

Special Documenta Section

Hans Holbein

Art for TV

Jenny Holzer

After Image

Wolfgang Preikschat

Klaus vom Bruch

Wulf Herzogenrath

Jouke Kleerebezem slaat terug / hits back

Pieter Baan Müller Contribution

Rein Wolfs slaat terug / hits back

Ingo Günther Contribution

Max Bruinsma slaat heen / hits forward

Dalibor Martinis Contribution

World Wide Videofestival 1987

Rob Perrée slaat terug / hits back

Mediamatic

European Media-Art Magazine



HANS HOLBEIN THE YOUNGER

youw en tuur
pop-up
fold and peek

Abonneert U • Subscribe !

.....
(instelling/institution)

.....
naam/name

.....
straat/street

.....
postcode, plaats/city, postal code

.....
land/country

.....
telefoon/phone

.....
*Ik abonneer mij tot wederopzegging op Mediamatic en
betaal na ontvangst van uw rekening (1 jaar=4ex):
I subscribe to Mediamatic until further notice and pay
on receipt of your invoice (1 year=4iss):*

- f30,- (België/Nederland particulieren)
- f45,- (België/Nederland instellingen)
- f50,- (Europe including GB)
- f60,- (Overseas)

- Dit abonnement is een geschenk. Naam en adres
van de gelukkige staan op de achterzijde.
This is a gift subscription. Name and address
of the beneficiary you'll find verso.*

.....
handtekening/signature

IN HET **STEDELIJK** MUSEUM AMSTERDAM

Stedelijk Museum
Paulus Potterstraat 13
1071 CX Amsterdam
Telefoon 020-5 73 29 11
infolijn 020-5 73 27 37

Dagelijks geopend
van 11.00 - 17.00 uur

Holland in vorm
twee tentoonstellingen:

**Grafische vormgeving in
Nederland na 1945**
Institutioneel ontwerpen
26 juni t/m 20 september

Jan Beutener
schilderijen 1969-1987
12 september t/m 25 oktober

Koen Wessing
foto's, China 1986
19 september t/m 1 november

Europalia
Europese kunstenaars
o.a. Rebecca Horn, Jannis
Kounellis, Gilbert & George
17 oktober t/m 6 december

César Domela
Een overzicht van schilderijen,
grafisch werk en reliëfs.
31 oktober t/m 13 december

Nederlandse kunst
Een stand van zaken
v.a. 19 december

4 september - 18 oktober 1987

KUNST VOOR TELEVISIE

De internationaal georiënteerde manifestatie KUNST VOOR TELEVISIE vestigt op verschillende manieren de aandacht op televisieproducties **over** kunst en televisieproducties **als** kunst. Het Stedelijk Museum toont programma's samengesteld uit televisieproducties met thema's als muziek, dans, theater en literatuur, en een selectie van producties uit 9 Europese landen.

3, 4 en 5 september organiseert het museum

een **symposium**, waarin de praktijk en theorie van kunst voor televisie centraal staan. Op dit symposium gaan **TIME-CODE** - een co-productie van 8 televisiestations uit 6 Europese landen, de V.S. en Canada, waarin elk station een televisieproductie van een kunstenaar produceert - en **10-nieuwe VPRO-producties** van 10 Nederlandse kunstenaars in première.

GALERIE  RENE  COELHO

September 1987

N A N H O O V E R

Fotografie / Video

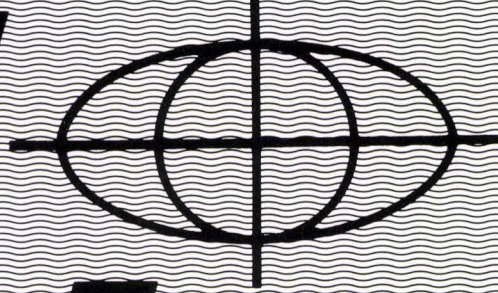
Oktober 1987

P I E T E R B A A N M Ü L L E R

Schilderijen / Video

N E D E R L A N D

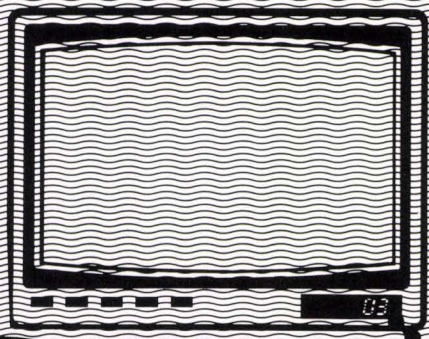
WORLD



WIDE



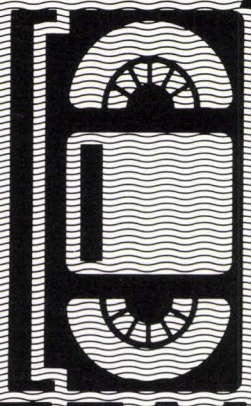
VIDEO



FESTIVAL



1977



5-12 SEPTEMBER

DEN HAAG

NOORDEINDE 140

KIJKHUIS
070-644805

VIA WOOD

Editorial

Halverwege de *Documenta* menen wij nog iets toe te moeten voegen aan de golf van publiciteit die al weer bijna uitgewoed is. We bieden dan ook alleen specialistische, maar extra interessante informatie; twee interviews met de voor de videoprogrammering verantwoordelijke *Documenta*-stafleden. Daarnaast een artikel over audio en een over een aantal installaties.

MAX BRUINSMA heeft weinig goeds te melden over *Reflecties*, de Kunst/Video tentoonstelling die CON RUMORE organiseerde in MUSEUM FODOR. Vooral de theoretische begeleiding door CON RUMORE / TBA-baas ROB PERRÉE moet het ontgelden. PERRÉE slaat onmiddellijk terug, zodat de lezer zelf kan oordelen.

Ook de *mediacritici* REIN WOLFS en JOUKE KLEEREBEZEM zijn boos. WILLEM VELTHOVENS artikel over LYDIA SCHOUTEN (*MM 1-4, april '87*), waarin hij zich enkele opmerkingen over de denkbeelden van beide heren veroorloofde, viel in het geheel niet in goede aarde. Hij krijgt er van langs in twee weerwoorden.

Verder worden in dit nummer het werk van de jonge Nederlandse kunstenaar PIETER BAAN MÜLLER en de productie *Dutch Moves* van de Joegoslaaf DALIBOR MARTINIS besproken. Beiden maakten ook een eigen bijdrage.

De derde kunstenaarsbijdrage is van INGO GÜNTHER, wiens installatie voor de *Documenta* besproken wordt door DIETER DANIELS.

•Halfway through the *Documenta*, we feel we should make our contribution to the wave of publicity, which already seems to have lost momentum. Therefore we confined ourselves to interesting, specialist information: two interviews with *Documenta* staff members who were responsible for the video programme. Followed by an article about audio, and a critique of a number of installations.

MAX BRUINSMA does not think very highly of *Reflections*, the Art-Video exhibition organized by CON RUMORE in MUSEUM FODOR. His special butt is the theoretical supervision by CON RUMORE / TBA boss ROB PERRÉE. PERRÉE strikes back immediately, so the reader may judge for himself.

Angry as well are media critics! REIN WOLFS and JOUKE KLEEREBEZEM. WILLEM VELTHOVEN's article on LYDIA SCHOUTEN (*MM 1-4 April 1987*), in which he permitted himself a few remarks about the ideas of both gentlemen, was not well received at all. VELTHOVEN is given his due in two articles.

Also in this issue: the work of the young Dutch artist PIETER BAAN MÜLLER and the production of the Yugoslav DALIBOR MARTINIS *Dutch Moves*. Both artist also contributed to this issue. The third artist contribution is by INGO GÜNTHER, whose installation for the *Documenta* is reviewed by DIETER DANIELS.

REIN WOLFS <i>Halbe Mensche</i>	4
JOUKE KLEEREBEZEM <i>Les Extrêmes se touchent</i>	4
MARIE ADÈLE RAJANDREAM <i>De schijnbare eenvoud van / The apparent simplicity of Pieter Baan Müller</i>	6
DALIBOR MARTINIS <i>As for the artist...</i>	10
MAX BRUINSMA <i>Over het dienen van twee Heren / On the serving two Masters</i>	12
ROB PERRÉE <i>Over de citeerkunstjes van één Heer on the quotational tricks of one master</i>	19
INGO GÜNTHER <i>K⁴(C³I)</i>	21
FRIEDEMANN MALSCH <i>Wolfgang Preikschat, interview</i>	21
DIETER DANIELS <i>Between 007 und Joseph Beuys</i>	25
FRIEDEMANN MALSCH <i>Wulf Herzogenrath, interview</i>	30
MAX BRUINSMA <i>Kamen einmal angeflattert...</i>	38
DIETER DANIELS <i>Biennal de Video Barcelona</i>	42
WILLEM VELTHOVEN <i>World Wide Videofestival '88</i>	44
PIETER BAAN MÜLLER <i>Zonder titel/Untitled</i>	46
WILLEM VELTHOVEN <i>Art for TV</i>	48
LIDEWIJDE DE SMET <i>After Image</i>	49
SIMON BIGGS <i>Byzantine (E) Valuations</i>	52

SCHOUTEN *het eens zijn over de media. Les extrêmes se touchent!* Over dramatische en gecompliceerde relaties gesproken. Hij plaatst deze verrassende wending in het licht van het –voor een redacteur van Nederlands enige mediakunstschrift opvallend professionele– besef dat *de media bestaán en hun invloed op iedereen hebben*. Daar kan menig mediakunstenaar een puntje aan zuigen.

Van de talrijke feitelijke slordigheden en *overstatements* die VELTHOVENS artikel bevat wil ik er slechts één rechtzetten, namelijk dat mijn kritische kanttekeningen ooit specifiek het werk van LYDIA SCHOUTEN zouden hebben betroffen: een dergelijk verstrooide oeuvre geeft onvermijdelijk slechts aanleiding tot verstrooide betogen, het beste bewijs hiervan wordt door VELTHOVEN zelf geleverd. Of, zoals ik menigmaal verzuchtte: hoeveel betekenis kunnen we verdragen?

Een en ander neemt niet weg dat ieder betoog over de Kunst aanknopingspunten bevat die tot nadenken mogen stemmen. Vooral als deze betogen *procédés* behandelen die de *hersenen* van de *freischwebende Intelligenz los doen zitten* en zelfs voor doorzetters tot *louter gedàchten kunnen leiden*. Het meest in het oog springende *procédé* in VELTHOVENS betoog is echter het bekende 1, 2, 3, veel is lekker *procédé*: een genoeg dat de door 1 reeds verblinde voorbijganger helaas niet kent. Deze komt soms al tot *louterende* gedachten na een eerste kennismaking.

De Media als de eigentijdse verpersoonlijking (sic!), maar was de krant niet een meneer?) van het Kwade, zo worden ze door ons critici gezien. Maar wat is dan toch die *Mediakunst*? Een voorbeeldig huwelijk tussen Goed en Kwaad? VELTHOVEN merkt terecht op dat mijn kritiek zich –zeker in *Beeld*– richt op die kunst die de Media-werkelijkheid tot *onderwerp* neemt. Een *verzonnen werkelijkheid* zoals REIN WOLFS deze in zijn reactie *Halbe Mensche* terecht noemt. Een *motief tot thema gemaakt* (WOLFS), welk thema opnieuw tot thema kan worden, *ad infinitum*. Welke discipline en welke kanalen in de ze kunst benut worden doet niet wezenlijk ter zake, we krijgen de kunstenaar (weer) gepresenteerd in een verondersteld kritische commentaar-positie (*kritiek* als legitimatie!), nu echter in de dramatische en romantische rol van dubbelspion, in collaboratie en verzet. De kunstenaar als aanlegger en uitbater van een niemandsland van betekenissen waarin te weinig of juist een overvloed aan markante punten gesitueerd wordt. *Fantasy Island Revisited*. De fusie tussen het GRONINGER MUSEUM en *Bobbajaansland*.

Waar en op welk niveau de toeschouwer (en de kunstenaar!) uiteindelijk zijn zoektocht naar betekenissen staakt, geheel uitgeput door de vele vallen waaruit hij zich moest verlossen, daar ligt bepaald op welke waarden hij vermag te stuiten.

Er is geen eindpunt, de waarnemer zoekt wat hij vindt, de vermogens van de zoekende worden niet bepaald door wat hij zoekt maar door de acceptatie van de vondst als het gezochte.¹ Op zich een interessante hypothese, maar slechts in uiterst kritische handen tot inzicht voerend. In alle andere gevallen doen overvoering en uitputting het slechts doelloze ronddolen staken: de opportunist blijft gewoon ergens steken, de *hersenen heerlijk los* maar ondertussen tot zijn nek in het drijfzand geraakt.

Daarin nu, ligt de crux van mijn kritiek. Deze geldt de volstrekte inwisselbaarheid van de schamele *trouvailles* die rond ons opborrelen in het *mediakritische* kamp. Te veel onbevangenheid ten overstaan van deze vondsten is slecht voor de maag.

Het werkt!

Het postmoderne(?) (post-?)kritische *procédé* 'werkt'. Het functioneert bij gratie van oppervlakkige relaties, magere vondsten en uitgeputte *hedendaagse denkers*. Moegestreden in collaboratie en verzet, in het zetten van vallen voor de waarneming en voor het bewustzijn, moegestreden in de dans en het gevecht met de *verzonnen* opponent: de werkelijkheid zoals deze ons door de media (de media zijn een subject) in al haar finesses wordt voorgesteld. Een werkelijkheid die de stoutste fantasieën overtreft en *echter*² is dan enig kunstwerk dat zich op haar beroept. Complexer dan willekeurig welk *complex* kunstwerk dat de pretentie heeft haar in een nieuw daglicht te stellen. Laat staan te bekritisieren. Het hedendaagse postmoderne(?) kritische(?) subject functioneert, in al haar oplossingen, als acceptant van een notie, van een bewustzijn van de werkelijkheid, dat het *functioneren* centraal stelt: het werkt! We geloven in onszelf en in onze werkelijkheden, in onze kunstwerken en hun relaties tot ons en tot enige werkelijkheid. Onze *menselijke vermogens* hebben ons wederom niet in de steek gelaten. Ze ontwikkelden, net op tijd, een *passie voor de verschillende codes aangedragen door de media*, nu het *subject onder vuur kwam te liggen* van zijn *alter ego*, (in) de media. En een gevaarlijker en vooral interessanter opponent heeft het subject volgens SCHOUTEN c.s. in tijden niet gekend...

Een probleem met het werk van SCHOUTEN, en met dat van veel andere kunstenaars die zich op de Media beroepen, is dat het te realistisch is, te herkenbaar, te acceptabel als *vondst* en te doorzichtig, te naïef in relatie tot de media-werkelijkheid. Een probleem met *procédés*, en met iedere vorm van functioneren, is dat deze afhankelijk zijn van voorwaarden waarover te gemakkelijk een consensus wordt verondersteld. Een probleem met de Media, en met vele andere werkelijkheden, is dat ze te herkenbaar zijn, een te *vanzelfsprekend* deel van ons bewustzijn vormen. Een probleem met onze relaties is, dat deze te functioneel zijn, te *communicatief*.

Het probleem met de kunstwereld tenslotte, is dat het zich van deze problemen geen donder aantrekt en zo de kunst krijgt die het verdient.

● *about the media. Les extrêmes se touchent!* Talk about dramatic and complicated relations! He places this surprising turn in the light of the –for the editor-in-chief of the Netherlands' only media art magazine– strikingly professional awareness that *the media exist and influence everybody*. Many a 'media artist' could learn a thing or two from that.

Out of the numerous factual inaccuracies and *overstatements* in VELTHOVEN's article I want to correct just one: that my critical marginalia were ever specifically related to the work of LYDIA SCHOUTEN: this kind of diverting oeuvre inevitably just gives rise to diverted argument, the best proof of this is supplied by VELTHOVEN himself. Or, as many a time I sighed: how much significance can we bear?

All this does not contradict the fact that every single argument about Art contains points of departure that can be food for thought. Particularly if these arguments deal with *techniques* that *loosen up the brain cells* of *freischwebende Intelligenz* and, even for real go-getters, *can lead to just pure thoughts*. However, the most conspicuous technique in VELTHOVEN's argument is the wellknown 1,2,3, the more the merrier technique: a satisfaction that the passer-by already dazzled by 1 unfortunately doesn't experience. Sometimes, *purifying* thoughts are achieved after the first introduction.

The Media as contemporary personification of Evil, that's how they're seen by our critics. But what then is *Media Art*? An exemplary marriage between Good an Evil? VELTHOVEN correctly observes that my criticism - certainly in *Beeld* - focuses on art which takes the Media reality as subject. An *invented* reality as REIN WOLFS correctly calls it in his *Halbe Mensche* reaction. A *motif made into theme* (WOLFS), so that this theme can in turn become a theme again, and so on ad infinitum. It doesn't really matter what disciplines or channels this art uses: the artist is again presented in the position of supposed critic/commentator (*criticism* as legitimization!), but now, however, in the dramatic and romantic role of double spy, in collaboration and opposition. The artist as builder and manager of a no man's land of significances in which too few or, on the contrary, a plenitude of prominent points are situated. *Fantasy Island Revisited*. The fusion between the GRONINGER MUSEUM and an amusement park.

Where and on what level do spectators (and artists!) finally discontinue their search for significances, completely exhausted from the many traps they must save themselves from, determines which values they are capable of encountering. There is no final destination, observers seek what they find, the seekers' means are not

defined by what they are seeking but by the acceptance of the discovery as that which was sought.¹ In itself an interesting discovery but only in the most critical of hands does it lead to insight. In all other cases, surfeit and exhaustion simply end in aimless meandering: opportunists just get stuck, a *delicious stimulus* to the *brain cells* but meanwhile up to their necks in quicksand.

Here, then is the crux of my criticism. This concerns the complete interchangeability of the shabby *trouvailles* that bubble up around us in the *media critics'* camp. Too much lack of inhibition with respect to these discoveries is bad for the stomach.

It works!

The post-modern (?), (post-?) critical *technique* works. It functions by grace of superficial relations, meagre discoveries and exhausted *contemporary thinkers*. Battle-weary in collaboration and opposition, in the setting of traps for observation and awareness, battle-weary in the dance and fight with the *invented* opponent: reality as imagined for us in all its finesse by the media (the media are a subject). A reality which exceeds our wildest fantasies and is *more real*² than any single art work based on it. More complex than just any complex art work that pretends to cast new light on it. Let alone criticize. The contemporary post-modern (?) critical (?) subject functions, with all its solutions as the acceptor of a notion, of an awareness of reality that highlights *functioning: it works! We believe in ourselves and in our realities, in our art works and their relations to us and to whatever reality*. Once more our *human means* have not let us down. With perfect timing they developed a *passion for the various codes supplied by the media* now that the *subject was under fire* of its alter ego (in) the media. And, according to SCHOUTEN and others, the subject hasn't had a more dangerous and (in particular) a more interesting opponent for ages...

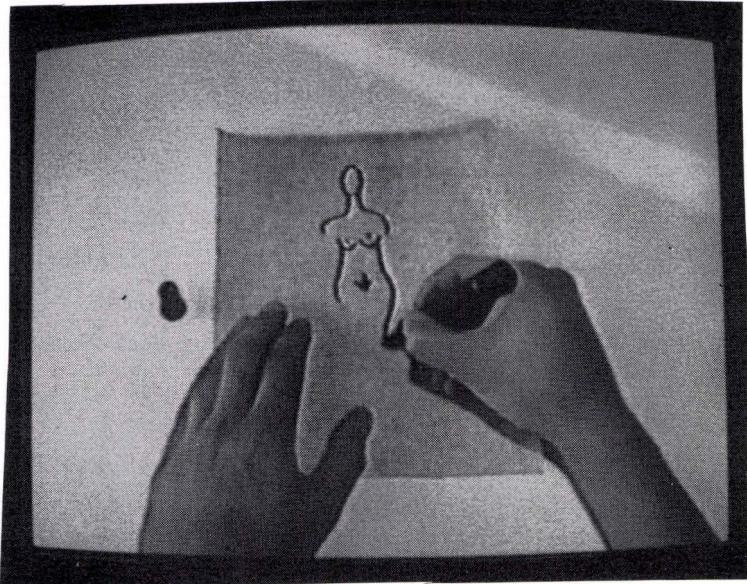
A problem with SCHOUTEN's work, and with the work of many other artists who refer to the Media, is that it is too realistic, too recognizable, too acceptable as a discovery and too transparent, too naive in relation to the media reality. A problem with *techniques* and with every form of functioning is that they are dependent on conditions about which a consensus is too easily presumed. A problem with the Media and with many other realities is that they are too recognizable, that they form too self-evident a part of our awareness. A problem with our relations is that they are too functional, too communicative. Finally, the problem with the art world is that it attracts sod all with these problems and the art gets what it deserves.

1 Compare TOM PUCKEY: The Strange Promise for Sculpture in Borges' of Idealistic World of Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. Parts 1 and 2, in: *Drukwerk De Zaak 32 and 33* respectively.
2 See also JOUKE KLEEREBEZEM: The artificial Real, in: *Drukwerk De Zaak 36*.

