequently would spread over the whole world. Through this extensive communication-network people would be drawn closer and a new society, *the global village*, would be formed.

His works were always critical of society. He tried to detach himself from the stigma of the artist as the suffering individual. As he considered art and life to be equal, he thought artists had to take joint responsibility for history. Although MACIUNAS was of the same opinion, he lacked the political aspect.

VOSTELL joined FLUXUS out of musical interest. For him visual art and music were not very far apart: in the arts, when time is used as a material, one is composing. He made *Décoll/age* music with homemade instruments, to reproduce the sounds of destruction.

In 1958 en 1959 there appeared for the first time in his notes directions for the use of film and video in art. His first work of TV art, *Schwarzes Zimmer* (1958), can be seen as a forerunner of the video-installation. A television set wrapped in barbed wire and with a distorted picture and several objects which were reminiscent of the mass-murders of Treblinka and Auschwitz were exhibited in a triangular setting. *Schwarzes Zimmer*

referred to the misuse in Nazi-Germany of the mass-media as a tool for manipulation. Till through the sixties VOSTELL kept applying himself to the deformation of the picture or the TV set itself. Again and again he would involve other media. At the *Yam Festival* (New Brunswick, USA , 1963) he buried a television set while it was operating. The same year, he organised the happening *9 Décoll/agen* in Wuppertal. During the performance he showed images distorted in a special way: he projected a movie of images taken from a TV screen. Also he had a TV set implode.

In 1968 he exhibited the environment *Elektronischer Décoll/age Happening Raum* in Nuremberg. This was the work of video-art which best expressed the influence of FLUXUS , although he had severed connections with the movement some years before. He used a television set for its musical properties. A defective, noise producing TV set functioned within this environment as a *Décoll/age* musical instrument.

Heuschrecken (1969) is the first real video-installation made by WOLF VOSTELL . The entering visitor appeared on 20 monitors simultaneously. Two gigantic pictures were shown above the row of monitors: an erotic photography and a war scene. With

Heuschrecken (1969) is de eerste echte video-installatie die WOLF VOSTELL maakte. De bezoeker verscheen bij binnenkomst op twintig monitoren tegelijk. Boven de in een rij geplaatste monitoren waren twee gigantische foto's te zien: een erotische foto en een oorlogsfoto. Met *Heuschrecken* bekritiseerde VOSTELL het gelijkstellen van uiteenlopende informatie in de media.

In de tijd dat dit werk gemaakt is, was de Viet-Nam Oorlog in volle gang. Het is daarom niet onwaarschijnlijk dat hij dit werk naar aanleiding van de verslaggeving over deze oorlog heeft gemaakt.

In al deze kunstwerken zat een scherpe kritiek op het traditionele mediagebruik gevat. Soms gaf VOSTELL daarmee de media een nieuwe functie zoals in *9 Dé-coll/agen* en in *Elektronischer Dé-coll/age Happening Raum*.

NAM JUNE PAIK

PAIK (1932) sloot zich in 1962 bij FLUXUS aan, nadat hij in Duitsland in contact was gekomen met MACIUNAS. Sindsdien deed hij mee aan diverse FLUXUS activiteiten zoals het festival in Wiesbaden en *Parallele Aufführungen Neuester Musik* in Amsterdam.

NAM JUNE PAIK was in eerste instantie een componist die geboeid was door de ideeën van JOHN CAGE. Het uitbreiden van concerten tot multimedia-spektakels zag NAM JUNE PAIK als een manier om muziek te visualiseren. Voordat hij zich ging concentreren op elektronische beeldvorming, experimenteerde hij met elektronische muziek. Het gebruik van TV en video leek hem een logische stap tot de visualisering van deze muziek. Deze denkwijze was typerend voor de interdisciplinaire aanpak van deze FLUXUS kunstenaar van het eerste uur. Hij zag video als een medium dat de verschillende kunsttakken muziek, schilderkunst, film en theater in zich verenigt. Hij was van mening dat video de traditionele schildertechnieken in de toekomst zou vervangen.