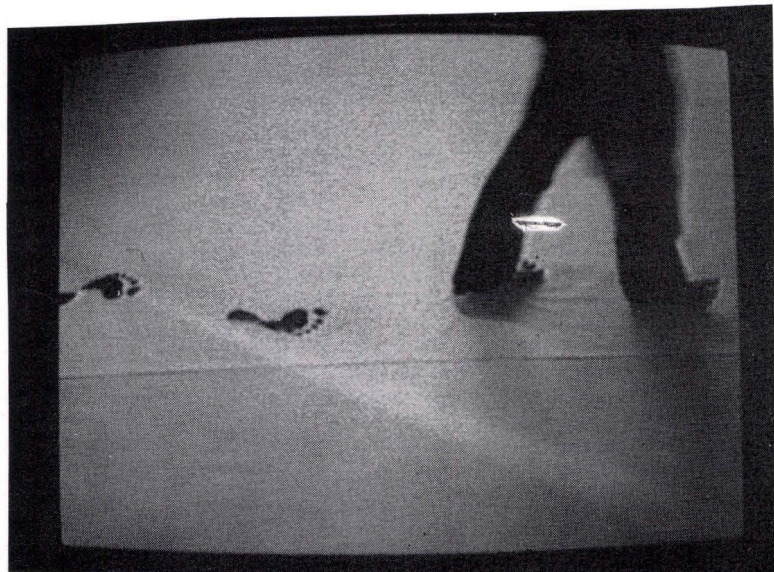
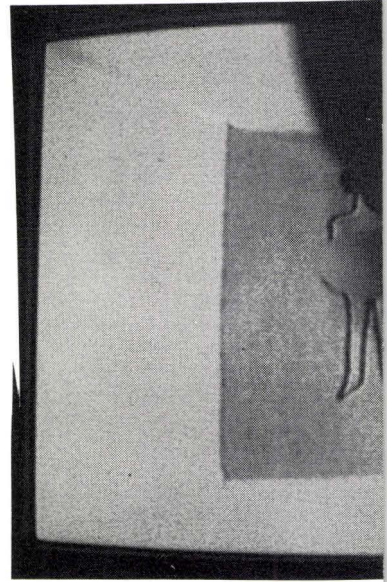
De jonge Nederlandse kunstenaar PIETER BAAN MÜLLER gebruikt video op een manier zoals een ander een bierviltje, of een randje van een krant; om even iets uit te leggen. MARIE ADELE RAJANDREAM brengt haar fascinatie voor zijn werk onder woorden.

Pieter Ba

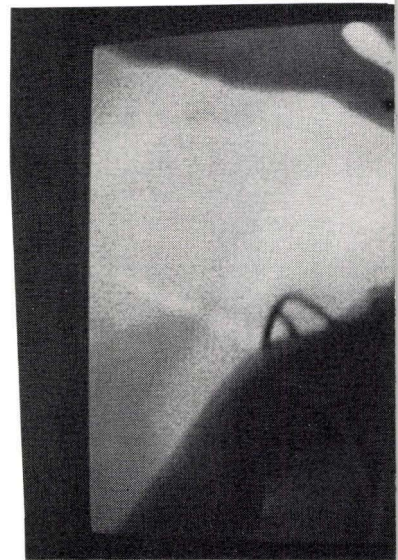
Schijnbare Eenvoud



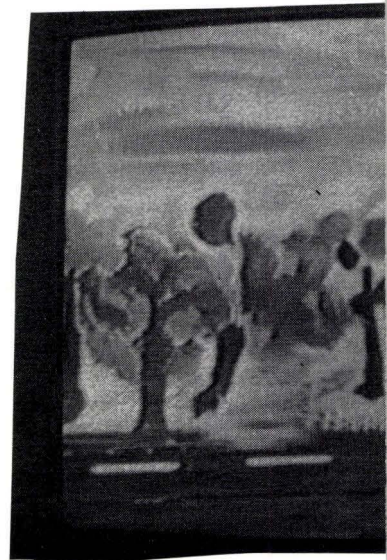
(het maken van moeder/the making of mother)



(het leven/life)



(de terugkeer om dood te gaan/return, to die)

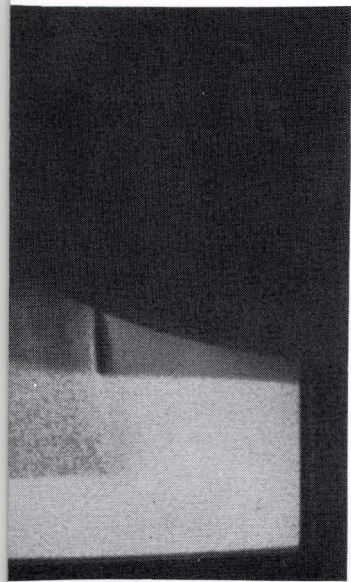


PIETER BAAN MÜLLER *De auto in mijn leven als vogel*

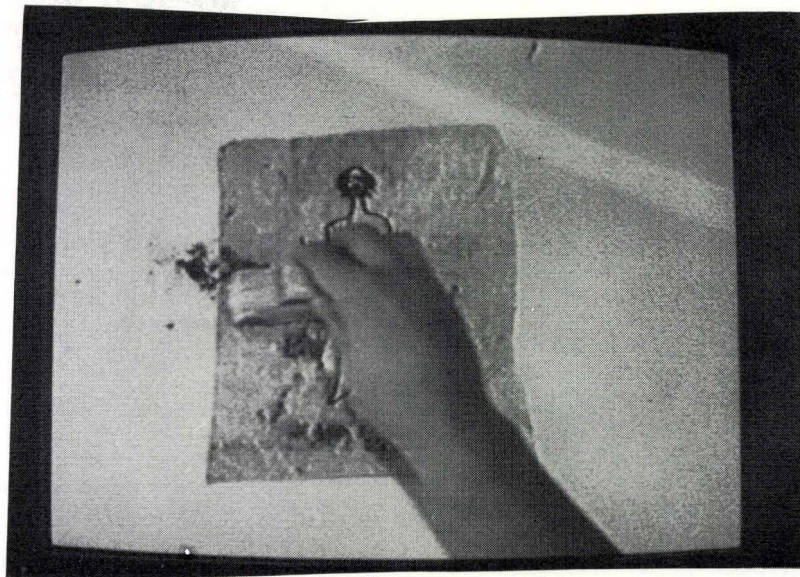
an Müller

Apparent Simplicity

•The young Dutch artist PIETER BAAN MÜLLER uses video as others would a coaster or the margin of a newspaper: for a quick explanation. MARIE ADÈLE RAJANDREAM puts into words her fascination with his works.



(de bevruchting/conception)



(de geboorte/birth)



(ik word auto/I become car)



(leren vliegen/learning to fly)



the car in my life as a bird installation 1986 (de dood/death)



(het nieuwe leven/new life)

PIETER BAAN MÜLLER *De koningin in Rusland*

Toen PIETER BAAN MÜLLER in 1986 afstudeerde aan de AKADEMIE VOOR KUNST EN INDUSTRIE (AKI) te Enschede, had hij al een aantal videoprodukties voltooid. Hij was begonnen als schilder maar stapte al snel over naar video waarmee hij op de AKI in aanraking was gekomen. Hij vond het schilderen te ingewikkeld en te tijdrovend. Het kostte hem gemiddeld drie maanden om een schilderij te maken dat naar zijn zin was. Hij had meer plezier in het maken van video dat beter bij zijn doelgerichte en directe manier van werken paste.

MÜLLER acht de technische kwaliteit van zijn werk van ondergeschikt belang. *Zolang er nog te zien is wat er gebeurt, zolang je nog kunt zien dat een hamer een hamer is, is het nog goed.* In zijn werk komt het idee op de eerste plaats. Het medium en de gebruikte technieken staan alleen ten dienste van dat idee. Als een idee beter uitgedrukt kan worden door middel van een boekje dan met video, dan kiest hij voor het boekje.

Vertrouwde fenomenen

Het videowerk van MÜLLER getuigt van een grote eenvoud, wat niet betekent dat over de inhoud niet te twisten valt. Het betekent eerder dat deze inhoud zo simpel mogelijk is weergegeven. Zijn meest recente installatie, *De auto in mijn leven als vogel* (1986) illustreert dat goed.

Op een klein stuk papier tekent de kunstenaar een vrouwtje. Vogelgeluiden zijn hoorbaar. Hij legt een hardgekookt ei zo op het papiertje dat het figuurtje vrijwel geheel door de ovale vorm bedekt wordt. De vogelgeluiden maken plaats voor het geluid van een startende auto. Een auto, waarvan slechts één wiel in beeld is, rijdt over het papier en het ei heen. De kunstenaar veegt de brokjes van het verbrijzelde ei bijeen en vouwt ze in het papiertje terwijl hij auto-geluiden maakt. Als hij het papiertje weer verwijderd, komt er een blauw speelgoed-autootje, een kever, uit.

MÜLLER loopt met blote voeten over een wit vel papier. Hij maakt zwarte voetafdrukken. Het autootje laat hij onder het maken van auto-geluiden om zijn voetsporen heen rijden. Tenslotte belandt het in een paar schoenen die aan het eind van het spoor staan.

Aan een wand is een groot vel papier bevestigd met daarop en profiel een blauwe auto geschilderd. De kunstenaar staat er naast en maakt een sprong. Het geluid van een startende auto is te horen. Telkens als de motor hapert, blijft hij in de lucht hangen. Dan verdwijnt hij uit beeld en de auto blijft achter.

In een geschilderd décor rijdt het kevertje over een weg door het bos met zingende vogels. Dan botst het frontaal tegen een boom.

De volgende beelden zijn buiten opgenomen: een vogel cirkelt in de lucht met op de achtergrond het geluid van een vogelfluitje.

Het bovenstaande herhaalt zich aantal keren.

In *De auto in mijn leven als vogel* laat MÜLLER fenomenen die aan ieder vertrouwd zijn, uit elkaar voortkomen. Hierdoor ontstaan verbanden tussen zaken die in het dagelijks leven niets met elkaar te maken hebben. Ondanks deze onlogische constructie wordt wel een statement gemaakt: het leven en de dood zijn onderdeel van een cyclisch proces. De vogel uit het verbrijzelde ei komt weer op aarde als een autootje. Wanneer het kevertje tegen een boom botst, vloeit zijn leven via de boomstam weer naar het vogelnest.

Hoewel de beelden glashelder zijn, zal de tape toch enige malen bekeken moeten worden om er een bepaalde inhoud uit te destilleren.

Binnen deze tape en ook in de rest van zijn werk maakt PIETER BAAN MÜLLER gebruik van andere media uit de beeldende kunst zoals schilderen en performance. Dit doet hij vooral uit praktische overwegingen. Een requisiet dat hij niet bij de hand heeft, schildert hij. Een performance is de meest simpele manier om iets uit te beelden op video. Hij fungeert zelf als acteur, omdat hij exact weet wat hij doen moet. Hij gebruikt geen tekst, daar hij dat als een barrière ziet bij het overbrengen van een idee dat algemeen-gedend moet zijn.

Abstractie

In zijn werk is een zekere ontwikkeling aan te geven. Was het aanvankelijk verhalend van karakter, nu neigt het steeds meer naar het abstracte. *De auto in mijn leven als vogel* is duidelijk een exponent hiervan. In vergelijking met het stukje *De koningin in Rusland* van de tape *Reisscènes* (1985) is de eerstgenoemde tape veel meer een metafoor.

Het verhaal van *De koningin in Rusland* speelt zich geheel af in een geschilderd décor. Door een besneeuwd landschap rijdt een koninklijke koets achtervolgd door huilende wolven. Het geklop van paardehoeven is te horen. De koets staat stil en de koningin compleet met kroon en hermelijn, stapt uit. Ze geeft de onderdaan die haar ontvangt een hand en deelt met hoge stem bevelen uit. De vogeltjes kwinkeleren. De bomen in het landschap verliezen hun blaadjes. De onderdaan geeft de koningin nog even het Wilhelmus ten gehore voordat

ze wegrijdt in de koets met weer een roedel wolven achter zich aan.

MÜLLER speelt in deze tape afwisselend de onderdaan en de koningin. Hier hebben alle fenomenen en figuren hun eigen, meest voor de hand liggende betekenis.

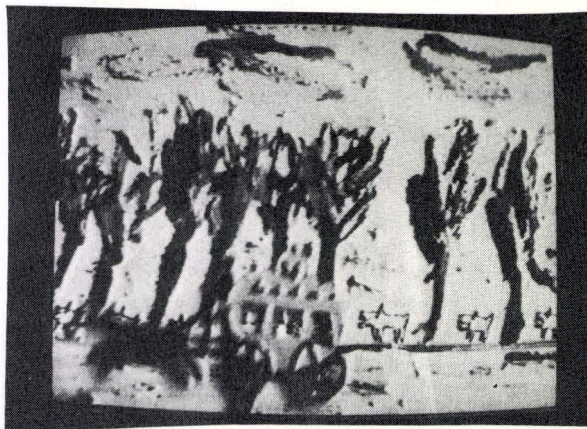
Videogedichten

Bij het recentere werk worden voorwerpen en levende wezens in een nieuwe samenhang gegroepeerd en krijgen een symboolfunctie. Een eigen beeldtaal komt zo tot stand waarmee een idee op een oorspronkelijke manier uitgedrukt kan worden. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de kunstenaar zijn jongste werk met het woord *videogedichten* aanduidt. Voor hemzelf zijn deze videogedichten vaak een hulpmiddel om zijn eigen gedachten over iets te bepalen. Het denkproces houdt hem erg bezig. De video-installatie *Over de binnenkant van mijn hoofd* (1986) heeft hij hieraan gewijd. Verschillende dingen die zich in het hoofd af kunnen spelen, worden in deze drie-monitor installatie verbeeld: de gedachte aan een vrouw, het idee, het vergeten en herinneren en het probleem.

Vooraf de wijze waarop hij het vergeten en herinneren in beeld brengt, is heel treffend. De installatie ziet er als volgt uit: drie monitoren staan op een rij. De linker monitor toont het onscherpe beeld van een sleutelbos, rechter dat van een slot. De werkelijke handeling speelt zich af op de middelste monitor. PIETER BAAN MÜLLER gaat boodschappen doen. Hij steekt zijn geld en lijstje bij zich en neemt een tas mee. Als hij de kamer uit is, liggen de sleutels er nog. Hij loopt naar de voordeur, opent die en ziet het slot. Deze laatste beelden zijn vertraagd. In gedachten laat hij allerlei voorwerpen aan zich voorbij gaan. Dit is voorgesteld doordat het grootste deel van het beeld bedekt is met een sjabloon waaruit een sleutelgat is gesneden. Door dit zogenaamde sleutelgat ziet de kijker de voorwerpen die in de kamer op tafel lagen, passeren. Bij het passeren van de sleutels worden de beelden van de twee buitenste monitoren scherp. MÜLLER loopt terug, pakt zijn sleutels en gaat naar buiten.

Gedachten en gedachtesprongen zijn terugkerende elementen in het werk. Op een coherente manier geeft MÜLLER met verschillende media gestalte aan die gedachten. Hij drukt zich, zo simpel mogelijk, op een heel eigen manier uit. Hij beperkt zich alleen tot de essenties, waardoor de kijker gedwongen wordt een duidelijk standpunt ten opzichte van zijn werk in te nemen. Hij creëert visuele poëzie met een karakteristieke stijl: schijnbaar eenvoudig en van een grote zeggingskracht.

the queen in Russia 1985



●When in 1986 PIETER BAAN MÜLLER finished his studies at the AKI (Academy for Art and Industry) in Enschede, he had already completed a number of video productions. He set out as a painter, but quickly turned to video, to which he had been introduced at the AKI. He felt that painting was too complicated and time-consuming. It took him an average of three months to produce a painting with which he was satisfied. He takes more pleasure in the production of videos, which better suits his purposive and direct way of working.

MÜLLER feels that the technical quality of his work is of minor importance: *As long as you can still see what is happening, as long as you can still see that a hammer is a hammer, everything is all right.* In his work, the idea is the most important aspect. The medium and the techniques employed are important only as useful means for the expression of the idea. If an idea can be expressed more clearly in a booklet than in a video, he will opt for the booklet.

Familiar phenomena

The video work of MÜLLER testifies to a great simplicity, which does not mean that one cannot argue about the contents. It rather means that this content is expressed in as simple a way as possible. His most recent installation *The car in my life as a bird* (1986) illustrates this point rather well.

On a small piece of paper, the artist draws a little woman. The sound of birds can be heard. The artist places a hard-boiled egg on the piece of paper in such a way that the oval form of the egg almost completely covers the woman. The bird sounds are replaced by the sound of a car starting up. A car, of which only one wheel is shown, drives across the paper and the egg. The artist sweeps up the pieces of the smashed egg and folds them in the piece of paper, all the while imitating the sound of a car. When he removes the piece of paper, a blue toy car emerges, a Beetle.

PIETER BAAN MÜLLER walks barefoot across a sheet of paper. His footprints are black. He lets the toy car drive around his footprints, while he is making car-sounds. Finally it ends up in one of the shoes standing at the end of track.

A large sheet of paper has been attached to the wall; on it a blue car has been painted, in profile. The artist is standing next to the car; then he jumps. The sound of a car starting up can be heard. Each time the engine misfires, the artist remains suspended in the air. Then he disappears from the screen, leaving the car behind.

In a painted decor, the Beetle is driving along the road through the forest full of singing birds. Then it smashes head-on into a tree.

The following images were shot in the open air: a bird is circling in the air, while in the background we hear the sound of a bird's whistle. This sequence is repeated several times.

In *The car in my life as a bird*, MÜLLER lets phenomena that are familiar to everyone, spring from each other. In this way he establishes relations between things which in ordinary life are quite unconnected. In spite of this illogical construction, a statement is made: life and death are part of a cyclic process. The bird from the smashed egg returns to earth as a toy car. When the Beetle crashes into the tree, its life flows back to the bird's nest through the tree.

Even though the images are crystal-clear, this tape must be seen several times before a certain meaning can be distilled from it.

In this tape and also in his other works, PIETER BAAN MÜLLER uses other media from the visual arts, such as painting and performance. He does this mainly on practical grounds. When a certain object he needs is not at hand, he paints it. A performance is the simplest way to express something on video. MÜLLER himself functions as the actor, because he knows exactly what to do. He does not use a text, because he sees a text as an obstacle in getting across an idea which should have universal validity.

Abstraction

A certain development can be seen in his work. If at first his work was mainly narrative, at present it tends to become more abstract. *The car in my life as a bird* provides a good example of this trend. Compared with *The Queen in Russia*, which forms part of the tape *Travel scenes* (1985), *The car in my life as a bird* is much more metaphorical in nature.

The whole story of *The Queen in Russia* is set in a painted decor. Through a snowy landscape, a coach is riding pursued by howling wolves. The clippety-clop of horses' hooves can be heard. The coach comes to a halt and the queen alights. She shakes hands with the subject who is welcoming her, and gives out orders in a peeping voice. The birds are warbling. The trees in the landscape lose their leaves. The subject who welcomed her sings the *Wilhelmus* (Dutch national hymn. ED) for the queen, before she rides away in the coach, once again pursued by a pack of wolves.

In this tape, MÜLLER alternately plays the subject and the queen. All the phenomena and the characters have their usual and most obvious meaning.

Videopoems

In his more recent work, objects and living beings are put together in new relationships and function as symbols. In this way an individual image-language is generated, capable of expressing ideas in an original way. We need not be surprised therefore that the artist refers to his latest work as *video poems*. For the artist, these *video poems* often help to define his position about certain ideas. He is very much interested in the process of thought. His video installation *About the inside of my head* (1986) was devoted to this subject. In this three monitor installation, several things that can take place in one's head are depicted; the thought of a woman, the idea, forgetting and remembering, and the problem.

Especially the way in which he depicts forgetting and remembering is striking. The installation is organized as follows: three monitors in a row; the monitor on the left shows the unclear image of a bunch of keys, the monitor on the right shows a lock. The real action is on the monitor in the middle. PIETER BAAN MÜLLER goes shopping. He takes his money and shopping list and his bag. He walks to the front door, opens it and sees the lock. These last images are in slow-motion. In his mind he goes over all kinds of objects. This is visualized as follows: the greater part of the screen is covered by a plate, in which a keyhole has been cut. Through this 'keyhole', the spectators see the objects that were on the table in the room move past. When the keys are moving past the keyhole, the images of the two outer monitors become sharper. MÜLLER walks back, picks up his keys and walks out.

Thoughts and mental leaps are recurrent elements in the work of PIETER BAAN MÜLLER. He uses different media to express these thoughts in a coherent way. He expresses himself in a very simple, yet individual way. He confines himself to the essentials, and in this way forces the spectators to determine their position towards his work. He creates visual poetry in a characteristic style: apparently simple, and very expressive.





As for the artist, well, like all good artists he is dead.

Over het Dienen van twee Heren

Mei dit jaar was in MUSEUM FODOR de tentoonstelling *Reflecties* te zien. Getracht werd, volgens FODOR-conservator FRANK LUBBERS, *een beeld te geven van de onderlinge relaties die er tussen het werk van video- en andere kunstenaars kunnen bestaan*. Doel: bij te dragen aan een juistere beeldvorming over het medium video. De relatie ontstond doordat de vier deelnemende Nederlandse videokunstenaars ieder een schilder of beeldhouwer uitzochten waarmee ze een zekere affiniteit hadden. SERVAAS KOOS VOOR CAREL VISSER, KEES DE GROOT VOOR FRANK MORSSINKHOF, LYDIA SCHOUTEN VOOR TON VAN SUMMAREN en HARRY HEYINK VOOR ALEXANDER SCHABRACQ. De kunstenaars werden paarsgewijs in de verschillende zalen van het museum gepresenteerd. Verantwoordelijk voor dit concept was STICHTING CON RUMORE.

MAX BRUINSMA zet vraagtekens bij dit concept. Hij baseert zich daarbij grotendeels op de bij de tentoonstelling uitgegeven publicatie, waarin ROB PERRÉE (van CON RUMORE) de bedoeling van de tentoonstelling verwoordt.

De redactie heeft PERRÉE gevraagd te reageren op BRUINSMA's kritische betoog. Zijn weerwoord is afgedrukt direkt achter dit artikel.

Als het er in de kunst om gaat dat de beschouwer verrast wordt, van de ene in de andere associatie valt en daarbij het zijne denkt, mag de tentoonstelling *Reflecties* in MUSEUM FODOR een succes heten. Zo werd de expositie dan ook in de meeste kranten gerecenseerd; als *een vrolijk boudoir van beelden* (RENEE STEENBERGEN in NRC-HANDELSBLAD), waarin een grote variatie van vormen en media een verrassende wisselwerking aanging.

Wat was nu dat verrassende, of zo men wil nieuwe van *Reflecties*? Het voorwoord bij de catalogus wil daarover geen misverstand laten bestaan. FODOR-conservator FRANK LUBBERS schrijft: *Voor de eerste keer in de geschiedenis (toont een expositie) de videokunst in onmiddellijke samenhang met meer traditionele kunstvormen als schilder- en beeldhouwkunst.*

De uitgesproken pretentie van *Reflecties* is dus: te laten zien dat er verbanden bestaan tussen videokunst en andere kunsten, en dat

zulks een *belangrijke bijdrage zal leveren aan een juistere beeldvorming over videokunst*. Dit concept nu berust op een misverstand en ik zal U uitleggen waarom.