Publieksparticipatie, waarvoor video een zeer geschikt medium is, speelde ook een belangrijke rol in zijn werk net als bij vele andere FLUXUS-leden.

PAIK wilde technologie gebruiken om de mensen dichter tot elkaar te brengen, hij wilde de technologie humaniseren. In zijn theoretische werk uit de jaren '60 (*Utopian Laser TV Station* uit 1966, *Expanded Education for the Paperless Society* en *Global University* uit 1968) verwerkte hij veel ideeën van MARSHALL MCLUHAN. Hij geloofde evenals MCLUHAN dat het tijdperk waarin alle informatie schriftelijk gecodeerd was, langzamerhand zou verdwijnen en gevolgd zou worden door een TV-tijdperk waarin alle informatie visueel zou zijn en per satelliet verspreid zou worden. Wel vond hij het stichten van stations die onafhankelijk waren van omroepen en commercie een voorwaarde voor het uitbuiten van de didactische en interactieve mogelijkheden van de TV. Zo kon slechts een *Global University* ontstaan waarin ook kunstenaars hun plaats hadden.



NAM JUNE PAIK TV -Bra for Living Sculpture 1972 with CHARLOTTE MOORMAN

Ook PAIK stond niet kritiekloos tegenover de manier waarop technologie in de samenleving gebruikt werd. Hij heeft eens gezegd dat hij gebruik maakte van technologie om haar nog dieper te kunnen haten. In zijn TV- en videowerken koppelde hij zijn kritiek aan technische exploratie. Door het vervormen van de beelden en door video of TV in een omgeving te plaatsen waar het niet thuis hoorde, kwam hij tot een nieuwe esthetiek.

In 1963 was zijn eerste TV-environment *Exposition of Music Electronic Television* te zien in GALERIE PARNASS in Wuppertal. In enkele vertrekken stonden verschillende objecten opgesteld, één kamer was gevuld met elf televisies, de beelden ervan waren elk op een andere wijze gestoord. De toestellen waren ontdaan van hun eigenlijke functie en kregen een nieuwe toebedeeld: die van beelden genererend muziekinstrument.

In 1965 hanteerde NAM JUNE PAIK als eerste kunstenaar de videocamera: hij maakte opnamen van het toenmalige pausbezoek aan New York. Hij vertoonde de tape *Electronic Video Recorder* in CAFÉ A GOGO in die stad. *Electronic Video Recorder* liet de mogelijkheden van video als alternatieve TV zien zonder de gevestigde media-orde direct aan te vallen.

In zijn *Participation TV*-projecten waarvan de eerste begon in 1965, is er wel sprake van een impliciete stellingname tegen de televisiemakers. PAIK liet het publiek het beeld van een TV-toestel vervormen met behulp van magneten of microfoons. In 1969 vonden nog twee *Participation TV*-projecten plaats in de GALERIE HOWARD WISE te New York waar ook het eerste gepresenteerd was.

Electronic Opera no. 1 (1969) was een onderdeel van *The Medium is the Medium*, een TV-programma dat door kunstenaars verzorgd was. Het werd uitgezonden door WGBH-TV in Boston. PAIK had een compilatie gemaakt van opnamen van een danseres, hippies, twee geliefden, synthesizerbeelden en TV-beelden van NIXON. Deze beeldfragmenten werden af en toe vervormd. De kijker kreeg instructies om bijvoorbeeld de ogen te sluiten of om het toestel uit te zetten. Op deze manier brak hij de conventionele vormgeving van TV af, verving die door een nieuwe beeldtaal en gebruikte hij het medium voor tweezijdige communicatie.

Zijn *TV-Bra for Living Sculpture* (1969) werd weer bij HOWARD WISE uitgevoerd. De celliste CHARLOTTE MOORMAN bespeelde haar instrument uitgedost in een BH waarvan elke cup een monitor was. Door de verschillende klanken veranderde het beeld telkens. NAM JUNE PAIK wilde de televisie humaniseren door het te associëren met een object dat zich zo dicht bij het lichaam bevindt. Tegelijkertijd liet hij zien hoe onmondig dit apparaat de mensen maakt door de TV-beelden met moedermelk te vergelijken. Natuurlijk was het visualiseren van muziek ook een van de hoofd-items van *TV-Bra for Living Sculpture*.

Zijn uitvallen naar degenen die de media in handen hadden verwerkte PAIK in ludieke kunstwerken waarin het publiek meestal ook een rol speelde. Daarmee onderstrepend dat kunst en leven inderdaad niet zo ver van elkaar verwijderd hoeven te zijn.

Nederland

In Nederland was het WIM T. SCHIPPERS (1942) die zich als FLUXUS-kunstenaar keerde tegen de TV-cultuur. Hij werkte anders dan zijn buitenlandse collega's binnen het gevestigde circuit.

SCHIPPERS had zich al sinds 1962 aan activiteiten gewijd die verwant waren aan FLUXUS toen hij in 1963 meedeed aan *Internationaal Programma Nieuwste Muziek- Nieuwste Theater- Nieuwste Literatuur*. Dit was een van de FLUXUS-festivals die in Nederland georganiseerd werden. Het speelde zich af in de KLEINE KOMEDIE te Amsterdam. Vanaf die tijd nam hij deel aan de Nederlandse FLUXUS

● *Heuschrecken* VOSTELL criticized the equalization of the various grades of information in the media. At the time this work was made, the Vietnam War was underway, therefore it is not unlikely that he has made this work referring to the reports on this war.

All these works of art severely criticized the traditional use of the media. At times VOSTELL used this to give the media a new function as in *9 Dé-coll/agen* or in *Elektronischer Dé-coll/age Happening Raum*.

NAM JUNE PAIK

PAIK (1932) joined FLUXUS in 1962, after he had met MACIUNAS in Germany. Hence from he would participate in several FLUXUS -activities like the festival in Wiesbaden and the *Parallele Aufführungen Neuester Musik* in Amsterdam.

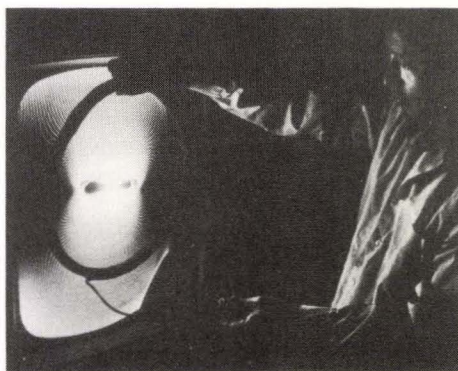
NAM JUNE PAIK was first of all a composer who was fascinated by the ideas of JOHN CAGE. PAIK saw the extension of concerts into multimedial spectacles as a way to visualize music. Before he was to concentrate himself on electronic image-forming, he experimented with electronic music. A logical step towards realising the visualisation of this music appeared to him to be to use TV and video. This way of thinking was typical for the interdisciplinary approach, practised by this FLUXUS -artist of the first hour. He looked upon video as a medium that would unite the different branches of music, painting, film and theatre. He held the view that in the future video would replace the traditional techniques of painting.

Audience-participation, for which video is a highly suitable medium, also played an important role in his work, as with many other FLUXUS -artists.

NAM JUNE PAIK 1975

PAIK wanted to use technology to bring people closer together, he wanted to humanise technology. In his theoretical work from the sixties (*Utopian laser TV -station* (1966), *Expanded Education for the Paperless Society* and *Global University* (1968) he incorporated many ideas from MARSHALL McLUHAN. He believed like McLUHAN that the era in which all information in the way of writing, would peter out and be superceded by a TV age in which all information would be visual and distributed by satellites. However he did consider the forming of stations, independent of networks and commerce, a prerequisite to exploit the educational and interactive possibilities of TV. Only thus could a *Global University* be originated in which artists too would have their place.

PAIK too was not uncritical of the way technology was used in society. Once he said he used technology to be able to hate it even more. In his TV and videoworks he combined his criticism with research. By distorting the images and by placing video or TV sets in surroundings where they didn't belong he arrived at new aesthetics. In 1963 his first TV environment was on show at the GALERIE PARNASS in Wuppertal. Several rooms were used and different objects displayed. One room was filled with eleven television sets, all with a distorted picture. Their original function was replaced by a new one: that of a musical instrument creating images.