Paradox

Te willen bewijzen dat videokunst kunst is – en dat is de bedoeling van FODOR en de STICHTING CON RUMORE, die de tentoonstelling hebben samengesteld – gaat uit van de paradox dat een kunstwerk een in zichzelf besloten geheel is, waarin tegelijkertijd alle kunstwerken die ooit zijn gemaakt, al het 'weten' over kunst, gereflecteerd zijn. Vanuit die gedachte lijkt het voor de hand te liggen een kunstwerk als kunstwerk te identificeren wanneer men een relatie kan construeren tussen werken die algemeen als kunstwerken aanvaard zijn, en nieuwe, die zich in die context nog moeten bewijzen. Dat is al sinds mensenheugenis zo; het mooiste dat een criticus kan doen is

On Serving two Masters

● In May 1987, the exhibition *Reflections* could be seen in the MUSEUM FODOR. According to the curator of FODOR, FRANK LUBBERS: *an attempt was made to bring out the mutual relations that may exist between the work of video artists and other artists. The objective: to help create a more correct image of the medium video.*

This relation was established by having the four participating Dutch video artists choose a painter or a sculptor, with whom they felt a certain affinity. SERVAAS chose CAREL VISSER, KEES DE GROOT chose FRANK MORSSINKHOF, LYDIA SCHOUTEN chose TON VAN SUMMEREN and HAARY HEYINK chose ALEXANDER SCHABRACQ. Works of these artists were presented in pairs in the several rooms of the museum. Behind this concept was the FOUNDATION CON RUMORE.

MAX BRUINSMA questions the validity of this concept. His criticism is based largely on the publication that accompanied the exhibition, in which ROB PERRÉE of CON RUMORE explains the aim of the exhibition.

The editors asked PERRÉE to give his reaction to BRUINSMA's criticism. His reply is printed directly after this article.

LYDIA SCHOUTEN *Echoes of Death/Forever Young* 1986

● If the essence of art is confronting the viewers, invoking a chain of associations so leading them to their own interpretations, then the *Reflections* exhibition in the FODOR MUSEUM may be considered a success. That was how most newspapers reviewed the show: *a lively boudoir of images* (RENEE STEENBERGEN in the NRC-HANDELSBLAD) in which a wide variety of forms and media created a surprising interaction.

So what was surprising or (if you like) new about *Reflections*? The preface to the catalogue intends to avoid any possible misw pretension: to show that bonds exist between video art and other art forms and can thus *make an important contribution to a more correct perception of video art.*

Paradox

Now, this idea is based on a misconception and I will explain to you why. To wish to

demonstrate that video art is art like other art forms - and that is the intention of both the FODOR and CON RUMORE (who put the show together) comes from the paradox that an art work is something complete unto itself which at the same time reflects all the art works ever made and all the 'knowledge' about art. On the basis of this idea, it seems obvious to identify an art work as being an art work when one constructs a connection between works that are generally accepted as being art works and new ones that are still prove themselves within this context. This has been the case since time immemorial; the critic's supreme act is to secure the new work within the context of the established tradition.

This paradoxical quality of art; autonomous and yet dependent has been studied in depth this century by cultural philosophers such as BLOCH, GADAMER and especially by WALTER BENJAMIN who indicates that the *aura* of an art work is depen-

het nieuwe werk verankeren in de context van de gevestigde traditie.

Die paradoxale eigenschap van kunst; autonoom en tegelijk afhankelijk, is in onze eeuw diepgaand onderzocht door cultuurfilosofen als BLOCH, GADAMER en vooral WALTER BENJAMIN, die erop wijst dat de *aura* van een kunstwerk niet zozeer afhankelijk is van het materiaal of van de inhoud, maar van de context waarin het werk gerecipieerd wordt en van de eenmaligheid van dat werk (ik vat samen). In het onderhavige geval is het dus niet de combinatie van traditionele beeldende kunst en videokunst die het kunstkarakter van één van beiden bevestigt, maar het feit dat de presentatie van de werken in een museum plaatsvindt, en dat de werken zijn gemaakt, vanuit een motivatie die in onze cultuur kunst oplevert.

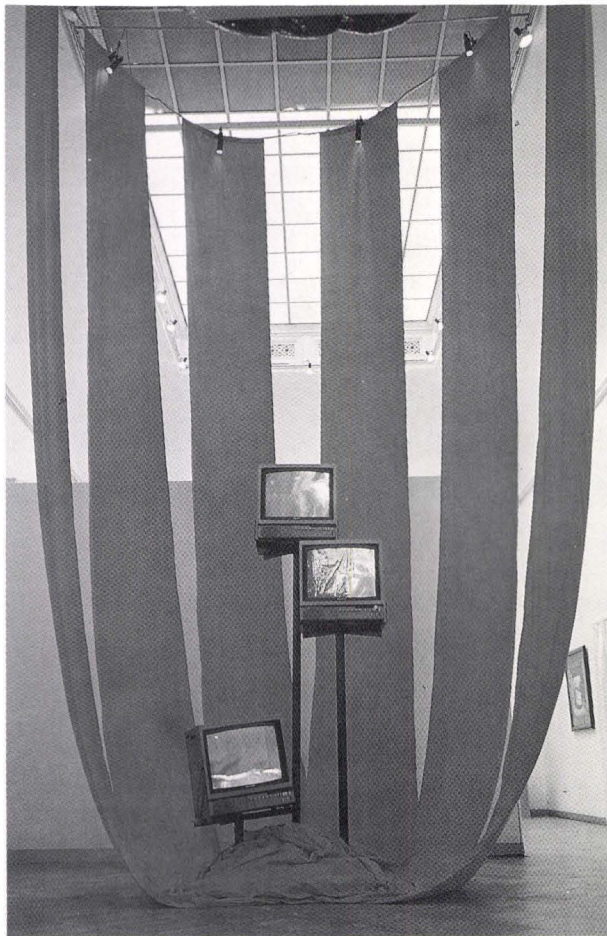
Dat er dus een relatie bestaat tussen videokunst en welke andere kunst dan ook *be-ruht, wie gesagt, darauf dass beide nur ganz verschiedene Ausdrücke desselben inneren Wesens sind.* (SCHOPENHAUER)

Tussen wal en sloot

Er is dikwijls een zekere nervositeit te bespeuren bij organisatoren die kunstvideo-presentaties maken. Vanuit het idee dat *de videokunst zich nog steeds vaak tussen de wal van het museum en de sloot van de huiskamer bevindt*, ontstaat het onrustige gevoel dat het prille kunstmedium verdeeld moet worden.

Het is een beetje flauw, maar wanneer we het zojuist geciteerde stijlbloempje uit de inleiding in de catalogus van ROB PERRÉE serieus nemen, moeten we constateren dat de videokunst inderdaad in de knel zit: tussen wal en sloot is per definitie geen ruimte en evenzo zijn museum en huiskamer twee moeilijk te verenigen contexten. Het dilemma zo te formuleren, namelijk als dichotomie tussen de auratische museale presentatie enerzijds en de mogelijke massale reproductie van hetzelfde werk anderzijds, is het probleem van de acceptatie van videokunst moeilijker maken dan het is.

Museale presentatie en massale reproductie zijn twee zeer onderscheiden contexten en al heel lang zijn kunstenaars, die gebruik maken van reproduceerbare media, zich bewust van het feit dat, wil hun werk in prestige opbieden tegen de met meer *aura* geladen traditionele beeldende kunsten, zij in de vorm van hun presentatie het reproductiekarakter van hun werk moeten terugdringen. Zo is het onder kunstfotografen usance om slechts één afdruk van een foto te maken waarna ze soms het negatief vernietigen. En zo is het al heel lang gebruikelijk om videotapes te presenteren als onderdeel van een installatie, die door het moeilijker reproduceerbare karakter van de andere componenten –constructies, beschilderingen, relatie tot de ruimte waarin gepresenteerd wordt– al gauw tot een eenmalig en uniek kunstwerk wordt. Dat de videokunstenaars die nu in FODOR bijeengebracht zijn, hun werk op dezelfde manier presenteren, als multimediale installaties, behoeft dan ook niet te verbazen en is zeker geen re-



HARRY HEYINK *Electric Venus* 1986

Bij de foto's: De kwaliteit van het werk in MUSEUM FODOR was zeer gevarieerd. De werken van ALEXANDER SCHABRACQ vervullen mij met huiver; protserige collages van mahoniehout, neon, zwart fluweel en ander ongeregeld, samengebracht volgens een hoofdwet van de kitsch; het hoeft nergens over te gaan, als het maar van de wand spat.

Hoewel ook HARRY HEYINK niet bang is voor kitsch, weet hij toch de inhoudelijke platheid van de beeldhouwer die hij heeft uitgekozen, SCHABRACQ, te vermijden. Het in gepassioneerd rood

gevatte werk van HEYINK laat op drie monitoren wazig oranje beelden zien van vrouwen in beroemde poses: Olympia, Venus, de Vrouw, lustbeeld en symbool voor het leven *tout court*.

Verderop in de zaal, voor het oog afgeschermd van de werken van HEYINK en SCHABRACQ, de installatie van LYDIA SCHOUTEN, en het werk van de kunstenaar die zij uitkoos, TON VAN SUMMEREN. Deze laatste vat kosmos en microkosmos samen in fotocollages en schilderijen, met een esthetiek en een symboliek die aan middeleeuwse alchemistische beelden doet denken.

In een aanpalende ruimte hebben

videokunstenaar KEES DE GROOT en beeldhouwer FRANK MORSSINKHOF een geheel verduisterd spookhuis ingericht, waarvan de betekenis door de wollige overdaad aan vaag zichtbare sculpturen en gestaag ronddraaiende beelden op een rij monitoren volstrekt onduidelijk blijft.

Een geweldig lawaai kondigt het werk van SERVAAS in de volgende zaal aan: *Shake Hands*. Twee knaloranje metalen vormen die zowel aan fauteuils als aan uitgestoken handen doen denken, flankeren een kleine monitor. Wanneer men de installatie aanzet verschijnt een vriendelijke hand in beeld, die de

onze lijkt te willen gaan schudden. Zodra de hamd op en neer beweegt gaan de oranje vormen met een oorverdovend kabaal beven. Het voordeel van SERVAAS' installaties is dat ze kort en krachtig zijn, heldere statements over de relatie beeldende kunst-video-TV bevatten, maar ik vraag me af of de reeks werken met telkens dezelfde materialen, middelen en inhouden niet eens in een kunstzinnige impasse uit zal monden. SERVAAS koos de beeldhouwer CAREL VISSER uit om een werk naast het zijne te plaatsen: een mooi esthetisch beeld vol visuele grapjes.

dent not so much on the material or the content but on the context in which the work is received and on the work being a one-off (my summary). In the case in question, it is therefore not the combination of traditional fine art and video art that validates the artistic character of one of two but the fact that the works are presented in a museum and the works were made (as art) out of a motivation which in our society produces art.

That, therefore, there is a relationship between video art and whatever other art form *beruht. wie gesagt, darauf dass beide nur ganz verschiedene Ausdrücke desselben inneren Wesens sind. (is founded, as I said, on the fact that both are very different expressions of the same inner being)* (SCHOPENHAUER)

Between two stools

Frequently, a certain nervousness can be detected amongst the organizers of video art

presentations. The uneasy feeling that the fresh, young art medium must be defended comes from the idea that *video art (is) often between the stool of the museum and into the fire of the living room.*

It's a bit silly but when we take ROB PERRÉE's mixed metaphor literally (which was taken from the catalogue's introduction) we have to acknowledge that video art is indeed trapped. (Translator's note: Here, BRUINSMA plays on the fact that in mixing his metaphors, ROB PERRÉE confused *tussen wal en schip* (between two stools) and *van de wal in de sloot* (out of the frying pan and into the fire) so producing *tussen de wal en de sloot* which literally translates as *between bank and ditch*. Hence, BRUINSMA continues: there is by definition no space between bank and ditch and likewise museum and living room are two contexts that are difficult to combine. Formulating the dilemma this way (as a dichotomy between the auratic museum presentation on the one hand and the wholesale reproduction of

the same work on the other) is making the problem of video art's acceptance more difficult than it actually is.

Museum presentation and wholesale reproduction are two quite distinct contexts and those artists using the reproducible media have long been aware of the fact that if their work is to compete in prestige with the traditional fine arts that are laden with aura then they should repress the reproducible character of their work in the form of their presentation. Thus, it's common practice amongst photographers to make just one print of a photograph before sometimes destroying the negative. And thus it's become customary to present a videotape as part of an installation which rapidly becomes a one-off, unique art work by virtue of the fact that the other components (constructions, paintings, the connection with the space in which the work is presented) are more difficult to reproduce. It is hardly surprising that the video artists now gathered in the FODOR present their work in the



ALEXANDER SCHABRACQ *Untitled* 1986

●**With the photographs:** The quality of the works shown at the MUSEUM FODOR is quite varied. The works of ALEXANDER SCHABRACQ fill me with disgust: gaudy collages made of mahogany, neon, black velvet, and other odds and ends, heaped together in accordance with a basic law of kitsch: never mind the contents, as long as the work splashes off the wall.

HARRY HEYINK, no stranger to kitsch, is yet capable of avoiding the vulgarity of SCHABRACQ. Framed in passionate red, HEYINK's work consists of three monitors showing hazy, orange-coloured images of

women in famous poses, Olympia, Venus, the Woman, image of lust and symbol of life tout court.

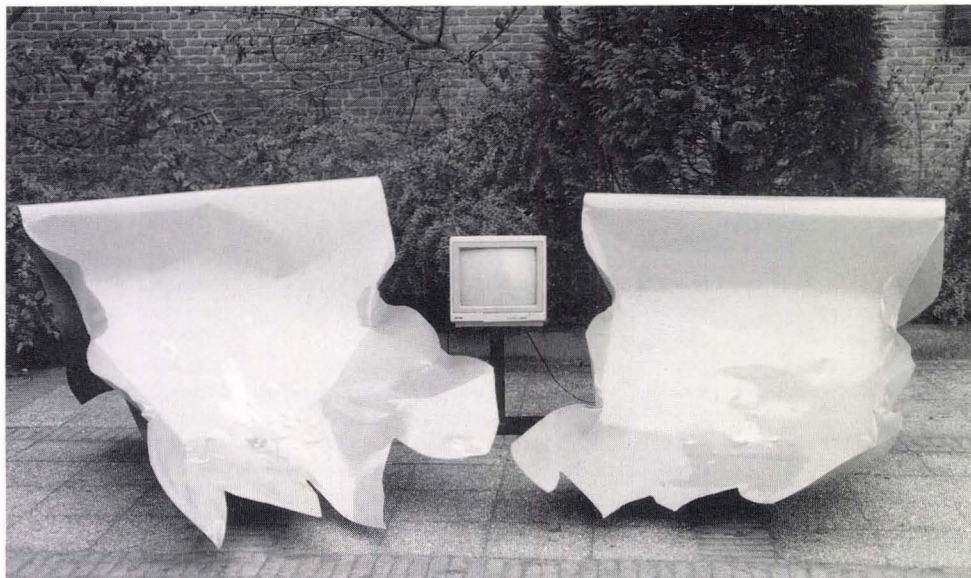
At the other end of the room, screened off from the works of SCHABRACQ and HEYINK, an installation by LYDIA SCHOUTEN, and the work of the artist she chose, TON VAN SUMMEREN. The latter depicts cosmos and microcosmos in his paintings and photographic collages, with aesthetics and symbolism reminiscent of medieval alchemy.

In an adjoining room, KEES DE GROOT and FRANK MORSSINKHOF set up a completely darkened version of a ghost train; a woolly profusion of

vaguely discernible sculptures and images on a row of monitors that keep turning around, which also leaves the spectator completely in the dark about the meaning of the work.

In the next room, SERVAAS' work: *Shake Hands* is announced by a tremendous noise. Two bright orange metal shapes, resembling at the same time armchairs and extended hands, on each side of a monitor. When the installation is switched on, a friendly hand appears on the screen, apparently waiting to shake hands with us. As soon as the hand moves up and down, the orange shapes start vibrating, with a

terrible noise. The advantage of SERVAAS' installations is that they are short and snappy and contain straightforward statements about the relation visual arts-video-television; yet I wonder whether this series of works, always made of the same materials, with the same means and contents, will not end in artistic deadlock one day. SERVAAS' choice for a work to be placed next to his, was a work by the sculptor CAREL VISSER; a beautiful, aesthetic sculpture full of visual jokes.

SERVAAS *Shake Hands?* 1987

den om *voor het eerst in de geschiedenis* te roepen. Maar de aanwezigheid in dezelfde ruimte van unieke kunstwerken in traditionele media dan?

Videokunst is niet eng

Ik hoop enigszins duidelijk gemaakt te hebben dat het vrij onzinnig is om louter uit de parallelle presentatie van videokunstwerken en traditionele kunstwerken af te moeten leiden dat er een verwantschap tussen die twee bestaat. Die verwantschap is a priori gegeven in de term kunst. Het is even overbodig dat te benadrukken, als wanneer men beeldhouwwerken en schilderijen in één zaal zou presenteren om daaruit af te leiden dat dus ook de beeldhouwwerken kunst zijn.

Ik word altijd een beetje kregel van die gekoesterde underdog positie van videokunstenaars en hun vertegenwoordigers, zoals ROB PERRÉE, die in de catalogus een arikel lang roept dat videokunst heus niet eng is, *dat videokunst niet iets bijzonders, niet iets vreemds is*. Dat laatste is mijns inziens een dodelijke belediging voor de kunstenaars die hij wil verdedigen. Natuurlijk is videokunst bijzonder en vreemd, als het goede kunst is. Vrijwel elke prepostmodernistische visie op kunst gaat ervan uit dat het wezen van kunst is: refererend aan het vertrouwde iets ongekends te representeren. Het medium waarin dat geschiedt is van secundair belang. Waar het om gaat is dat het algemene zich uitdrukt in het bijzondere, dat het bekende vreemd wordt. Een kubus is bekend. Zes stalen kubussen van DONALD JUDD zijn vervreemdend. *Das ewig Weibliche* is algemeen, *Electric Venus* van HARRIE HEYINK is een verbijzondering daarvan.

Waarmee we bij het vraagstuk van de kwaliteit zijn aangeland. Die was in MUSEUM FODOR zeer gevarieerd: de afgrondelijke oppervlakkigheid van SCHABRACQ, de duisterheid van DE GROOT/MORSSINKHOF's spookhuis naast het werk van VAN SUMMEREN en HEYINK, beiden rijk aan associaties, complex en zorgvuldig uitgewerkt, en de sculpturen van SERVAAS en VISSER, vakkundig en humorvol.

Een leuke expositie dus. Alleen, wat hadden al die werken met elkaar te maken? Inhoudelijk bijna niets. Het is aardig om in de catalogus te lezen hoe de verschillende in-

leiders hun uiterste best doen om die inhoudelijke verbanden toch te construeren, maar de opmerking van EVERT RODRIGO, die over SERVAAS en VISSER zegt dat het zinloos is naar formele overeenkomsten tussen beide kunstenaars te zoeken, kan wat mij betreft voor de hele tentoonstelling gelden

Hybride producten

Als concept bevredigt een tentoonstelling als *Reflecties* dus niet. Het uitgangspunt om vier videokunstenaars vier collega's in andere media te laten uitkiezen, is teveel een ideeetje. Daarmee heb je dan wel acht kunstenaars maar nog geen tentoonstelling. Het gebrek aan samenhang tussen de werken relateert de expositie te zeer. De vraag naar een *juistere beeldvorming over videokunst* dient vanuit de videokunst zelf beantwoord te worden.

Het misverstand is uiteindelijk dat er in de videokunst geen fundamenteel onderscheid wordt gemaakt tussen presentatie van werk op TV of in een museum. Het probleem: Aura versus massale reproductie. Het wordt steeds duidelijker dat dit niet alleen een vraagstuk van presentatie is, maar ook een inhoudelijk probleem. TV en museum verdragen elkaar niet, net zoals kunst en massa-reproductie elkaar goeddeels uitsluitende categorieën zijn. Zolang die twee contexten niet uit elkaar gehouden worden krijg je hybride producten: het kunstwerk dat gestructureerd is naar de codes van *Dallas*, de TV-film die gezien wil worden zoals je een kunstwerk bekijkt. Een *case in point* is het werk van LYDIA SCHOUTEN, de tape *Echoes of Death/Forever Young*, die in het vorige nummer van MEDIAMATIC besproken is. In het kader van ons onderwerp is het interessant dat SCHOUTENS tape op de TV is uitgezonden en tevens deel uitmaakt van haar in FODOR getoonde installatie.

Twee keer dezelfde tape. De ene keer als *kunsttape binnen het totaalpakket van een televisieavond* (PERRÉE) de andere keer tentoongesteld in een museum. De eerste keer wordt de tape door een (in potentie) massaal publiek gelijktijdig gezien, ingekaderd door een aan- en afkondigende presentator, ingebed in een zender, waarop ook *Dallas*, een quiz en TV-reclame te zien zijn.

Het zal duidelijk zijn dat die context de tape beïnvloedt, zo niet aantast. Tegelijk is die context ook een interessant *repoussoir* waaraan de tape zijn diepte ontleent; hij reageert immers op de taal die de TV spreekt, op de codes, mythes en clichés van wat verder op dezelfde zender op dezelfde avond te zien en gezien is.

De tape, voor de TV gemaakt op uitnodiging van het HUMANISTISCH VERBOND, zal, uitgezonden op de TV, nooit als autonoom kunstwerk kunnen functioneren, niet zozeer vanwege het reproductie karakter van het medium video, maar vanwege het reproductie karakter van de TV. De videoband wordt op het moment van uitzending in een onbepaalde oplage vermenigvuldigd, in zekere zin niet fysiek gereproduceerd maar op elk ontvangend toestel gerepresenteerd.

In het museum wordt dezelfde tape op een geheel andere manier gepresenteerd, als onderdeel van een installatie. Maar de combinatie van objecten, foto's en monitoren kan het televisie karakter van de tape niet verhelten. Het is duidelijk dat de installatie een toevoeging bij de tape is. De museale presentatie heeft hier vooral een documentair karakter: *Daar liggen de props uit de tape, daar hangen de stills van de tape, daar staan de monitoren waarop de tape te zien is*. Het levert een mooie uitstalkast op, die als kunstwerk weinig toevoegt aan de videoband zelf. Het TV-apparaat staat op een wat bizar dressoir.