NAM JUNE PAIK with magneto-coil 1965

In 1965 NAM JUNE PAIK was the first artist to employ a videocamera: he made recordings of the papal visit to New York. The tape, called *Electronic Video Recorder*, was played in CAFÉ A GOGO (New York). *Electronic Video Recorder* showed the possibilities of video as an alternative television without directly attacking the television establishment.

In his *Participation TV* projects, the first dates from 1965, we find an implicit attitude against the makers of television. PAIK had the audience distort the picture of a TV set with magnets or microphones. In 1969 two other *Participation TV* projects were staged in the New York GALERIE HOWARD WISE, which had also staged the first.



Electronic Opera no. 1 (1969) was part of *The Medium is the Medium*, a TV program made by artists, and broadcast by WGBH-TV of Boston. PAIK had made a compilation of takes of a dancer, hippies, two lovers, synthesized images and TV -shots of NIXON. These fragments were at times distorted. The viewer was for instance instructed to close his eyes or to switch of the set. This way PAIK broke down the conventional (visual) codes of television, replaced them with a new language and used the medium for bi-directional communication.

His *TV -Bra for Living Sculpture* (1969) was again performed in the GALERIE HOWARD WISE. The cellist CHARLOTTE MOORMAN played her instrument dressed in a brassiere of which both cups were replaced by monitors. The different tones kept changing the image on the screens. By creating an association with an object that close to the body, NAM JUNE PAIK strived to humanise television. At the same time he showed how television made people dependent by comparing it with breastmilk. Of course also the visualisation of music was a main theme of *TV Bra for Living Sculpture*.

PAIK incorporated his attacks on those in charge of the media in playful works of art in which the public usually had to take part. Thus illustrating that art and life do not have to be so far apart.

The Netherlands

In the Netherlands it was WIM T. SCHIPPERS (1942) who as a FLUXUS -artist turned against the TV culture. In discordance with his foreign colleagues he operated within the established circuits.

In 1962 SCHIPPERS had already applied himself to activities allied to FLUXUS when in 1963 he took part in *Internationaal Programma Nieuwste Muziek- Nieuwste Theater- Nieuwste Literatuur*. This was one of the FLUXUS festivals organized in the Netherlands. It took place in the KLEINE KOMEDIE in Amsterdam. From then on he would participate in the Dutch FLUXUS -activities until 1966, the year he and DE RIDDER made a special FLUXUS -edition of the paper *Kunst van Nu*. After that the FLUXUS -activities in the Netherlands would come to an end.

SCHIPPERS used many different media: visual arts, printing, music, film and TV. His art was concrete and showed a sense of humour.

In 1963 SCHIPPERS and DE RIDDER were asked by director HENK DE BIJ to take charge of the VARA program *Signalement*. This would be the beginning of the multitude of TV activities of SCHIPPERS. In this program he and DE RIDDER discussed in a very personal style the recent developments in modern art. Their own projects came up too, as with SCHIPPERS' emptying of a lemonade-bottle into the sea, and DE RIDDER's *Papieren Constellaties*. The presentation was fast and businesslike and the unwritten rules of television were subtly made a fool of.



Signalement WILLEM DE RIDDER PK auto

● *Hoepla* was broadcast by the VPRO in 1967 and 1968. It was put together by TRINO FLOTHUIS, WIM VAN DER LINDEN, WIM T. SCHIPPERS and HANS VERHAGEN. *Hoepla* was a youth-magazine in which (for those days) controversial subjects passed in review. The authors strove to give the programmes an amateuristic and chaotic character and thus kicked against the conventions of TV-esthetics.

If we compare the aforementioned artists we can conclude they all shed a new light on the use and function of TV and video. VOSTELL's work can be titled as serious. They possess a clear message to the public to improve society. NAM JUNE PAIK too criticized society, but in a more light-hearted manner. For him the experiments with the equipment and the musical aspects were just as important. For WIM T. SCHIPPERS the emphasis rested on the content and the way of presentation. The social values and standards were the material he experimented/s with.