Dan is HEYINK's *Electric Venus* veel meer een kunstwerk in klassieke zin, een werk bovendien dat zo nooit uitgezonden kan worden. Het kan hoogstens, net als een schilderij of een plastic, gefilmd en dan als documentair beeld op de TV vertoond worden.

Ook inhoudelijk sluit *Electric Venus* meer aan bij de codes van de beeldende kunst, dan bij de codes van de TV. Niet alleen de beeldcitaten uit beroemde schilderijen, maar vooral de niet lineaire structuur van de tapes maken een manier van kijken mogelijk die niet veel verschilt van de wijze waarop je naar een schilderij kijkt. Het belangrijkste onderscheid is dat de beschouwer zich niet naar believen kan concentreren op elk willekeurig detail van het werk. Maar wie ziet een schilderij in één oogopslag?

● same way, as multi-media installations, and it is certainly no reason to proclaim it as being *for the first time in history*. But what about the presence in the same space of unique art works in traditional media?

Not special and not alien

I hope that to some extent that I have made it clear that it is quite absurd to have to deduce from the parallel presentation of video art works and *traditional* art works that an affinity exists between the two. That affinity exists a priori in the term *art*. This emphasis is as superfluous as if one were to deduce from the presentation of sculptures and paintings in one space that, therefore, sculptures too are art.

The nurtured underdog position of video artists and their supporters (such as ROB PERRÉE) always gets on my nerves. His article in the catalogue keeps crying out that video art isn't really that scary, *that video is nothing special, nothing alien*. The latter, in my opinion, is a mortal insult to the artists he wants to defend. Of course, video art is special and alien as all good art is. Practically every pre-post-modern vision of art takes the essence of art as referring to the familiar but representing something unknown. The medium where this occurs is of incidental importance. What it's about is the general being expressed in the particular, that what is well-known becomes alien. A cube is familiar. Six steel cubes from DONALD JUDD are alienating. *Das ewig Weibliche (The Eternal Feminine)* is universal, HARRY HEYINK's *Electric Venus* is a particularization of that.

Now we come to the issue of quality. It was extremely varied in the FODOR MUSEUM: the bottomless superficiality of SCHABRACQ, the obscurity of DE GROOT/MORSSINKHOF's haunted house next to the work of VAN SUMMEREN and HEYINK both rich with associations, carefully and elaborately worked out, and SERVAAS' and VISSER's sculptures which were skillful and humorous.

So, it was a nice exhibition. Only, what did all those works have to do with each other? Almost nothing in terms of content. It was good to see in the catalogue how the various writers still do their level best to build links as regards content but as far as I'm concerned EVERT RODRIGO's remark (when talking about SERVAAS and VISSER) that it's pointless to look for formal similarities between both artists can be applied to the whole exhibition.

So, an exhibition such as *Reflections* doesn't live up to expectations on the level of concept. Having four video artists select four colleagues in other media is too much of a bright idea. You get eight artists but still no exhibition. The lack of coherence puts the exhibition so sharply in perspective that it hurts. The demand for *a more correct perception of video art* is fulfilled by video art itself.

Hybrid products

The misunderstanding is ultimately that no fundamental distinction is made between presenting work on TV or in the museum. The problem: aura versus wholesale reproduction. It becomes more and more clear that this is not only a question of presentation but also a problem of content. TV and museum refuse to co-exist, just as, for the most part, art and mass production are mutually exclusive categories. As long as these two contexts are not kept apart then you will get hybrid products: the art work that is structured to the codes of *Dallas*, the TV film that is intended to be seen in the way you would view an art work. A case in point is LYDIA SCHOUTEN's work: the tape *Echoes of Death/ Forever Young* which was discussed in the last issue of *MEDIAMATIC*. In terms of our subject matter, it's interesting that SCHOUTEN's tape has been broadcast on TV and also formed part of her installation at the FODOR.

The same tape twice over: once as *art tape within the whole package of an evening's viewing* (PERRÉE) and the other time

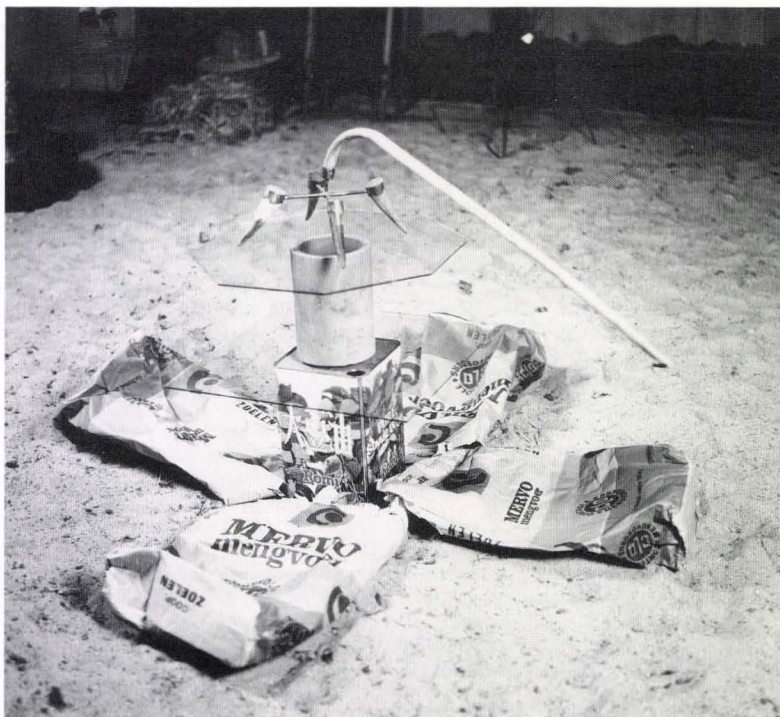
exhibited in a museum. The first time the tape was seen by a (potentially) mass audience sandwiched both sides by a presenter, imbedded in a channel along with *Dallas*, a quiz show and commercials. It's clear that this context influences the tape, even corrodes it. Equally, that context is also an interesting *foil* from which the tape derives its depth; after all it responds to the language that TV speaks, to the codes, myths and clichés of what has been and will be seen on the same channel, the same evening.

The tape, made for TV at the invitation of the HUMANIST ASSOCIATION will never be able to function as an autonomous art work when broadcast on TV, not so much because of the reproducible character of the medium video but because of the reproducible character of TV. At the moment of transmission, the videotape is multiplied in a limitless edition, in a sense not physically reproduced but represented on every receiving set.

The same tape is presented in a completely different way in the museum: as a component of an installation. But the combination of objects, photos and monitors cannot conceal the tape's television character. It's obvious that the installation is an addition to the tape. Here, the presentation in a museum is of a mainly documentary nature: *There are the props from the tape, there are the stills from the tape, there are the monitors where you can see the tape*. It provides a beautiful display case that as an art work adds little to the videotape itself. The TV set is positioned on a somewhat bizarre side-board.

HEYINK's *Electric Venus* is far more of an art work in the classical sense; moreover it's an art work that can never be broadcast. At the most, it can be filmed like a painting or sculpture and then shown as a documentary on TV.

Electric Venus relates also in terms of content more closely to the codes of fine art than to those of TV. It's not simply the quotes from famous paintings but it's especially the tapes non-linear structure that enables



CAREL VISSER *Beeld voor een Stok/ Sculpture for a Cane* 1987

De vraag is dus: *Wat zien we, kunst of televisie?* Je moet niet van de wal en de sloot tegelijk willen eten. Die gulzigheid speelt ROB PERRÉE parten wanneer hij schrijft over het droeve feit dat videokunst noch in het museum noch op de TV serieus genomen wordt. Dat feit kan moeilijk ontkennd en dient bestreden te worden via de beproefde methode: *if you can't beat them, join them*. Men moet alleen weten waarbij men zich aansluit. Wordt men TV-maker of kunstenaar?

Zolang de videokunstenaar verlangend blijft uitzien naar de televisie als ultiem en geëigend podium voor zijn werk en tegelijkertijd als kunstenaar temidden van zijn in andere media werkende vakbroeders gerespecteerd wil worden, blijft hij in twee werelden staan en geeft hij er blijk van niets te begrijpen van de specifieke eigenschappen van zowel televisie als museum. Televisie is net als radio, telefoon en *the like* een communicatiekanaal, waarmee misschien kunst gemaakt kan worden, maar waarop nooit een kunstwerk te zien zal zijn. Hoogstens een afbeelding, een reproductie ervan. Een

wezenlijk contrast hiermee vormt het museum. Hier is de context die van de sacrale ruimte waarin het getoonde werk als in een eindeloze communicatie wordt opgenomen in de geschiedenis van kunstbeelden, in een *musée imaginaire*. Die geschiedenis is in het museum impliciet; de museale ruimte representeert de kunstgeschiedenis als een continuüm waarin de afzonderlijke werken als autonome beelden oplichten. Dat daarbij het gebruikte medium relatief onbelangrijk is, heeft de ontwikkeling van de kunst sinds pakweg 1910 voortdurend en ondubbelzinnig aangetoond.

Het is dus aan de videokunstenaars om uit te maken bij wie ze willen horen en het gaat niet aan om, zoals PERRÉE doet het publiek de schuld te geven van de geringe acceptatie: *Omdat de kijker gewend is aan de (codes van Dynasty en Wedden Dat), zal het hem moeite kosten zich open te stellen voor (die van CARDENA of SCHOUTEN.)* Het bekijken van videokunst met het juiste kijkgedrag is voor de gemiddelde TV-kijker *zoets als op dieet gaan*.

Dat, vanuit de kunst gezien, onjuiste kijk-

gedrag zit zo diep dat zelfs in het museum *die misleidende associatie met de beeldbuis een vluchthouding* zal stimuleren. Ik vraag me af of die vluchthouding in eerste instantie het publiek is aan te rekenen. Zolang videokunstenaars zelf niet duidelijk zijn in wat ze maken: kunst of televisie, wordt het kijkgedrag gedictieerd door presentatieomstandigheden.

In een museum kom je voor iets wat je thuis niet om je heen hebt(PERRÉE). Om die reden is TV geen kunstmedium: er is teveel overspraak. Wanneer videokunstenaars de TV als norm gebruiken voor het formaat van hun werk en als ultiem communicatiekanaal, zullen ze moeten accepteren dat ze geen enkele invloed hebben op kijkgedrag en concentratie van de beschouwer. De kunstenaar die dat wel wil, moet zich niet kapot staren op de TV, met of zonder derde net, maar vanuit een museale presentatie onderzoeken wat zijn mogelijkheden zijn. Of hij schildert, beeldhouwt of videoot is minder belangrijk dan het feit dat hij kunst maakt en daarover geen misverstanden laat bestaan.

ROB PERRÉE

Max Bruinsma, je stelt me echt teleur!

Over de Citeerkunstjes van één Heer

MAX BRUINSMA moet zich opgewonden hebben, toen hij zijn kritiek op *Reflecties* schreef. Ik begrijp anders niet waarom hij zich heeft laten verleiden tot de meest dubieuze manier om een betoog te onderbouwen, namelijk met behulp van uit hun context gerukte citaten. Als kunsthistoricus zou BRUINSMA toch beter moeten weten. Dat hij last heeft van vooroordelen, daar valt mee te leven. Dat hij die vooroordelen de schijn van oordelen geeft, door de meningen van anderen zo te verminken, dat ze in zijn doodlopende straatje passen, geeft op zijn minst te denken.

De aanzet van het artikel is al tekenend. Het siert BRUINSMA dat hij het NRC leest en niet DE TELEGRAAF of het ALGEMEEN DAGBLAD, maar als hij de mening van de meeste kranten terugbrengt tot die van het NRC, betreur ik het toch, dat hij die andere kranten er niet even bij heeft genomen. Was het maar waar, dat de mening van het NRC representatief was voor de reacties op *Reflecties*. Dan zouden we zelfgenoegzaam onderuit kunnen zakken en tevreden over ons eigen bolletje kunnen aaien. Een simpele blik in de knipselmap had BRUINSMA voor deze misstap kunnen behoeden.

Dat hij FRANK LUBBERS van FODOR citeert om achter het concept van de tentoonstelling te komen, kan ik BRUINSMA niet kwalijk nemen. Dat die formulering afwijkt van wat wij –de bedenkers van het concept– onder woorden hebben gebracht (zie bladzijde 6 onderaan) is inderdaad verwarrend. Dat we ons desondanks niet tegen deze formulering hebben verzet, heeft te maken met een licht-

satanisch trekje in ons karakter. LUBBERS presenteert de tentoonstelling als een unieke gebeurtenis en etaleert zich op die manier ongewild als de doorsnee conservator van een museum die weinig op heeft met videokunst. Een ongevraagd bewijs van onze stelling. Dat hij zich desondanks voor honderd procent hard heeft gemaakt, om deze tentoonstelling van de grond te krijgen, valt des te meer in hem te prijzen.

BRUINSMA lijkt zich mateloos te storen aan mijn opvatting, dat de videokunst zich nog steeds vaak tussen de wal van het museum en de sloot van de huiskamer bevindt. Ik begrijp die irritatie wel, omdat hij het citaat in een totaal andere context plaatst. Ik heb het over de kijker, die aan de ene kant gewend is aan de museum code en aan de andere kant aan die van de televisie. Omdat een videokunstwerk zich aan beide onttrekt, komt de waardering op de tocht te staan. Dat neem ik de kijker niet kwalijk, zoals BRUINSMA slecht lezend suggereert, maar dat neem ik de musea en de televisie kwalijk, omdat zij zich er te weinig voor openstellen, zodat de kijker er ook niet aan gewend kan raken.¹ Wat wij met *Reflecties* wilden, is niet bewijzen dat videokunst kunst is, zoals BRUINSMA hineininterpretierend vaststelt, maar we wilden laten zien dat *videokunst niet iets bijzonders, niet iets vreemds is*. (En hier houdt het citaat niet op geachte heer BRUINSMA. Het gaat verder met een voor u onbruikbaar vervolg:) *De videokunstenaar houdt zich met hetzelfde bezig als zijn collega-kunstenaars, alleen bedient*

hij zich van een ander medium. Dat medium is op zich niet unieker dan ieder ander medium, het is alleen anders. Het is ook niet zo, dat wij de underdogpositie van de videokunstenaar daarmee koesteren. Integendeel. Als MAX BRUINSMA de rest van de alinea had gelezen, waaruit hij zo gretig citeert, dan had hij kunnen constateren, dat ik me daar nou juist tegen verzet. En mocht hij daaraan twijfelen, dan wil ik het hier nog wat nadrukkelijker formuleren: ik word er langzamerhand doodziek van, dat veel videokunstenaars zichzelf betuttelen en zich bij voortduring laten betuttelen. Ik verdenk een aantal ervan, dat ze dat alleen doen, omdat ze op die manier een excuus bij de hand hebben voor hun nijpend gebrek aan talent. Dat is ook de tendens van het slot van mijn inleiding op *Reflecties* en als MAX BRUINSMA dat er niet uithaalt, dan vraag ik me af, of hij zijn vooroordelen niet teveel koestert.

BRUINSMA suggereert, dat de videokunst de strijd tegen de reproduceerbaarheid van het medium heeft aangeboden, door haar heil te zoeken in de eenmaligheid van de installatie. Dat vind ik nou een belediging voor veel videokunstenaars. Daarmee ontken je, dat een kunstenaar artistieke redenen heeft om voor de installatievorm te kiezen. Mocht BRUINSMA die niet kennen, dan adviseer ik hem dringend zich wat beter te verdiepen in het medium video-installatie (het recent verschenen Canadese boek *Vidéo* en nummer 39 van het tijdschrift *Parachute* bijvoorbeeld, zouden hem

op weg kunnen helpen).

Aan het einde van zijn artikel stelt BRUINSMA als een strenge calvinistische Nederlander de videokunstenaar voor de keus: of het museum of de televisie, maar kiest hij voor dat laatste, dan kiest hij ervoor TV-maker te zijn en geen kunstenaar. Ik ga er maar vanuit, dat BRUINSMA hier zijn emoties niet meer onder controle had, want een dergelijke stelling raakt kant noch wal. Ooit van PAIK gehoord, van VIOLA, van ODENBACH, om er maar een paar op te noemen? Ooit hún kunstenaarschap in twijfel getrokken?

Dat BRUINSMA constateert dat de getoonde werken inhoudelijk bijna niets met elkaar te maken hebben is, het wordt vervelend, een verwijt dat opnieuw stoelt op zijn gebrekkige leesvaardigheid. Stond er in de catalogus ook niet, dat de videokunstenaars hun voorkeur baseerden op *affiniteit met en bewondering voor het werk van de uitgekozen schilder of beeldhouwer*. Wijst dat op inhoudelijke samenhang per se?

MAX BRUINSMA, ik ben beter van je gewend. Je stelt me echt teleur.²

¹ Uit het gastenboek dat FODOR altijd bij de deur heeft liggen, blijkt overduidelijk, dat veel kijkers geen weg weten met dat wal-en-schip-probleem. Het gaat dan niet aan, de kunstenaar te bewegen tot een opportunistische oplossing. De kunstenaar is er om goede kunst te maken, kunstpresenteerders moeten zorgen die kunst optimaal tot haar recht te laten komen.

² Wat ik mis in het betoog van BRUINSMA, is een oordeel over wat hij gezien heeft in plaats van een oordeel over wat hij (slecht) gelezen heeft. Moet ook een kunsthistoricus niet in de eerste plaats kijken?

you to look at the work in a manner that hardly differs from the way you view a painting. The most important distinction is that the spectator cannot concentrate on every random detail at will. But who can see a painting in just one single glance?

So the question is *What do we see, art or television?* You can't have your stool and frying pan and eat it. Greed is confusing ROB PERRÉE when he writes about the sad fact that video art isn't taken seriously either in the museum or on TV. It's a fact that's hard to deny and should be countered with the words: *if you can't beat them, join them.* You just have to know where you belong. Are you a maker of TV or an artist?

So long as video artists yearn for television as the ultimate and appropriate platform for their work while desiring respect as artists amongst their colleagues working in other media, they will remain in two worlds and show that they understand nothing of the specific qualities of either television or museum.

Television, like radio, telephones and the like, is a channel of communication with

which it might be possible to make art but on which you will never see an art work. At the very most, a representation, a reproduction. The museum forms an essential contrast to this. Here, the context is that of the sacred space where, as in an endless communion, the exhibited work is absorbed into the history of art objects, into a *musée imaginaire*. That history is implicit in the museum; the museum's space represents art history as a continuum in which individual works shine as autonomous images. Since roughly 1910, the development of art has constantly and unambiguously shown that the medium is relatively unimportant.

So it's up to the video artists to make out where they want to belong and it's not a matter of blaming the public, as PERRÉE does, for limited acceptance: *Because viewers are used to the (codes of Dynasty and the Dutch TV game Wedden dat), they will find it hard to be open to (those of CARDENA or SCHOUTEN).* Looking at video art in the correct way of viewing is rather like going on a diet for the average TV viewer.

Seen from the art point of view, incorrect

ways of viewing are so inherent that even in the museum that *misleading association with the box* can stimulate a *ready for flight* position. I wonder if the public is to blame for that ready for flight position. As long as video artists themselves are not clear about what they are making: art or television, the way of viewing is dictated by the presentation conditions.

You come to a museum for something you don't have at home (PERRÉE). For that reason TV isn't an art medium - there's too much cross-talk. When video artists use TV as a standard for the format of their work and as the ultimate communication channel, then they must accept that they have absolutely no control over the spectator's way of viewing or concentration. Artists that opt for that mustn't go nuts staring at the TV (with or without a third channel) but must examine what their possibilities are from the basis of a museum presentation. Whether they paint or sculpt or make video is less important than the fact that they make art and leave no room for misunderstanding.

Translation: Annie Wright

ROB PERRÉE

Max Bruinsma, you really disappoint me!

On the quotational Tricks of one Master

●MAX BRUINSMA must have been hot under the collar when he wrote his criticism of *Reflections*. Otherwise, I can't understand why he let himself construct an argument in the most dubious way: by taking quotes out of context. As an art historian, BRUINSMA should know better. One can live with the fact that he suffers from prejudices. That he gives those prejudices the semblance of judgements by garbling the views of others so that they fit into his dead-end street gives you something at the very least to think about.

The article is telling from the outset. Full marks to BRUINSMA that he reads the NRC and not DE TELEGRAAF or the ALGEMEEN DAGBLAD but if he reduces the opinions of most papers to those of the NRC, I think it's a pity that he didn't take a look at those other papers. How nice it would be if the views of the NRC were representative of the reactions to *Reflections*. Then we could sit back with a smug grin and contentedly pat ourselves on the back. One look in the file of newspaper cuttings could have saved BRUINSMA from this pitfall.

I can't blame BRUINSMA for quoting FRANK LUBBERS from the FODOR to discover what the exhibition's concept was. It is indeed confusing that that formulation deviates from the way we -the concept's authors- expressed it (see the bottom of page six of the catalogue). A slightly fiendish kink in our character is responsible for the fact that we didn't oppose this formulation. LUBBERS introduced the exhibition as a unique event and, unintentionally, presented himself in

this way as the average curator of a museum that has little contact with video art. Unasked-for proof of our position. It was even more to his credit that despite this he worked all out to get this exhibition off the ground.

BRUINSMA seems unduly disturbed by my opinion that video art is still between the two stools of museum and living room. I can well understand this sense of irritation because he put the quotation in an entirely different context. I was talking about the viewer who is on the one hand used to the museum code and on the other to that of television. Recognition hangs in the balance because video art refuses to fit into either situation. I don't blame the viewer for that, as BRUINSMA's careless reading suggests, but I do blame the museums and television because they are so rarely open-minded that the viewer is unable to get used to it.¹ What we wanted to do with *Reflections* was not to prove that video art is art, as BRUINSMA interpreting with hindsight states, but we wanted to show that *video art is nothing special, nothing alien. (And the quotation doesn't come to an end here, dear Mr BRUINSMA.* It continues with a sequel which is of no use to you). *The concerns of video artists are the same as those of their fellow-artists only they use a different medium. The medium is in itself no more unique than any other medium, it's just different.* It's also not true that we foster the underdog position of the video artist. On the contrary. If MAX BRUINSMA had read the rest of the paragraph from which he quotes so avidly then he would

have been able to observe that this is just what I am opposed to. And should he doubt it, then I'd like to formulate it still more emphatically here: I'm getting sick to death of the fact that many video artists belittle themselves or constantly allow themselves to be belittled. I suspect a number of them only do it so that in that way they have a handy excuse for their dire lack of talent. This is also the drift of the end of my introduction to *Reflections* and if MAX BRUINSMA didn't pick that up than I wonder if he isn't excessively cherishing his prejudices.

BRUINSMA suggests that video art has joined the fight against the medium's reproducible aspects by seeking salvation in the installation's uniqueness. I think that's an affront to many video artists. Because therefore you're denying that an artist has artistic reasons for choosing the installation form. If BRUINSMA isn't aware of this then I strongly advise him to look into the medium of the video installation more closely (*Vidéo*, the recently published Canadian book and issue 39 of *Parachute* magazine should, for instance, help him on his way).

At the end of his article, BRUINSMA, as a strictly Calvinist Dutchman, presents video artists with the choice: either the museum or television but choose the latter and you opt for being a maker of television and not an artist. I assume that BRUINSMA has lost control of his emotions. Ever heard of PAIK, of VIOLA, of ODENBACH (to name but a few). Ever impugned their artistic calling?

The fact that BRUINSMA observes

that the exhibited works have almost nothing in common is (it must be getting boring) a swipe which is again based on his faulty reading proficiency. Didn't the catalogue say that the video artists based their preference on an *affinity with and admiration for the work of the selected painter or sculptor*. Doesn't that indicate (per se) cohesion of content?

MAX BRUINSMA, I expect more of you. You really disappoint me!²

The catalogue of the exhibition (English text) can be ordered from
MUSEUM FODOR
Keizersgracht 609
1017 DS Amsterdam
t. 020 249919

¹ It seems patently obvious from the guest book (which is always by the door of the FODOR) that many viewers didn't know how to handle the falling between two stools problem. It isn't a matter of motivating the artist into an opportunistic solution. The artist is there to make good art, presenters of art must ensure that that art is given its due in the best possible way

² What I miss in BRUINSMA's argument is an opinion about what he has seen rather than an opinion about what he has (carelessly) read. Shouldn't art historians also look first?

Documenta 8

12 juni opende *Documenta 8* in Kassel. Sindsdien is veel gezegd en geschreven over de manier waarop men in Kassel gepoogd heeft de relaties tussen *Kunst en Maatschappij* te onderstrepen. Daar zullen wij hier verder niet op ingaan.

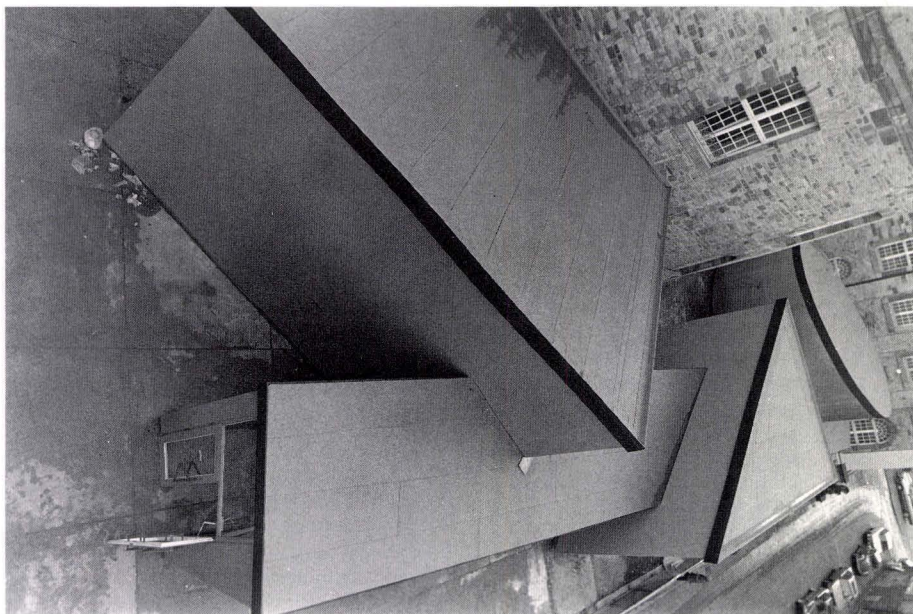
Na een moment van *zwakte* in '82, toont *Documenta* nu weer enige belangstelling voor elektronische media. De tentoonstelling is *sowieso* nogal stroomafhankelijk, je krijgt de indruk dat één op twee werken voorzien is van een motortje, knipperend lampje, luidspreker, stoomfluit, of in z'n geheel ronddraait.

Op deze *Documenta* is een audiotheek met een overzicht van de *geluidkunst* van deze eeuw, en een videotheek met tapes van de afgelopen vijf jaar (zie lijst in *Mediamatic* 1-4). In de tentoonstelling zelf zijn een aantal *videoinstallaties* opgenomen.

De audiotheek en de videotheek zijn ondergebracht in een speciaal gebouwtje van *Documenta*-architect LALO NICOLIĆ. Dit AV-paviljoen is weggestopt in de achtertuin van het FRIDERICIANUM, en daar hoort het ook. NICOLIĆ, die in het gewone tentoonstellingsgedeelte voor een uitstekende inrichting zorgde, heeft zich grondig vertild aan dit, in deze context toch al marginale, *Audiovisuele Museum*.

Op de plattegrond verbindt een rechte gang drie geometrische vormen; driehoek, cirkel, vierkant (inderdaad, elk in een primaire kleur). In de cirkel bevindt zich de audiotheek, een op zich goed functionerende installatie dank zij de speciale luisterstoelen (zie ook MAX BRUINSMA's artikel). Via de driehoek waarin een geluidinstallatie van STEFAN VON HUENE stil staat te zijn (wègens geluidoverlast wordt deze installatie slechts drie keer per dag in werking gesteld), bereik je het vierkant met de videotheek. De kakofonie die in het hele paviljoen heerst, en versterkt wordt door een foute materiaalkeus bij de inrichting (accoustisch harde plastic buizen en verzinkt golfplaat), bereikt in de videotheek een hoogtepunt. De bezoeker kan in het midden van het vierkant een continu programma van video's zien. Op een door de TL-lampen overstraald scherm dat net iets te hoog hangt. Of men kan een tape uit de catalogus aanvragen. Die wordt dan in een in een terzijde gelegen kabinetje op een monitor afgedraaid. De kijkafstand in deze hokjes is te klein. Bovendien is niet vast te stellen welk van de vele geluiden die door de ruimte gonzen bij de vertoonde tape hoort. Desalniettemin hebben we uitgebreide informatie over de verschillende *time based* attracties in Kassel. (nog tot en met 20 september)

WLADIMIR NICOLIĆ AV paviljoen/AV pavilion 1987, exterieur



FRIEDEMANN MALSCH sprak met *Documenta*-stafleden WOLFGANG PREIKSCHAT en WULF HERZOGENRATH over respectievelijk de videotheek en de videoinstallaties. MAX BRUINSMA bericht over de audiotheek en DIETER DANIELS beschrijft zijn favoriete onderdeel; het cluster van installaties door JENNY HOLZER, INGO GÜNTHER en KLAUS VOM BRUCH. Een kunstenaarsbijdrage van INGO GÜNTHER bekroont onze *Documenta-special*.

●*Documenta 8* was opened in Kassel on June 12. Since then, a lot has been said and written about the way one has tried to stress the relationship between *Art and Society* in Kassel. We will not add to this discussion here.

After a period of *weakness*, in 1982, the *Documenta* is now showing some interest in electronic media again. In any case, the exhibition as a whole is rather dependent on electricity; one in two works of art presented seems to be equipped with a small flashing indicator, loudspeaker, steam whistle, or turns around in its entirety.

This *Documenta* contains an audiotheque which gives a review of the acoustic art of the past five years (see inventory in *Mediamatic* 1-4). Several video installations have been incorporated in the exhibition itself.

Audiotheque and videotheque are housed in a small building, designed for the occasion by *Documenta* architect LALO NICOLIĆ. This AV-pavilion is tucked away in the back garden of the FRIDERICIANUM, which is where it belongs. NICOLIĆ provided an excellent design for the main exhibition, but seems to have overreached himself with this *Audiovisual Museum*, which in this context is of marginal importance anyway.

The ground plan shows a straight corridor, which connects three geometric forms: triangle, circle and square (yes, all in a primary colour). The audiotheque is located in the circle, and this installation does function quite well, thanks to the special listening chairs (see MAX BRUINSMA's article). Crossing the triangle, where an acoustical installation by STEFAN VON HUENE is condemned to silence (because of the noise level generated by it, this installation is only operational three times a day), we come to the videotheque in the square. The cacophony which dominates the whole pavilion, and the effect of which is enhanced by the choice of the wrong materials (acoustically hard, plastic tubing and galvanized corrugated iron), reaches its climax in the videotheque. From the middle of the square, visitors can watch a continuous video programme, on a screen -over-illuminated by neon lights- which is suspended just a bit too high for comfort. It is also possible to request a tape from the catalogue. For this purpose there is a small cabin at the side. The distance between viewer and screen in these cabins is too small. In addition, it is impossible to determine which of the many sounds buzzing through the edifice belong to the tape that is shown. Nevertheless, we provide ample information about the several time-based attractions in Kassel. (till September 20).

FRIEDEMANN MALSCH interviewed *Documenta* staff members WOLFGANG PREIKSCHAT and WULF HERZOGENRATH, about the videotheque and the video installations, respectively. MAX BRUINSMA reports on the audiotheque, and DIETER DANIELS describes his favourite item: the cluster of installations by JENNY HOLZER, INGO GÜNTHER and KLAUS VOM BRUCH. This *Documenta* special is crowned by an artist's contribution by INGO GÜNTHER.

Wolfgang Preikschat

Interview

WOLFGANG PREIKSCHAT publiceert komend najaar het boek *Video, Poesie der Neuen Medien* (subtitel van de uitgever) In dat boek, dat in een latere *Mediamatic* uitgebreid besproken zal worden, analyseert hij het fenomeen video vanuit zijn menswetenschappelijke achtergrond, (hij studeerde ethnologie, sociologie en psychologie) en vanuit zijn fascinatie met de artistieke toepassingen van het medium (hij is verbonden aan ARCHE V, een documentatie- en presentatiecentrum voor kunstvideo in Frankfurt).

PREIKSCHAT was als staflid van *Documenta 8* vooral verantwoordelijk voor de programmering van de videotheek. FRIEDEMANN MALSCH belde hem op 16 mei op en ondervroeg hem.

De videotheek van Documenta, evenals de audiotheek, lijkt een in zichzelf gesloten onderdeel in vergelijking tot de andere gebieden van de beeldende kunst die juist met elkaar zouden integreren. Hoe is eigenlijk de keuze van deze 51 tapes tot stand gekomen?

De keuze is een geïntegreerd proces geweest waaraan tien mensen hebben deelgenomen. Zij werken bijna allemaal in de kunstsector. Ik had als coördinator een voorlopige lijst met 45 titels opgesteld, die verstuurd werd. De leden van de commissie deden op basis hiervan andere, respectievelijk nieuwe voorstellen. Vervolgens zijn de vijf Europese en drie noord-amerikaanse juryleden, ieder aan hun kant van de oceaan, om de tafel gaan zitten en hebben definitieve keuzes gemaakt.

Welke criteria werden bij deze democratische besluitvorming gehanteerd? Kwaliteit?

Het concept dat aan mijn eerste selectie ten grondslag lag, ging

uit van een zo breed mogelijke spreiding van landen maar ook van technische procédés en genres. Hoewel de samenstelling niet op basis van *pariteit* tot stand gekomen is. Weliswaar heb ik bijvoorbeeld twee videotapes uit Australië gevraagd omdat ik die er graag bij wilde zien, bij de beoordeling werd ons echter duidelijk dat geen van deze ingezonden tapes goed genoeg voor de selectie zou zijn. Daarom zijn er dan ook geen Australische tapes opgenomen. Desalniettemin is er toch een brede nationale spreiding, van Joegoslavië, Polen, Frankrijk en Duitsland tot aan Japan.

Wie heeft nu de uiteindelijke keuze gemaakt? Was dat SCHNECKENBURGER zelf of een onafhankelijke commissie?

Dat waren, natuurlijk rekening houdend met adviezen van derden, BILJANA TOMIĆ uit Joegoslavië, RENE PULFER uit Zwitserland, WULF HERZOGEN-RATH uit Keulen, DORINE MIGNOT uit Nederland —en ik.

Een voorbeeld voor de ge-

•This autumn, WOLFGANG PREIKSCHAT's book *Video, Poesie der Neuen Medien* (publisher's subtitle) will appear. In this book, which will be reviewed in a next issue of *Mediamatic*, he analyses the phenomenon of video in the context of the humanities (he read ethnology, sociology and psychology). A staff member of ARCHE V, a centre for the documentation and presentation of video based in Frankfurt, he also writes about his fascination with the artistic applications of the medium.

As a member of the *Documenta 8*, PREIKSCHAT was also partly responsible for the videotheque programme. On May 16, FRIEDEMANN MALSCH rang him up and asked his opinion.

The videotheque, like the audiotheque, seems cut-off in comparison with the other areas of visual art that seem just to be in the process of integrating with each other. How did the decision about the choice of these 51 tapes actually come about?

The choice has been an integrated process with ten people participating. Almost all of them work in the art sector. As co-ordinator, I had drawn up a provisional list with 45 titles, which was sent off. On the basis of this, the commission's members made other, new suggestions. Then the five European and three North American jury members, each on their side of the ocean, started to negotiate and made definitive choices.

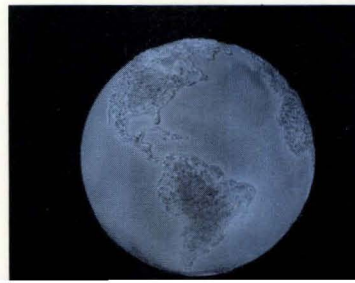
Which criteria were employed in this democratic decision-making? Quality?

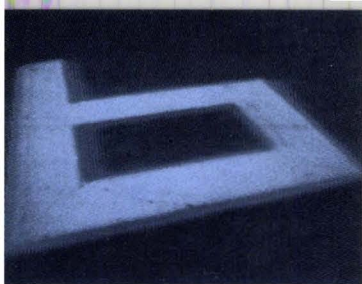
The concept at the root of my first selection assumed as broad a spread of countries as possible but also of technical processes and genre. Although the selec-

tion didn't come about on the basis of parity. It's true, for instance, that I asked for two tapes from Australia because I wanted to see them included. In the judging, however, it was clear to us that neither submission was good enough for the selection. That's why no Australian tapes are included. Nonetheless, there is still a broad national spread: from Yugoslavia, Poland, France and Germany to Japan.

Who made the final choice? Was it SCHNECKENBURGER himself or an independent commission?

Of course, other people's opinions were taken into account: BILJANA TOMIĆ from Yugoslavia, RENE PULFER from Switzerland, WULF HERZOGEN-





maakte keuze is LAURIE ANDERSON. We wilden nog een muziekvideo in de videotheek opnemen en kozen toen voor LAURIE ANDERSON (*What you mean we*). Ook omdat we in de korte tijdspanne geen andere overtuigende muziekvideo binnen handbereik hadden die affiniteit met beeldende kunst had: namelijk het doordringen van de conventie-loosheid van kunst in zogenaamde commerciële gebieden. Aan de andere kant brengt de keuze van *What you mean we* (eigenlijk helemaal geen muziekvideo), de Amerikaanse denkbeelden tot uitdrukking.

Nog even over het feit dat de audio- en videotheek samen in een apart gebouwte gepresenteerd worden; hoe is eigenlijk de relatie van de mediakunst tot de andere gebieden van de beeldende kunst op de d8 aanwezig zijn?

In eerste instantie moet je je realiseren waar de scheidingen en waar de integraties plaatsvinden. Natuurlijk zijn de audio- en videotheek geïsoleerde elementen binnen de inrichting. Dat ligt in eerste instantie aan de manier waarop deze media bekeken moeten worden en de daaruit voortkomende presentatie. Dat hebben we gedeeltelijk zelf veroorzaakt door de keuze van 51 tapes. Als we ons hadden beperkt tot het werk van vijf kunstenaars dan waren die misschien anders gepresenteerd, zoals ook de installaties met video sterker in de tentoonstelling geïntegreerd zijn. Nu zijn de video- en audiomaak-ers geïsoleerd –als kunstenaars en als groep– in twee ruimtes, die ook nog in een bijgebouw zitten.

Desondanks is er een sterke link naar de beeldende kunst, te meer omdat het kunstbegrip zich de laatste jaren sterk heeft gewijzigd. Op allerlei gebied: economisch, esthetisch en ook de praktische toepassing.

Aan de andere kant is het vergelijkbaar met fotografie, waar

ook vaak de artistieke pretentie, ofwel het begrip kunst, uiteindelijk niets zegt over de kwaliteit van de toepassing van het medium. En ik denk dat dit een belangrijk punt is waarmee rekening gehouden moet worden. Want waarom zegt men eigenlijk *videokunst*. Waarom wordt een vorm van symbolisering en metaforisering *überhaupt* zo in het gebied van de kunst geplaatst? Dat gebeurt toch voornamelijk opdat video op deze manier kan meegenieten van het aura dat de kunst heeft; maar dat is een nogal oud verhaal.

Je bedoelt de koppeling van tot nu toe kunstvreemde gebieden aan kunst zelf?

Tot voor kort was het nog zo dat mensen die met video werkten met een medium bezig waren dat niet tot de traditionele media van de kunst behoorde. Toen kwam de behoefte aan prestige en honorering. En ook waarden als betekenis, duurzaamheid, waarachtigheid, ethiek begonnen een rol te spelen. Op grond van deze criteria hebben veel video-makers bij de kunst aansluiting gezocht, omdat ze geloofden dat ze binnen deze context beter tot hun recht zouden komen. Diezelfde ideeën tref je aan bij ontwerpers en architecten; als je die tegevoerdig hoort dan zijn of zij kunstenaars, of kunstenaars charlatans.

Is dit niet een steeds terugkerend verschijnsel in de geschiedenis van de avant-garde?

Zeker, *afgrenzing en integratie*, zoals we dat bij FLUXUS hebben gezien. Destijds was er sprake van de integratie van de jaren '20 en '30, DADA, DUCHAMP enzovoort. Dat hoort zo langzamerhand tot de algemene ontwikkeling en begint tot het algemene spraakgebruik door te dringen.

Bij video is van een dergelijke integratie geen sprake, mede omdat het een iets ander fenomeen is. Er zijn hier namelijk belangrijke expressiemogelijkheden, waarbij het totaal irrelevant is of ze nu kunst zijn of niet. De vraag beperkt zich echt alleen maar tot betrekkingen, tot context.

Ik ben ervan overtuigd dat video tot op zekere hoogte kunst kan zijn. Het mengt zich in de onderlinge *discours* van de kunstwerken, het pikt structuren op en interpreteert ze, herinterpreteert ze weer, en draagt, ook met terugwerkende kracht, nieuwe concepten voor de kunst.

Een ander deel van video staat letterlijk *onverschillig* tegenover beeldende kunst. Daar gaat het

erom symbolische, taalkundige gebeurtenissen te creëren, nieuwe grenzen te bepalen tussen schrift en beeld, tussen verhaal en associatie en tussen bewuste waarneming en onbewuste beïnvloeding. Of om deze grenzen juist te manipuleren. Deze concepten bestaan trouwens ook weer in de beeldende kunst.

Uiteindelijk kom je op een totale integratie en gaat het eigenlijk alleen nog om de vraag waarop je je aandacht richt. Men kan het begrip *kunst* als het uitgangspunt van beschouwing nemen en alles raadplegen waar kunst over kunst gaat. Men kan het echter ook van een hele andere kant benaderen. Bijvoorbeeld vanuit de taal filosofie of van de media-esthetische kant. Dan kom je tot hele andere conclusies zonder dat hetgeen dat gemaakt wordt daardoor van waarde verandert. Toevalligheden spelen hierbij wel een grote rol, die trouwens door de video ook weer tot onderwerp gemaakt worden (niet tot onderwerp van Kunst). De link met het gebied van de beeldende kunst ontstaat door bepaalde manieren van esthetische verwerking van de toevalsmomenten. En hier, dat wil ik er nog aan toevoegen, verliest kunst als seculair begrip z'n betekenis. Want kunst ontstaat na verloop van tijd juist door de ont koppeling van bepaalde representatievormen. En ik geloof dat de representatievormen die in de nieuwe media ontstaan inhaken op verschillende gebieden zoals informatie, communicatie, entertainment enzovoort.

Kun je als toeschouwer dit spectrum in het aanbod van de 51 tapes van de videotheek terugvinden?

Ik geloof van wel. Alhoewel eerder toevallig –dat is weer de *democratische factor*...

De verschillende genres zijn vertegenwoordigd, bijvoorbeeld de tape van GABOR BODY (*Theory of Cosmetics*), waarin hij literatuur als basis heeft gebruikt. Documentaires uit de VS en Canada, één over doofstomme kinderen van NORMAN COHN (*Quartet for a deafblind*), en één over mensen die een levenslange straf uitzitten in Amerikaanse gevangnissen.

Met betrekking tot *het concrete* is er bij NAN HOOVER (*Watching out*) sprake van abstractie, door reductie tot zwart/wit-contrast. Een ander voorbeeld van abstractie –een begrip dat niet veel meer zegt– in relatie tot landschaps-associaties zien we bij HOOYKAAS en STANSFIELD (*Point of orientation*), een soort

bewegingsstudie.

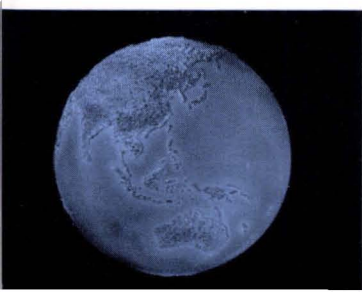
Er zijn ook twee *Kleine Fernsehspiele* (korte speelfilms voor ZWEITES DEUTSCHES FERNSEHEN) opgenomen. *Stations* van ROBERT WILSON en *Der Riese* van MICHAEL KLIER. En het ontwerp voor een korte film als *Der Unbesiegbare* van GUSV-TAV HAMOS.