Translation: MARTEN GERRITSEN Enschede

activiteiten tot 1966, het jaar waarin hij en DE RIDDER een speciale FLUXUS editie maakten van het krantje *Kunst van Nu*. Daarna stopten de FLUXUS manifestaties in Nederland.

SCHIPPERS gebruikte veel verschillende media: beeldende kunst, drukwerk, muziek, film en TV. Zijn kunst was concreet en getuigde van gevoel voor humor.

In 1963 werden SCHIPPERS en DE RIDDER door regisseur HENK DE BIJ gevraagd om het VARA-programma *Signalement* te verzorgen. Dit zou het begin zijn van de talrijke TV-werkzaamheden van SCHIPPERS. In het programma bespraken hij en DE RIDDER op een heel eigen manier de recente ontwikkelingen in de moderne kunst. Ook hun eigen projecten, waaronder het legen van een flesje limonade in zee door SCHIPPERS en de *Papieren Constellaties* van DE RIDDER, kwamen aan bod. De presentatie was vlot en zakelijk en met de ongeschreven regels van het televisie maken werd subtiel de draak gestoken.

Hoepla werd in 1967 en 1968 uitgezonden door de VPRO. Het werd samengesteld door TRINO FLOTHUIS, WIM VAN DER LINDEN, WIM T. SCHIPPERS en HANS VERHAGEN. *Hoepla* was een jongerenmagazine waarin (voor die tijd) min of meer controversiële onderwerpen de revue passeerden. De makers gaven de programma's opzettelijk een amateuristisch en chaotisch karakter en schopten zo tegen de conventies van de TV-esthetiek aan.

Als de hier behandelde kunstenaars in het kort met elkaar vergeleken worden, kan geconcludeerd worden dat ze alle een nieuw licht wierpen op het gebruik en de functie van TV en video. De werken van VOSTELL kunnen betiteld worden als serieus. Ze bevatten een duidelijke boodschap aan het publiek om de maatschappij te verbeteren. Ook NAM JUNE PAIK leverde maatschappijkritiek maar op een veel luchtiger manier. Voor hem waren experimenten met de apparatuur en de muzikale aspecten minstens zo belangrijk. Bij WIM T. SCHIPPERS lag het zwaartepunt op de inhoud en de presentatiewijze en vormden de maatschappelijke waarden en normen het materiaal waarmee hij experimenteerde/t.

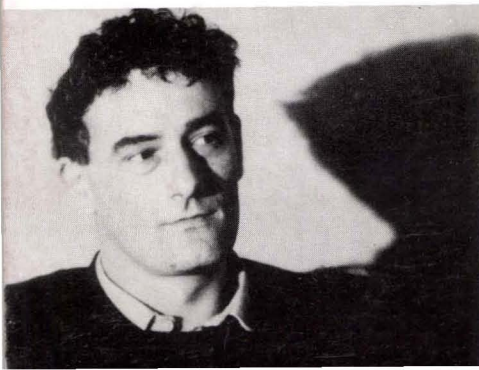
I. ANG Kim Phuc, in: *Skrien 134*
 LUCINDA FURLONG Notes toward a history of image-processed video, Steina and Woody Vasulka, in: *Afterimage* december 1983
 JÜRGEN SCHILLING Fluxus, in: *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?* Frankfurt 1978
 H. RUHÉ Fluxus the most radical and experimental art movement of the sixties, Amsterdam 1979
 H. RUHÉ Over schilderkunst, nieuwe media en het avontuur van Fluxus in: *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1984
 W. HERZOGENRATH, S. SCHREIBER Nam June Paik, Fluxus-Video, München 1983
 cat. *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland* Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1980
 PAUL DONKER DUYVIS Wim T. Schippers in: *Kunstschrift 4* Weesp 1984
 REYNER BANHAM *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1982
 JENNIFER SMIT Agressie in de Fluxus-beweging in: *Museumjournaal 2* Amsterdam 1979



Hoepla 2 performance by PHIL BLOOM 1967







GABOR BÓDY