WLADIMIR NICOLIC *AV paviljoen/ AV pavilion* 1987, videotheek



Alles wordt onder de noemer *videokunst* geschoven hoewel ik het daar eigenlijk niet helemaal mee eens ben. Het had net zo goed onder een andere noemer gevat kunnen worden. Maar we hadden nu eenmaal afgesproken om onder deze willekeurige noemer te onderzoeken in hoeverre video Kunst kan zijn en in hoeverre het in relatie staat tot de andere werken op de *Documenta*.

Ik zou graag op een ander punt dieper willen ingaan. Ik zou mezelf in zoverre willen spreken door te zeggen dat de videotheek helemaal niet geïsoleerd is binnen deze opstelling. Het getoonde werk heeft verschillende verwijzingen in zich, die men misschien niet allemaal oppikt. Het zijn ervaringen die de tentoonstelling als totaal zou moeten oproepen. Het is hierbij



● RATH from Cologne, DORINE MIGNOT from the Netherlands –and myself.

An example of how things were chosen is LAURIE ANDERSON. We wanted to include a music video in the videotheque and chose LAURIE ANDERSON's *What you mean we*. Also because in such a short period of time we had no other convincing music video at hand that had an affinity with visual art: in other words, art's lack of convention penetrating what are known as commercial areas. On the other hand, the choice of *What you mean we* (which is actually not a music video at all) expresses the American view.

isolated –both as artists and as a group– in two spaces that are also located in an annex.

Nonetheless, there is a strong link with visual art, all the more so because the concept of art has changed a lot. In all kinds of areas: economic, aesthetic and also in terms of practical application.

On the other hand, it's comparable with photography where also the artistic pretension or art concept often finally says nothing about the quality of the medium's application. And I think this is an important point to take into consideration. Because actually why is it called *videoart*? Why is a form of making symbols and metaphors located

they see themselves as artists or artists as charlatans.

Isn't this a constantly recurring phenomenon in the history of the avant-garde?

Certainly, *dividing up and integration* as we saw with FLUXUS. At the time, there was some talk of integration of the Twenties and Thirties, DADA, DUCHAMP etc. It gradually becomes part of the general development and begins to penetrate general parlance.

There's no question of this kind of integration with video because it's a rather different phenomenon. Here there are im-

Finally, you come to a point of total integration and actually it's simply about the question of where your attention is directed. You can take the *art* concept as the point of departure for contemplation and refer to everything where art is about art. However, you can also approach it from a completely different angle: for instance, from the perspective of the philosophy of language or media aesthetics. Then you come to very different conclusions, without what is made therefore changing it's value. Coincidence plays an important role here which, for that matter video has made into a theme (but not into an Art theme). The link with the field of visual art comes about through particular ways of the aesthetic incorporation of chance moments. And here, I would like to add, art loses its meaning as a secular concept. Because art comes about with the passing of time precisely through the separation of forms of representation. And I believe that the forms of representation that have come about in the new media relate to various areas such as information, communication, entertainment etc.

As a spectator, can you recognize this spectrum in the 51 tapes available in the videotheque?

I think so. Albeit rather by chance –that's the *democratic factor* again ...

The various genres are represented, for instance by GABOR BODY's tape (*Theory of Cosmetics*) which he bases on literature. There are documentaries from the US and Canada, one about deaf-mute children by NORMAN COHN (*Quartet for a deafblind*) and one about people serving life sentences in American prisons.

With regard to *the concrete*, NAN HOOVER (*Watching out*) involves abstraction through reduction to a black and white contrast. Another example of abstraction (a concept that doesn't

Back to the fact that the audio and videotheques are presented in a separate building; what exactly is the relation of media art to the other areas of visual arts in Documenta 8?

First of all you must point out where the divisions and the integrations occur. Of course, the audio and videotheques are isolated elements within the organization. Firstly, this is due to the way in which these media must be viewed and the presentation resulting from that. Partly, this was effected by our choosing 51 tapes. If we'd limited ourselves to the work of five artists then perhaps it would have been presented differently like the video installations that are more strongly integrated in the exhibition. The makers of video and audio are

in the area of art at all? Mainly it happens so that in this way video can enjoy the aura that art has; but it's an old story.

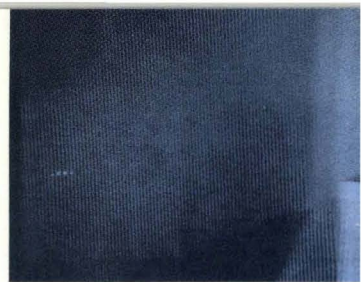
You mean the linking of what up till now have been considered non-art areas with art itself.

Until recently, people who worked with video were involved with a medium that did not belong to the traditional art media. Then came the need for prestige and remuneration. And principles such as importance, permanence, authenticity, ethics began to play a role as well. On the basis of these criteria, many videomakers sought affiliation with art because they believed that they would be shown to advantage within this context. You encounter the very same ideas in relation to designers and architects; either

important possibilities for expression making it totally irrelevant whether they are art or not. The issue is really confined only to relations, to context.

I'm convinced that at a certain level video can be art. It's involved in the mutual discourse of art works, it picks up structures and interprets them, reinterprets them and carries new concepts for art –also with retroactive effect.

Another part of video is literally *indifferent* to sculpture. This area is about creating symbolic, linguistic events, defining new boundaries between word and image, between story and association and between conscious observation and unconscious influence. Or just to manipulate these boundaries. For that matter, these concepts also exist in visual art again.



bladeren en concreet de omvang van het fenomeen experimentele, onafhankelijke video vaststellen.

In welke relatie staan de tapes van de videotheek hiermee? Is er al over gedacht om ze als tape in het archief over te nemen?

Natuurlijk zijn de titels in de catalogus geregistreerd. We waren ook van plan om de tapes voor het archief aan te schaffen, maar we hebben nog geen sponsor gevonden. Zelfs ons internationale symposium voor videokunst dat in de maand juli was gepland en wat nu al naar september is verschoven, is nog onzeker. (het symposium gaat niet door. RED) Dat illustreert hoe moeilijk en hoe noodzakelijk het is om de aandacht te vestigen op de discussie rond de formeel-esthetische kant van de zogenaamde nieuwe media.

Het symposium is gericht op de video-esthetica, op haar humoristische en kritische betekenis. Maar ook op haar algemene betekenis met betrekking tot de telematische esthetica.

Bovendien zou ik graag workshops organiseren, die een praktische impuls aan de deelnemers geven, zodat de videowereld een beetje wordt opgejut. Ik zal in elk geval ook na de *Documenta* verder werken aan het plan van een twee-jarig modelproject; ARCHE V wil per half jaar vijf workshops organiseren over video- en TV-esthetica. Zowel de artistieke aspecten als vragen die op de *open kanalen* betrekking hebben, moeten aan bod komen.

We hopen nog steeds op financiële steun uit Bonn, zodat we eindelijk eens de distributieproblemen kunnen aanpakken, waardoor we het stadium van afwachten, waar mensen alleen eens *en passant* naar een video kunnen kijken, achter ons kunnen laten. Het uiteindelijke doel van dit werk is om video uit haar politieke, economische en professionele fixaties te halen. En om grensverleggende aspecten nader onder de loupe te nemen, zeg maar de open discussie over de tv-esthetica.

Wanneer de *Documenta* er in slaagt om grotere aandacht van het publiek te trekken, ben ik al lang tevreden.

Hartelijk dank voor dit gesprek.

Vertaling: Gabi Precht

●mean much anymore) in relation to associations with landscape is HOOYKAAS and STANSFIELD's *Point of Orientation*, a sort of study in movement.

There are also two *Kleine Fernsehspiele* (short TV films made for ZWEITES DEUTSCHES FERNSEHEN) included: *Stations* by ROBERT WILSON and MICHAEL KLIER's *Der Riese*. There is also the design for a short film: *Der Unbesiegbare* by GUSZTAV HAMOS.

Everything's been pushed under the video art banner although actually I don't completely agree with this. It would have been just as good under another one. But under this arbitrary banner, we'd agreed to examine to what extent Video Art exists and to what extent it stands in relation to the other works in *Documenta*.

There's one point I'd like to go into more deeply. I'd like to voice my own objections at least by saying that the videotheque is simply not isolated within this arrangement. The work shown has various references which perhaps you don't completely pick up. These are experiences that should evoke the exhibition as a whole. So it's important that video does not maintain the illusion that this kind of work can be understood in passing. If you *just take a quick look*, you miss the essence. So far as this is concerned, video is a reflective medium, that commands other forms of reflection.

A catalogue will be available in the videotheque that does not correspond to its programming. What does the catalogue look like and what is it intended for?

There is still an immense lack of information in the fields of video and video aesthetics. I am deliberately avoiding the concept of video art. In West Germany, there are various initiatives that are trying to do something about this.

For my part, I've been involved with developing something that I call *the German archive for experimental video*. Information must be collected there in the form of tapes, books, lectures and discussions - then to be distributed again, for instance, in seminars through the provision of a library and database. As a small introduction, we are organizing a regular video program - something that doesn't happen very often in Germany. ANDREAS KALLFELZ shows video or introduces guests twice a month. I have put together the databank with the library. Something like 3500 titles are now included.

Along with the usual facts, points of distribution are also indicated (when known) to make the structures more clear. Because it must also be possible for someone who doesn't belong to the video in-crowd to make a video program. One copy of the catalogue will be available at *Documenta 8* as a usable example. To show just how many people are involved with this theme. I hope that the effect will continue to work after *Documenta*. The catalogue forms, as it were, a solid foundation for the archive. You can leaf through it and tangibly ascertain the scope of experimental, independent video.

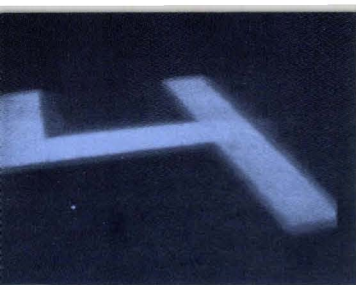
What is the relation of the videotheque tapes to this? Have you considered taking them over as tapes in the archive?

Of course the titles are registered in the catalogue. We were also intending to purchase the tapes for the archive but as yet we haven't found a sponsor. Even our international symposium for video art, that was planned for the month of July and is now postponed until September, is still uncertain. (The symposium is cancelled. RED) That illustrates how difficult and necessary it is to focus attention on the discussion around the formal-aesthetic aspect of what we call the new media.

The symposium concentrates on video aesthetics, on their humorous and critical significance. But also on their general significance in relation to telematic aesthetics.

In addition, I would like to organize workshops to give participants a practical stimulus, to perk up the video world a bit. Whatever happens, after *Documenta* I'll continue working on the plan for a two-year model project; ARCHE V intends to organize five workshops every six months about video and TV aesthetics. The artistic aspects must have as much of a chance as issues related to the *open channels*. We keep hoping for financial support from Bonn so that we can finally tackle the problems of distribution and leave behind this period of waiting where people only look at a video *en passant*. The ultimate goal of this work is remove video from its political, economic and professional fixations. If *Documenta* succeeds in attracting more public attention, then I'll be well pleased.

Thank you very much for this discussion.

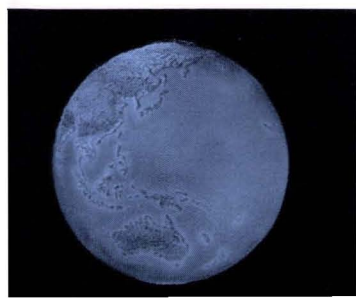


van belang dat video niet de illusie in stand houdt dat zo'n *werk* in het voorbij gaan begrepen kan worden. Als je *even vlug kijkt* mis je de essentie. Video is wat dat betreft een reflectorisch medium, dat andere vormen van bespiegeling afdwingt.

In de videotheek zal een catalogus ter inzage liggen die niet overeenkomt met de programmering van de videotheek. Hoe ziet de catalogus er uit en waarvoor is die eigenlijk bedoeld?

Er bestaat nog steeds een gigantisch tekort aan informatie op het gebied van video en video-esthetica. Ik omzeil met opzet het begrip videokunst. Er zijn in West-Duitsland verschillende initiatieven die hieraan iets proberen te doen.

Zelf ben ik sinds twee jaar bezig om iets te ontwikkelen wat ik *het duitse archief voor experimentele video* noem. Daar moet informatie in de vorm van tapes, boeken, lezingen en discussies verzameld en weer verspreid worden, bijvoorbeeld in werkcolleges, via dienstverlening als bibliotheek en databank. Als aanloopje verzorgen we een regelmatig videoprogramma - iets wat in Duitsland niet veel voorkomt. ANDREAS KALLFELZ vertoont 2 keer per maand video's of introduceert gasten. Ik heb de databank met de catalogus samengesteld. Daar zijn nu ongeveer 3500 titels in opgenomen. Naast de gebruikelijke gegevens zijn ook distributiepunten aangegeven (indien bekend), om op deze wijze de structuren wat duidelijker te maken. Want ook iemand die niet tot de incrowd behoort moet een videoprogramma kunnen maken. Eén exemplaar van de catalogus zal als bruikbaar voorbeeld op de *d8* ter inzage liggen. Om aan te tonen hoeveel mensen met dit thema bezig zijn. Ik hoop dat dat effect ook na de *Documenta* zal doorwerken. De catalogus is zagezegd de stevige basis van het archief. Je kan er in



Between 007 und Joseph Beuys

Installaties in Kassel



JOSEPH BEUYS 1941

Voor DIETER DANIELS is de meest *aannemelijke* plek van deze *Documenta* er een met video; drie kunstenaars, elk op een verdieping van de *Zwehrenturm*. De *Zwehrenturm* vormde een deel van de middeleeuwse stadsversterking en is nu de architectonische hoekpijler van museum FRIDERICIANUM, hoofdtoneel van de *Documenta*.

Op de begane grond een compositie van JENNY HOLZER: twee stenen platen waarin inscripties zijn gebeiteld. Dezelfde teksten zijn te lezen op twee vertikaal lopende lichtkranten.

Op de eerste etage INGO GÜNTHER. Na een met stalen platen beklede entree, waar een smalle streep licht binnenvalt, komt men in een wit marmeren ruimte. Midden in de ruimte staat een marmeren blok waarop, vanuit het metalen plafond, een videoprojectie schijnt.

Tenslotte op de tweede verdieping KLAUS VOM BRUCH. Twee grote stalen kokers lijken twee monitoren tegen het plafond aan te houden, waarop de gezichten van KLAUS VOM BRUCH en zijn vader te zien zijn. Luid klinkt *Coventry (War Requiem)* van BENJAMIN BRITTEN. De ruimte heeft als enige in het gebouw nog het ruw bepleisterde, bobbelige metselwerk van de oude toren.

De drie werken vormen niet alleen architectonisch een hoekpijler van *Documenta 8*, op bijna geen andere plek wordt het overigens zo vage motto *Kunst en maatschappij* zo serieus genomen. Elk werk stelt een significant aspect van het thema aan de orde. Maar het totaal aan installaties binnen de samenhang van de oude verdedigingstoren is vóór alles een overtuigende eenheid.

•To DIETER DANIELS the most *convincing* place at this *Documenta* is a place with video. Three artists each on one floor of the *Zwehrenturm*

The *Zwehrenturm* was part of the city's medieval fortifications and now forms the architectural cornerstone of the FRIDERICIANUM MUSEUM, *Documenta's* main stage.

•On the ground floor is a composition by JENNY HOLZER: two stone slabs into which inscriptions have been chiselled. The same texts are on two illuminated news trailers running vertically.

INGO GÜNTHER is on the first floor. After an entrance covered with steel plates and penetrated by a narrow streak of light, you enter a white marble space. A video projector is fixed to the metal ceiling and shines onto a marble block that stands in the middle of the space.

Finally, on the second floor is KLAUS VOM BRUCH. Two large steel cylinders seem to be holding two monitors against the ceiling.

On the monitors are the faces of KLAUS VOM BRUCH and his father. BENJAMIN BRITTEN's *Coventry (War Requiem)* is being played at a high volume. The space is the only one in the building that still has the coarse, lumpy, plastered masonry of the old tower.

It is not just architecturally that the three works form a cornerstone



**KLAUS VOM BRUCH:
tweeslachtige esthetisering**

Een thema waar KLAUS VOM BRUCH al jarenlang telkens weer naar terugkeert, is de subjectieve kijk op het verleden van WO 2, de tweeslachtige esthetisering

van het terugkijken op de geschiedenis, die zijn hoogtepunt vindt in het geïdealiseerde manbeeld van de bommenwerperpiloot. De titels van zijn tapes brengen daar al iets van over:

Propellerband, das Aliiertenband. Met het werk op de *Documenta* blijft VOM BRUCH zijn thema trouw. Nog duidelijker echter dan bij zijn laatste installaties, verlegt hij het zwaartepunt van video naar sculptuur. Bij het pathos van de muziek bewegen de twee hoofden van vader en zoon VOM BRUCH zich slechts langzaam; verder overheerst de ruimtelijke opbouw, de kokers die als hydraulische zuigers en tegelijkertijd als kanonslopen, de monitoren tegen het plafond aan drukken.

De stad Coventry werd tijdens WO 2 bijna volledig verwoest, alleen de kerktoeren van de 14e eeuwse kathedraal bleef bewaard. Maakt VOM BRUCH de *Zwehrenturm* tot gedenkteken van het verleden of maakt hij hem tot geschutstoren die op zijn minst saluutschoten ter ere van zijn twee helden afvuurt?

INGO GÜNTHER: meedogenloze elegantie

INGO GÜNTHER neemt het verruimen van het kunstbegrip al lange tijd ernstig, zo ernstig dat het voor de kunstwereld moeilijk te verten was en van tijd tot tijd zijn integriteit als kunstenaar behoorlijk in twijfel werd getrokken. Samen met PETER FEND heeft hij de OCEAN EARTH COOPERATION opgericht en heeft met het aankopen en gebruik van satellietfoto's, politiek en militair, belangrijke resultaten bereikt. Buitenstaanders komen gemakkelijk tot de conclusie dat het een consequente voortzetting van zijn werk met video is. In werkelijkheid echter liggen tussen deze gebieden vele stappen, stappen die weliswaar begrijpelijk zijn, maar ook van wezenlijk belang.

Met de installatie op de *Documenta*, creëert GÜNTHER een synthese tussen zijn politieke en zijn artistieke werk. Hij voegt gebieden bijeen die in het normale leven ver uiteen liggen en hij slaagt erin een relatie tot stand te brengen ergens tussen JAMES BOND en JOSEPH BEUYS.

Op het marmeren blok wordt een video geprojecteerd waarin met computer verwerkte satellietopnames van militaire processen te herkennen zijn. Als een landkaart ligt de projectie op het vlak, -hier een ingreep, daar de uitwerking. Men voelt zich meteen een strateeg bij een videospel, alleen gaat het hier om reële processen die leven of dood voor duizenden betekenen.

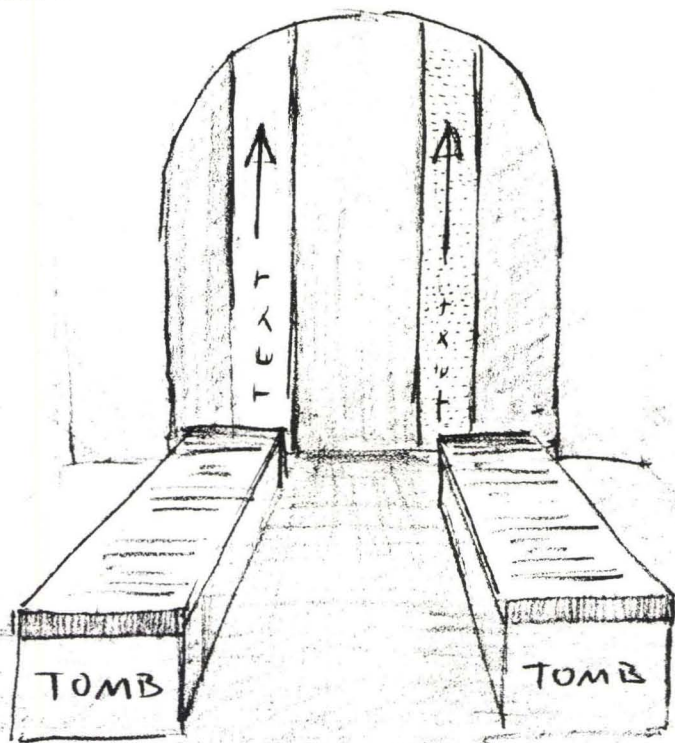
De beslissingen over deze processen worden echter veelal net als in een videospel genomen, ver weg van het eigenlijke gebeuren. INGO GÜNTHER heeft het over het *table-top-denken* van militairen en politici. De wit marmeren ruimte is zowel *Führerbunker* als het binnenste van een tempel met offeraltaar, ze is schuil- en grafkelder tegelijk. De met staal bekleedde ingang accentueert de muurdikte van de middeleeuwse toren. Deze elegante en meedogenloze atmosfeer zou even goed het controle-centrum van een booswicht uit een BOND-film kunnen herbergen als de sarcofaag van een veldheer.

De overeenkomst met de geschiedenis van de toren is frappant: toen hij in 1330 gebouwd werd, vormde hij een onderdeel van de stadsversterking, in 1707 werd hij omgebouwd tot sterrenwacht en omstreeks 1770 architectonisch met het MUSEUM FRIDERICIANUM verbonden. Een militair complex, dat vervolgens benut werd voor de waarneming van de wereld en tenslotte deel gaat uitmaken van het kunstmuseum. INGO GÜNTHER heeft de omgekeerde weg gevolgd, van de kunst naar de observatie van satellieten, naar militaire activiteit. Is het dan ontsprende romantiek om te mijmeren over de over-

eenkomst tussen de adering van het witte marmer en de structuur van de wolken op de, vanaf satelliethoogte genomen, foto's van het aardoppervlak?

**JENNY HOLZER:
lichtkrant-pathos**

JENNY HOLZER gebruikt in haar installatie de haar bekende elemen-



JENNY HOLZER's installation at *Documenta 8*

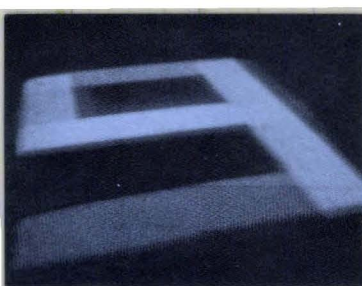
ten: schrift als lichtkrant en schrift gebeiteld in stenen platen. Twee vormen van publiciteit die geen papier nodig hebben. De ene historisch vroeger dan de boekdrukkunst en het papier en de andere later. Beide tonen schrift, dat niet bedoeld is voor de enkele lezer, maar zich in een openbare ruimte bevindt en eerder een autoritair bevel dan een subjectieve mening is. Als geeigende plaats voor haar werk ziet HOLZER dan ook meer de openbaarheid dan de afzondering van het museum. Vergeleken met de doorgaans neutrale manier van presenteren van haar werk is de installatie op de *Documenta* bijna sacraal van aard. In plaats van de stenen banken die ze anders gebruikt, heeft ze hier sarcofagen neergezet. De loodrechte lichtschrijvingen in de gewelfde nis in de muur zijn ermee in overeenstemming, als kaarsen in een kapel. Maar HOLZER's zinnen roepen geen devotie op: *Why I fight is not your business. I like dying. I am sure I can not do it but once, en: I would love to be on a carpet of dead enemies to pick away their clothes.* Voor de tentoonstelling *Skulptur Projekte in Münster 1987* (een tentoonstelling in Münster met als thema: de aanwezigheid van het kunstwerk in de stedelijke omgeving, van 14 juni-4 oktober RED.) heeft JENNY HOLZER een werk gemaakt dat op vergelijkbare wijze met het pathos speelt. Rondom een monument voor gevallen soldaten staan stenen parkbanken met inscripties: de beschrijving van een executie en de praktijken van autoritaire regimes, afgewisseld met alledaagse wijsheden en privé-uitspraken.

Terug naar de *Documenta*: wachten de twee sarcofagen op de oorlogshelden van de tweede etage? Of staat hier een gedenksteen voor de onbekende soldaat uit Afghanistan of Midden-Amerika, landen die op de projectietafel van INGO GÜNTHER te zien zijn?

Het kan toenaf zijn, maar het past perfect dat juist vanuit de *Zwehrenturm*, 's nachts de laserstralen van de kunstenaar HORST H. BAUMANN van Kasseler hemel in geprojecteerd worden (een schouwspel dat minstens zo ambivalent is als het boven beschreven werk). Een gebaar waarvan de betekenis ergens tussen *Starwars*, de *Lichtdom* van SPEER en een metafoor voor inspiratie en communicatie kan liggen.

De *Documenta* is een a-historische plek. Kassel dient niet als lokale factor maar meer als neutrale achtergrond voor een internationale gebeurtenis. Het bezit de eenvoud van een conferentie-oord, zonder regionale beroemdheden die het gebeuren domineren -een *Documenta*. in Keulen zou er noodzakelijkerwijs anders uitzien. Dat juist het FRIDERICIANUM het oudste museumgebouw van Europa is, is slechts van anecdotische waarde voor de *Documenta*; voor haar heeft het museum elke vijf jaar weer een volkomen nieuw inrichtingsconcept binnen zijn muren. Des te fascinerender is het dat het juist de drie, technologisch en intellectueel, meest extreme werken zijn, die de verloren gegane relatie met plek en gebouw weer herstellen.

De drie installaties in de *Zwehrenturm* vormen een van de meest aannemelijke onderdelen van de *Documenta*.





MUSEUM FRIDERICIANUM met laserstralen/with laser beams

● *Documenta 8*: there is virtually nowhere else where the (somewhat vague) motto *Art and Society* is taken so seriously. Each work revives a significant aspect of this theme. But above all the sum total of installations within the cohesion of the old defence-tower is a convincing unity.

KLAUS VOM BRUCH: the ambiguous making of aesthetics

A theme that KLAUS VOM BRUCH has time after time returned to for years is the subjective viewing of the past of WW2; the ambiguous making of aesthetics about looking back at history that reaches its apogee in the idealized image of Man as bomber pilot. The titles of VOM BRUCH's tapes already convey something of this: *Propellerband*, *das Alliertenband (The Allies' Tape)*. VOM BRUCH remains loyal to this theme with his work at *Documenta*. However, what is even clearer here than in his last installations is the fact that he is shifting the centre of gravity from video to sculpture. The heads of father and son *Vom Bruch* move slowly to the music's pathos; apart from that the spatial construction dominates, the cylinders that press the monitors against the ceiling like hydraulic pistons or gun barrels.

During WW2, the city of Coventry was almost completely destroyed, only the tower of the 14th century cathedral remained intact. Is VOM BRUCH making the *Zwehrenturm* into a memorial to the past or into a turret that will at least fire a salute in honour of its two heroes?

INGO GÜNTHER: ruthless elegance

INGO GÜNTHER has been taking the broadening of the concept of art seriously for a long time now, so seriously that it was difficult for the art world to digest the fact and from time to time doubt was cast on his integrity as an artist. He set up the OCEAN EARTH CO-OPERATION with PETER FEND and has achieved significant results with the purchase and processing of satellite photos (political and military). Outsiders quickly come to the conclusion that this is a logical continuation of his work with video. In reality, however, there are many steps between these two areas, steps that are certainly intelligible but also of essential importance.

With the *Documenta* installation, GÜNTHER creates a synthesis between his political and his artistic work. He unites areas which in normal life lie far apart and he succeeds in accomplishing a connection somewhere between JAMES BOND and JOSEPH BEUYS.

A video is projected onto the marble block and shows computer-generated satellite recordings of military processes. The projection is like a map on the flat surface – here an intervention, there the conse-

quence. You immediately feel like a strategist in a video game, only here it's about processes that mean life or death for thousands.

Yet decisions about these processes are often taken as if it were a video game, far away from actual events. INGO GÜNTHER is talking about *the table-top thinking* of political and military powers. The white, marble space is both the *Führer's bunker* and the interior of a temple with a sacrificial altar, it is simultaneously air-raid shelter and crypt. The fact that the entrance is covered with steel accentuates the thickness of the walls of the mediæval tower. This elegant and ruthless atmosphere could as easily house the control-centre of a villain from a BOND film as the sarcophagus of a general.

The similarity with the tower's history is striking: when it was built in 1330, it formed part of the city's fortifications, in 1707 it was converted into an observatory and was linked architecturally with the FRIDERICIANUM MUSEUM in about 1770. A military complex that was subsequently used to observe the world and finally becomes part of the art museum. INGO GÜNTHER has taken the opposite route: from art to the observation of satellites to military activities. Is it ridiculously romantic to muse on the similarity of the white marble's veining and the clouds' structure on the satellite photos of the earth's surface?

JENNY HOLZER: news trailer pathos

JENNY HOLZER uses her own familiar elements in this installation: writing as news trailer and writing chiselled into stone slabs. Two forms of publicity that have no need for paper. One is historically earlier than printing and paper and the other later. Both display writing that is not intended for the solitary reader but is found in public spaces and delivers an authoritarian command rather than a subjective opinion. HOLZER also sees the public space as being more appropriate for her work than the isolation of the museum. The installation at *Documenta* has an almost sacred character compared with the usually neutral presentation of her work. Instead of the stone benches she has used elsewhere, here she has created sarcophagi. The vertical light-writing in the arched alcove in the wall is in keeping with this like candles in a chapel. But HOLZER's sentences do not exhort devotion: *Why I fight is not your business. I like dying. I am sure I cannot do it but once, and: I would love to be on a carpet of dead enemies to pick away their clothes.*

For the *Skulptur Projekte in Münster 1987* exhibition (an exhibition in Münster with the theme: the presence of the artwork in the urban environment, 14 June - 4 Oct. ED.), JENNY HOLZER has made a work that in a similar way plays with pathos. Around a monument for fallen soldiers are stone benches with inscriptions: the description of an execution and the practices of authoritarian regimes alternate with everyday profundities and private statements.

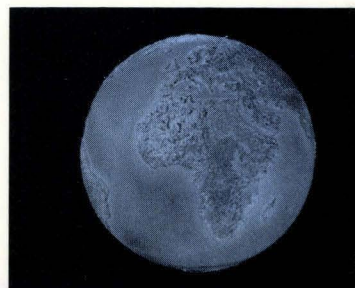
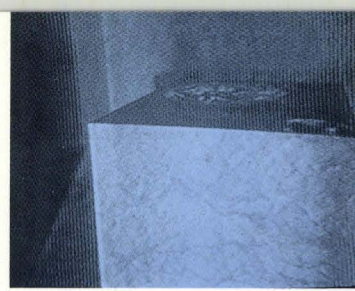
Back to *Documenta*: are the two sarcophagi waiting for the war heroes from the second floor? Or is this a memorial stone for the unknown soldier from Afghanistan or Central America, countries shown on INGO GÜNTHER's projection table?

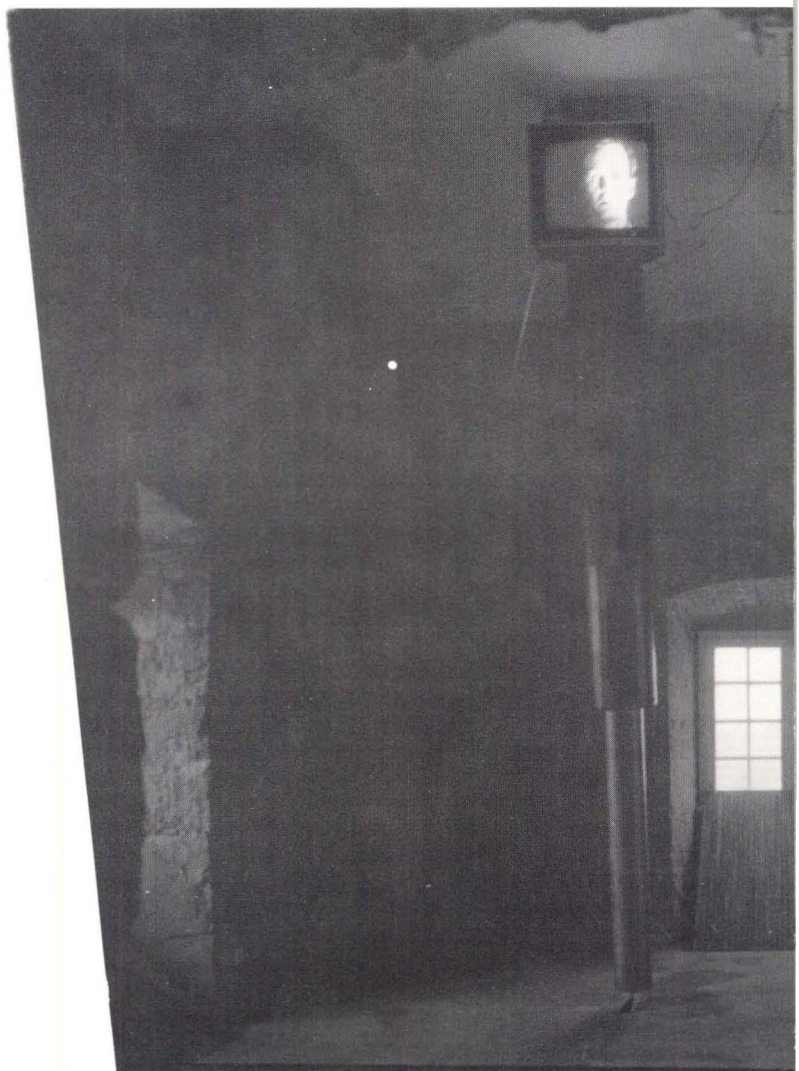
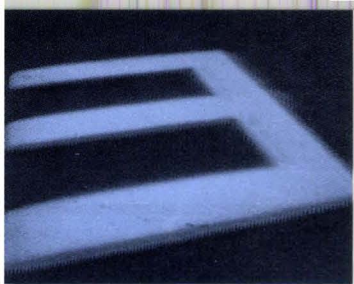
It may be coincidence but it fits perfectly that it is from the *Zwehrenturm* that the laser beams of artist HORST H. BAUMANN are projected into the sky at night (a spectacle that is at least as ambiguous as the work described above). A gesture whose meaning can be anything between *Starwars*, SPEER's *Lichtdom* and a metaphor for inspiration and communication.

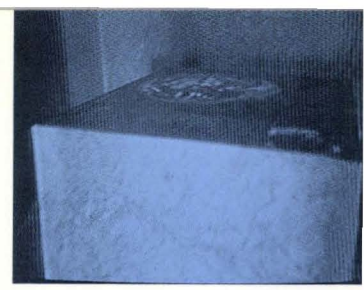
Documenta is an a-historic place. Kassel serves not as local factor but as the neutral background for an international event. It has the simplicity of a conference resort, without the regional renown that dominates the events – a *Documenta* in Cologne would of necessity look different. That the FRIDERICIANUM is the oldest museum building in Europa is simply a matter of anecdote for *Documenta*: the museum has a completely new design concept within its walls every five years. More fascinating is the fact that it is the three technologically and intellectually most extreme works that restore the lost relation with place and building.

The three installations in the *Zwehrenturm* form one of the most convincing parts of *Documenta*.

Translation: Annie Wright

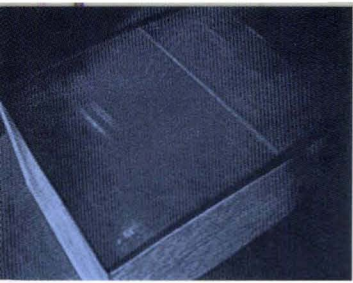






KLAUS VOM BRUCH *Coventry (War Requiem)* 1987





DR. WULF HERZOGENRATH is directeur van de KÖLNER KUNSTVEREIN en geldt als internationale bekendheid op het gebied van kunstvideo. Hij maakte deel uit van de *Beirat* voor *Documenta 8* en besliste

in die functie mee over de video-installaties in de tentoonstelling en over de selectie van tapes voor de videotheek. In 1977 maakte HERZOGENRATH al deel uit van staf van de zogenaamde *Media-documenta* (*Documenta 6*). Op 6 mei zocht FRIEDEMANN MALSCHE hem op in Keulen.

Hoe zou u de plaats van de video op de d8 vergelijken met die op de d6?

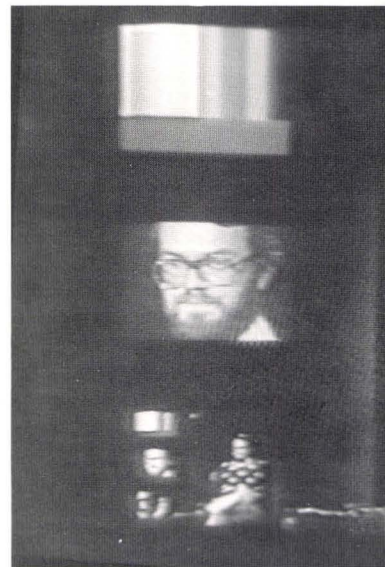
De *d6* wilde de kunst benaderen met behulp van de destijds gebruikte media. Dat resulteerde in onafhankelijke presentaties die de toeschouwer zelf met elkaar in verband moest brengen. Zo verschilde het concept dat bij de tekeningen werd gebruikt van dat bij video en fotografie. Elk medium stond geïsoleerd en bracht daarom ook de mediaspecifieke aspecten onder de aandacht. De artistieke, individuele en tijdgebonden vragen kwamen daarentegen minder aan de orde. Op de *d7* in 1982 was er maar 1 video-installatie. Deze werd zodanig gepresenteerd dat de indruk ontstond dat de organisatoren het medium wilden ontkennen: DARA BIRNBAUMS installatie deelde de ruimte met schilderijen. Het geluid drong echter tot in meer dan 3 zalen door, waardoor de video alleen maar als storend element kon worden ervaren.

Bij de *d8* moest deze achterstand eerst eens worden ingehaald. Er is dit jaar echter ook van een ander concept sprake, waarbij de kunst niet langer wordt ingedeeld naar de verschillende media maar naar de inhoudelijke, de zogenaamde artistieke intenties. Daarom is er op de *d8* geen afzonderlijke afdeling voor video-installaties. Ze zijn samen met de schilder- en beeldhouwkunst en installaties ed. terug te vinden in de thematische indeling, zoals MANFRED SCHNECKENBURGER die in zijn concept heeft beschreven.

Enerzijds: angst, de individuele overwinning van de problemen van deze tijd, het projecteren van mythes op de eigen persoon. Anderzijds: het uitwisselen van de probleemstellingen tussen design, architectuur en kunst en vermenging van de desbetreffende functies. Dit zijn slechts twee interpretaties waarop de video werken zich laten indelen.

FRIEDEMANN

Wulf Herz Inter



1977: WULF HERZOGENRATH moderiert moderiert video art show to *Documenta*

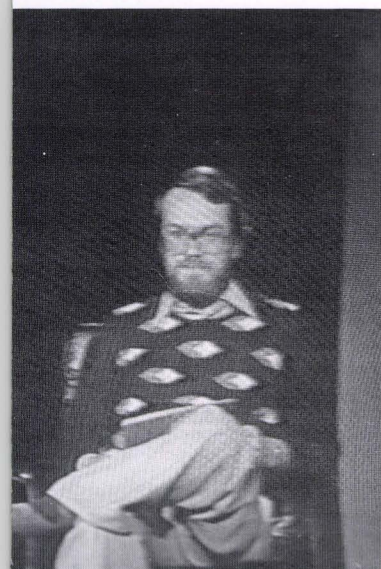
Is deze integratie aan het tentoonstellingsconcept te danken of is het inderdaad een waarneembare tendens in de ontwikkeling van de video, de laatste jaren?

Ik was er vanaf het begin van overtuigd dat video een artistiek medium is en dat het daarom op één lijn met de andere media gesteld moet worden. Natuurlijk zijn er aanzienlijke praktische problemen, zoals de geluidsoverlast of de eventuele noodzakelijke verduistering. Deze problemen hebben er in het verleden helaas vaak toe geleid dat video's werden afgeschermd van de rest van de tentoonstelling. Of dat video werd weggelaten omdat het technisch gecompliceerd zou zijn, teveel gedoe geeft en te duur is. Het is mijn doel, sinds *Project '74*, om duidelijk te maken dat het bij video niet zozeer om de media-analytische of media-immanente aspecten gaat, maar vooral om de artistieke aspecten. Voor de *d8* hebben we dus besloten om deze integratie door te voeren en wat betreft de presentatie de noodzakelijke compromissen te sluiten.



Herzogenrath

view



kunstvideoshow bij Documenta 6/6

●How would you compare the position of video at the d8 with its position at the d6?

D6 wanted to approach art through those media that were in use at the time. This resulted in independent presentations; the relations between the presentations had to be worked out by the spectators themselves. For instance, the concept used for the selection of the drawings differed from the one used for video and photography. Each medium was isolated, and therefore drew attention to media-specific aspects. Artistic, individual and contemporary questions were less important. At the d7 in 1982, there was only one video installation. The way in which this video installation was presented raised the suspicion that the organizers tried to deny the existence of the medium: DARA BIRNBAUM's installation shared the room with paintings. However, its sound penetrated more than 3 exhibition rooms, and in this way, video could only be experienced as a disturbing element.

●DR. WULF HERZOGENRATH is director of the KÖLNER KUNSTVEREIN and has an international reputation as an authority on art video. He was a member of the *Beirat* for the *Documenta 8*, and as such took part in the selection of both the video installations in the exhibition and the tapes for the videotheque. Already in 1977, HERZOGENRATH was a staff member of the so-called *Media-Documenta (Documenta 6)*. FRIEDEMANN MALSCH met him in Cologne on May 6.

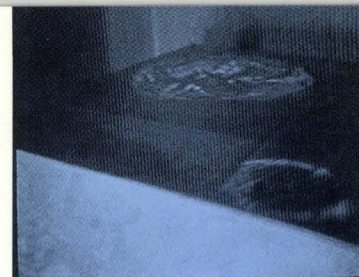
First, the d8 had to catch up with events. However, this year we have also used a different concept, which no longer categorizes art according to its medium, but according to contents, the so-called artistic intentions. Therefore there is no separate room for video installations. They can be found side by side with paintings, sculptures, installations etc. in the thematic set-up described by MANFRED SCHNECKENBURGER in his concept.

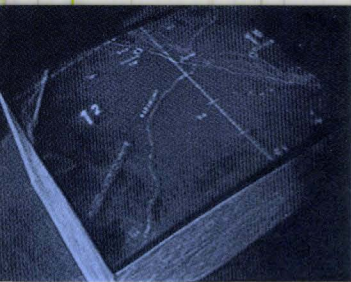
On the one hand, fear, the individual victory over the problems of our times, the projection of myths on oneself. On the other hand, the exchange of the specific problems of design, architecture and art, and a combination of the relevant functions. These are only two interpretations, two categories in which video works can be divided.

Is this integration due to the exhibition concept, or does it really constitute a noticeable trend in the development of video over the last few years?

From the start I have been convinced that video is an artistic medium and therefore must rank with the other media. There are, of course, considerable practical problems, such as the noise, or (in some cases) the necessity of darkening rooms. In the past, these problems have unfortunately often led to the separation of videos from the rest of the exhibition. Sometimes video was even left out, on account of its being complicated technically, too much bother and too expensive.

Since *Project '74*, it has been my goal to make clear that the important thing about video is not the aspect of medium analysis or the inherent features of the medium, but especially the artistic aspects. Therefore, we decided to implement this integration at the d8 and to make the necessary compromises concerning the presentation.





De integratie van video-installaties binnen andere kunstvormen is dus niet zozeer het gevolg van een verandering in de artistieke manier van werken met video maar van een verandering in receptie van het medium?

Ik geloof dat het publiek vandaag de dag eerder is geneigd deze dingen te accepteren. En dat het bovendien begrepen heeft dat een video-installatie iets anders is dan een video-tape. Een video-installatie kan ik, vergelijkbaar met een sculptuur of environment, in een paar minuten bekijken. Wanneer het me interesseert kan ik langer blijven kijken, maar de essentie gaat niet verloren wanneer ik na korte tijd weer doorloop. Dat is bij een video-tape natuurlijk geheel anders. Wil ik het werk recht doen en de dramaturgie ervan ervaren, dan zal ik de volledige tape moeten zien. Voor een installatie gelden dezelfde waarnemingsprincipes als bij schilderkunst en ruimtelijk werk. De waarnemingsduur is afhankelijk van het individu en wordt door niemand anders bepaald. Dit is volgens mij het cardinale verschil tussen een video-tape en een video-installatie.

Om bij m'n vraag te blijven: ik doelde op een verandering in het werk van verschillende videokunstenaars zoals bijvoorbeeld. KLAUS VOM BRUCH of ook MARCEL ODENBACH, om er maar twee te noemen.

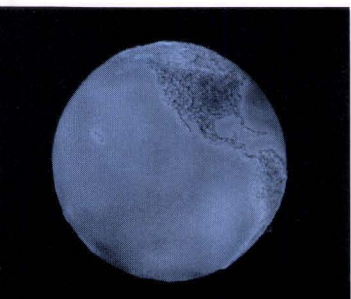
Het volgende zou misschien nog eens nader geprecieerd moeten worden: in de jaren '70 waren video-werken vaak conceptueel, zoals bij DAN GRAHAM. Het centrale thema in zijn werk was onder andere de analyse van slow-motion en waarnemingsverschijnselen. Een ander voorbeeld is PETER CAMPUS die begrepen als identiteit en acceptatie van het eigen beeld tot het thema van zijn werken heeft gemaakt. Dit werd door de tijdgeest ingegeven en was ook bij de

schilder- en beeldhouwkunst waarneembaar. We kunnen die parallel naar de huidige situatie toe vertalen. MARIE-JO LAFONTAINE maakt bijvoorbeeld een monumentale sculptuur, die qua beeldtaal te vergelijken is met werk van Düsseldorfse beeldhouwers zoals van MUCHA tot SCHUTTE, en tegelijk een inhoudelijke fascinatie heeft als bij GERHARD MERZ of ROBERT MAPPLETHORPE. Deze kunstenaars accepteren het monumentale en de schoonheid van een gespierd lichaam. Tegelijkertijd geven ze zich rekenschap van de moeilijkheden die de behandeling van dit soort thema's met zich meebrengt.

De thematische ingang is dus veranderd, waardoor uiteraard een verandering van de formele omzetting in de video-installatie ontstaat. Bij KLAUS VOM BRUCH ontstaat bijvoorbeeld een sterke ruimtelijke werking en bij ODENBACH het denkkader, dat tussen de monitoren en het object ontstaat. De kunstenaars ontwikkelen zich net zoals in de andere media en dat verandert uiteraard de installatie. Het groeiende zelfbewustzijn van videokunstenaars speelt hierbij ook een enorme rol. Ze merken dat ze op andere terreinen aardig wat succes oogsten, denk maar aan de commerciële successen van LAURIE ANDERSON of ROBERT WILSON. Dit heeft zonder meer effect op de zogenaamde *incrowd*, de verzamelaars, critici, geïnteresseerden en tentoonstellingmakers.

Laten we het eens over wat namen hebben. Op de d8 zullen negen kunstenaars met video-installaties te zien zijn. Vijf van hen zijn ook in de videotheek vertegenwoordigd. Het is opvallend hoeveel duitse kunstenaars zijn geselecteerd: het trio ULRIKE ROSENBAACH, MARCEL ODENBACH en KLAUS VOM BRUCH en ook nog INGO GÜNTHER. Bovendien drie grootmeesters van de video: NAM JUNE PAIK, SHIGEKO KUBOTA en FABRIZIO PLESSI. Nieuwe verrassende namen zijn alleen MARIE-JO LAFONTAINE en BUKY SCHWARTZ.

Op dit punt moet natuurlijk rekening gehouden worden met de totale discussie. Ten eerste moet het duidelijk zijn dat de *Documenta* geen tentoonstelling voor beginnende kunstenaars is, ook al werd in 1982 deze indruk misschien gewekt. Het kan onmogelijk de taak van de *Documenta* zijn om de nieuwste tendensen te tonen, zeker niet in een tijd waarin elk land en elke grotere



• *Thus the integration of video installations and other art forms is not the result of a change in the artistic approach to video art, but rather of a change in the reception of the medium?*

I think that nowadays the public is better prepared to accept these things. And also that the public has understood the difference between a video tape and a video installation. Like a sculpture or an environment, I can look at a video installation for a couple of minutes. If I find it an interesting installation, I may watch it for a longer period of time, but if I walk away after a few minutes, the essence of the video installation is not lost. This is quite different of a video tape. To do justice to the work, and to experience its dramatization, I shall have to watch the tape from beginning to end. The same perceptual principles apply to an installation as those that apply to painting and three-dimensional works of art. The duration of the perception depends on the individual spectator, and on no-one else. In my view this is the cardinal difference between a video tape and a video installation.

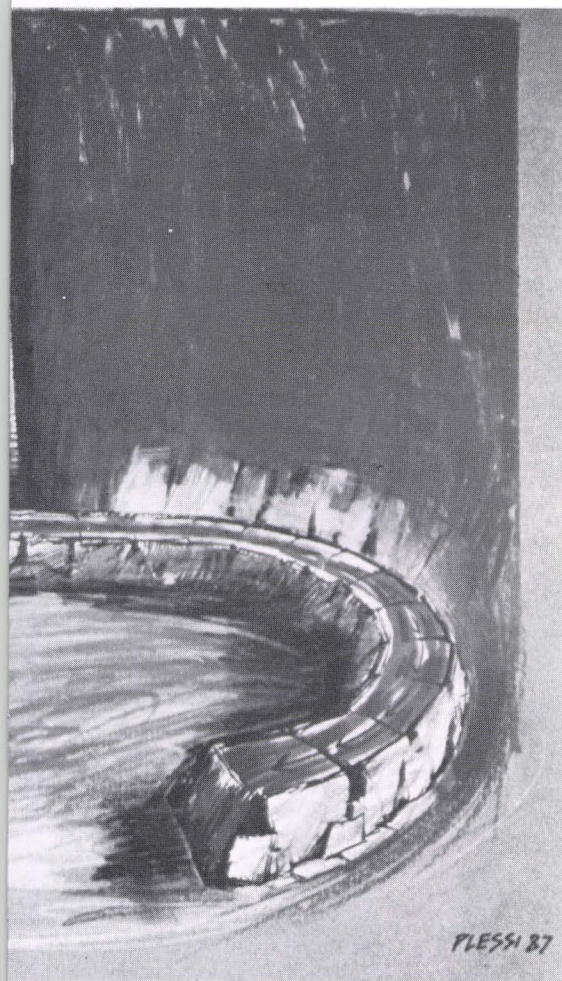
To stick to the question: I was thinking of a change in the work of different video artists such as e.g. KLAUS VOM BRUCH or MARCEL ODENBACH, to mention only a few.

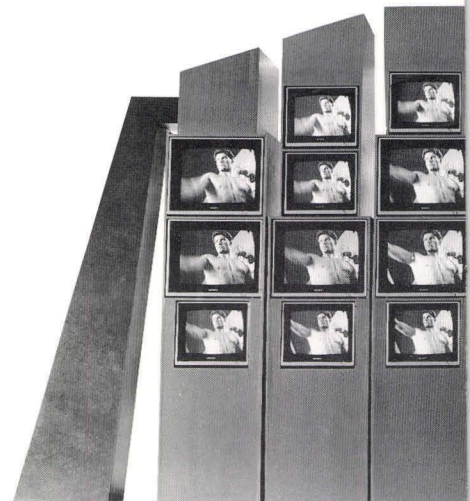
Perhaps the following must once again be emphasized: in the 1970s video works were often conceptual, as, for instance, those of DAN GRAHAM. The central motives in his work were, among other things, the analysis of slow-motion and other phenomena of perception. Another example is PETER CAMPUS who used concepts such as identity and the acceptance of one's own image as the theme of his works. This was also the result of the spirit of the times, and can be observed in painting and sculpture as well. We can translate this parallel to the present situation. MARIE-JO LAFONTAINE for instance, makes a monumental sculpture, which as far as image language is concerned, can be compared to the work of sculptors from Düsseldorf, from MUCHA to SCHUTTE, while in terms of content, of a fascination comparable to GERHARD MERZ' or ROBERT MAPPLETHORPE's. These artists accept the monumental beauty of a muscular body. At the same time they are conscious of the problems which arise when such themes are dealt with.

The thematic criteria have changed, which of course leads to a change of the formal conversion into the video installation. For instance, in the works of KLAUS VOM BRUCH, a strong three-dimensional effect is present, and in the work of ODENBACH, a frame of thought between the monitors and the object. The artists show a development as do artists using other media, and of course this changes the installation. The growing self-awareness of video artists is very important in this respect. They realize that they can be quite successful in other fields, as the commercial success of LAURIE ANDERSON or ROBERT WILSON proves. Undoubtedly this has an effect on the so-called *in-crowd*, the collectors, critics, interested persons and organizers of exhibitions.

Let's discuss a few names. At the d8, nine artists will be represented by video installations. Five of these artists are also represented in the videotheque. The number of German artists selected is striking: the trio ULRIKE ROSEN-BACH, MARCEL ODENBACH, KLAUS VOM BRUCH and also INGO GÜNTHER. In addition three grand masters of video: NAM JUNE PAIK, SHIGEKO KUBOTA and FABRIZIO PLESSI. The only new, surprising names are those of MARIE-JO LAFONTAINE and BUKY SCHWARTZ.

Here we must take into account the discussion as a whole. First, we must point out that the *Documenta* is not an exhibition for beginning artists, even though this impression may have been given in 1982. It is not the task of the *Documenta* to show new trends; this is an impossible task at a time when each country and each sizeable region organizes these kinds of exhibitions with some frequency. This would absolutely be asking too much. Neither did we try to put forward a few names selected from





regio al regelmatig dit soort tentoonstellingen organiseert. Dat zou absoluut teveel gevraagd zijn. Verder is het ons er niet om te doen geweest om namen uit het geheel te lichten om zo de actuele situatie van de videokunst duidelijk te maken. Ook in de schilder- of de beeldhouwkunst mag een bestand van namen geen synoniem voor actualiteit zijn. Voor ons was het van belang dat een kunstenaar accenten kon aanbrengen binnen het door ons gestelde thematische kader.

Het feit dat kunstenaars ook met video werken speelde daarbij een ondergeschikte rol. We hebben ons volledig gericht op de voorstellen die de kunstenaars deden. Op basis van deze voorstellen hebben we een keuze gemaakt. We hebben gekeken wat het beste in de geplande thematische structuur van de verschillende gebieden in de tentoonstelling zou passen. Eén kunstenaar

die we erg graag hadden willen tonen is er helaas niet bij. BILL VIOLA kon met het oog op z'n eigen ontwikkeling, geen nieuw project indienen. Hij vindt de *Documenta* te belangrijk om met een variant op een al bestaand werk vertegenwoordigd te zijn. Ondanks het feit dat ik dit erg betreurt, omdat VIOLA thematisch gezien perfect in het concept zou passen, moeten we dit uiteraard respecteren.

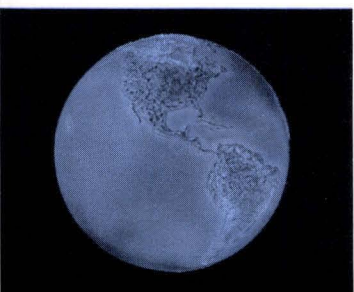
In welke context ziet u de bijdrage van BUKY SCHWARTZ?

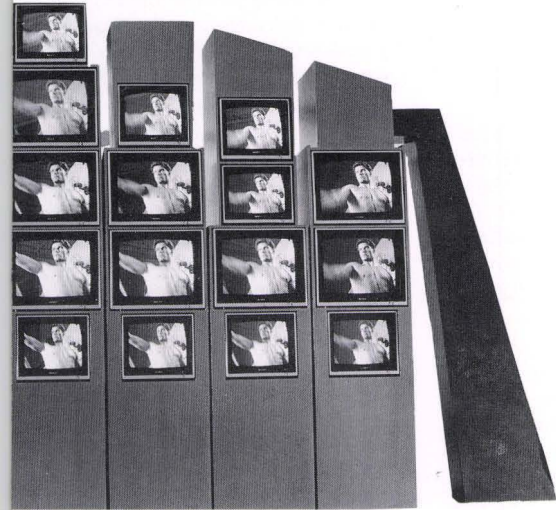
Bij hem staat het thema spelen met het vervagen van functies centraal. We besloten, nadat we over de samenhang tussen design, architectuur en beeldhouwkunst hadden gediscussieerd, dat er ook een kunstenaar in opgenomen moest worden die met video werkt. Vóór alles geeft het werk van SCHWARTZ natuurlijk een waarnemingsprobleem weer. Toch zijn de aspecten van architectuur en de ontbinding ervan, de functie en de defunctionalisering van datgene wat eigenlijk wordt aangeboden, belangrijker. Bij SCHWARTZ vormen de labyrinten de verbindende schakel tussen al deze aspecten. Allereerst de architectuur; de gebouwde vorm, maar eigenlijk niet praktisch te gebruiken. Deze wordt daarom meer als excuus voor de vervaardiging van een video(beeld) gebruikt, waarmee het meteen weer een waarnemingsprobleem wordt. Dat is het fascinerende aan zijn werk. Ook SHIGEKO KUBOTA past met

haar werk in de samenhang van design, architectuur en kunst. Voor haar is vooral de positie van het object ten opzichte van de architectuur van belang, het zoeken naar zichzelf-oplossende functies bij het maken van een werk.

MARIE-JO LAFONTAINE past zoals gezegd erg mooi in de andere probleemstelling van de on-eindige schoonheid, die omslaat in een ramp. Het nieuwe werk van MARCEL ODENBACH is vergelijkbaar. Het gaat over het verleden en de toekomst van het verleden, en sluit daarmee naadloos aan op wat we in de tentoonstelling willen leggen. De installatie van ULRIKE ROSEN-BACH veroorzaakt aanzienlijke technische problemen. Maar haar werk is subliem op de aangewezen plek toegesneden. Wanneer je over de brug richting Orangerie loopt kijk je naar beneden op de in het water liggende monitoren. De onder water liggende beelden brengen de verbinding tot stand tussen Ophelia en Orpheus en keren hiermee in de aarde terug. Zo ontstaat een zeer mooie thematische relatie tot de plek van het werk zelf. (deze installatie is uiteindelijk binnen, in een aquarium in het Fredericianum uitgevoerd. RED.)

Het betekent niet dat de kunstenaars die nu niet vertegenwoordigd zijn, slechte kunstenaars zouden zijn. Juist ook de specifieke plek om een werk te realiseren was van doorslaggevende betekenis bij de keuze van de kunstenaars.





• the group as a whole, to explain the actual situation of video art. A file of names cannot be taken as a synonym for topicality, neither in exhibitions of video art nor in exhibitions of painting or sculpture. In our view it was important to select artists who could give a special emphasis to some aspects of the thematic framework proposed by us.

The fact that artists also work with video was of minor importance. We let ourselves be guided by the proposals of the artists. Our selection was based on their proposals. We examined what kind of works would best fit in with the thematic structure of the several fields of the exhibition. We deeply regret the absence of one artist, whom we would have loved to include: with a view to his own development, BILL VIOLA was unable to submit new work. He feels that the *Documenta* is too important for him to be represented by a variation on an already existing work. We must respect his opinion, although we do regret his decision, because VIOLA would have fitted in perfectly with the theme of the exhibition.

In what context do you see the contribution by BUKY SCHWARTZ?

The central theme he develops and plays with is the blurring of functions. Following a discussion about the relation between design, architecture and sculpture, we decided that we should also include an artist who works with

video. Of course, the work of SCHWARTZ expresses in the first place a problem of perception. Still the aspects of architecture and its dissolution, the function and defunctionalization of that which is actually presented, is more important. In SCHWARTZ' work the labyrinths are the missing links that connect all these aspects. First, architecture; constructed forms, but hardly of practical use anymore. This form is therefore used rather as an excuse for making a video (image), and in this way it turns into a problem of perception. This is what is so fascinating about his work. The work of SHIGEKO KUBOTA also fits in well with this theme of the relation between design, architecture and art. What matters for her is the relation of the object towards architecture, the search for functions that solve themselves in the process of making a work of art.

As already stated, the work of MARIE-JO LAFONTAINE is closely related to the other theme: the problem of infinite beauty which changes abruptly and then leads to disaster. The new work by MARCEL ODENBACH is similar. It deals with the past, and with the future of the past, and as such harmonizes perfectly with a point we want to make with this exhibition. ULRIKE ROSENBAACH's installation causes considerable technical problems. Still her work has been adapted to its location in a sublime fashion. When you cross the bridge in the direction of the Orangerie, you look down on the

monitors lying under water. The underwater images join Ophelia and Orpheus, who in this way return to earth. In this way a beautiful thematic relation is established between the location and the work itself. (In the end, this installation was set up in an aquarium in the FRIDERICIANUM. ED.)

All this does not mean that artists who are not represented here, are bad artists. The specific location played an essential part in the selection of the artists.

Is it true that the aesthetic impact of the installations prevailed over the critical component (in whatever way expressed)? To mention only two artists, where are PETER WEIBEL and JAMES COLEMAN?

As far as PETER WEIBEL is concerned this question can be answered relatively easily, although it

MARIE-JO LAFONTAINE *Les larmes d'acier* 1986





Genoot de esthetische uitstraling van de installatie ook geen voorkeur boven een, in welke vorm dan ook, kritische komponent? Om maar eens twee namen te noemen: waar zijn PETER WEIBEL en JAMES COLEMAN?

De vraag naar PETER WEIBEL is redelijk gemakkelijk te beantwoorden, alhoewel het altijd moeilijk is om zich tegen wat voor kunstenaar dan ook uit te spreken. WEIBEL, en KRIESCHKE trouwens ook, richten zich in hun werk vooral op de mediaspecifieke vragen. Weliswaar gerelateerd aan de sociale functie van beelden, maar uiteindelijk zijn de relaties altijd binnen het medium zelf te zoeken. In dit opzicht passen ze niet goed in ons thematisch concept. Dit is een moeilijke subjectieve beslissing. Maar ik heb hierover intussen een vriendelijk kaartje van PETER WEIBEL gekregen.

Weet u, een esthetische uitstraling ontstaat toch altijd door de formele en inhoudelijke omzetting van de thema's. En hier hebben we, het moet nogmaals worden benadrukt, het accent op thematische en niet zozeer op media-reflectorische aspecten gelegd. Ik geloof ook dat het werk van KLAUS VOM BRUCH en MARCEL ODENBACH laat zien in hoeverre de jaren tachtig van de jaren zeventig verschillen. Binnen deze context moet ook het werk van INGO GÜNTHER worden gezien. Hij is een kunstenaar die zelfs binnen de *incrowd* nagenoeg onbekend is. Hij stelt zich niet zozeer de taak om de mogelijkheden van video te onderzoeken maar richt zich, geheel in de geest van de jaren '80, op het gebruik van video in een politieke context.

In dit geval waren we erg benieuwd naar wat er met het TV-beeld gebeurt wanneer het een andere functie krijgt. De tweeslachtigheid die hij in zijn installatie oproept, door de keuze van het witte marmer (de vermen-

ging van *Feldherrnhügel* en *Feldherrngruft*) getuigt in combinatie met het demonstren van de manipuleerbaarheid van beelden van een grote trefzekerheid. Dit werk is een voorbeeld van hoe, op zeer inhoudelijke wijze, wordt gereflecteerd op het eigen medium. Daarom zijn GÜNTHER en ANSELM KIEFER in één gebouw ook op de goede plek.

De video-installaties die voor deze Documenta worden gemaakt behoren zeker tot de duurste werken. NAM JUNE PAIK heeft alleen al 80.000 DM nodig. Dit is vast niet alleen uit het fonds van de d8 te betalen.

Dit is inderdaad één van de grootste problemen. De financiële middelen van de *Documenta* zouden nooit toereikend zijn geweest voor dit soort onderdelen. We zijn dan ook erg dankbaar voor het feit dat SONY, na 1977, nu voor de tweede keer met een royale bijdrage de realisatie van de video-installaties mogelijk maakt. We hebben een keur aan apparatuur ter beschikking dat de waarde van een miljoen DM overstijgt. Ik moet erbij vermelden dat SONY zich geheel heeft gericht naar de wensen van de kunstenaars. Zij konden hun projecten geheel vrij ontwikkelen.

SONY sponsort de hele expositie. Dat houdt in de videotheek, de video-installaties en alle gebieden die met video werken (de film van FISCHLI & WEISS bijvoorbeeld, wordt als video geprojecteerd om continu-vertoning mogelijk te maken) tot en met de apparatuur voor bezoekersinformatie en documentatie van performances.

In de voorbereidingsfase is steeds weer sprake geweest van een symposium dat bij de d8 gehouden zou worden over het thema video. De laatste tijd hoor je daar bijna niets meer over.

Ik vind het erg jammer dat dit idee van een internationaal symposium over video en technologie in relatie tot kunst niet door lijkt te gaan. Temeer omdat het er aanvankelijk heel positief uitzag. Het zou financieel gesteund kunnen worden door het LANDES- UND BUNDESMINISTERIUM en door een particuliere sponsor uit de electronica-industrie. Juist de internationale medewerkers die bijvoorbeeld de keuze van de tapes voor de videotheek hebben verzorgd, zouden op deze manier een mogelijkheid hebben gehad hun kennis en ervaring uit te wisselen en in dis-

cussie te brengen. Het was een zeldzame kans om de contextuele vragen van video en kunst een keer in internationaal verband te bespreken. Of het nog gerealiseerd kan worden is toekomstmuziek. Maar het heeft weer een grotere kans van slagen gekregen door de veranderde politieke samenstelling van de regering in Hessen. (Het symposium gaat uiteindelijk niet door. RED)

Vertaling: Gabi Precht

● is always more difficult to pronounce against an artist (whatever the nature of his work). WEIBEL and, for that matter, KRIESCHKE mainly deal with media-specific questions. These are admittedly related to the social function of the images, but in the end the relations are always to be found within the medium. In this respect they do not fit in with our thematic concept. This is a difficult, subjective decision. Anyway, PETER WEIBEL sent me a friendly postcard about this matter.

You know, aesthetic impact is always achieved through the conversion of form and content of the themes. And for this *Documenta*, let me say this once again, we emphasized the thematic aspect, and not the aspects that reflect on the media themselves. I also believe that the works of KLAUS VOM BRUCH and MARCEL ODENBACH show to what extent the eighties differ from the seventies. The work of INGO GÜNTHER must also be seen in this context. Even among the *in-crowd*, this artist is almost unknown. He sees it not as his task to investigate the possibilities of video, but, quite in the style of the eighties, he is concerned with the function of video in a political context.

In this case, we were interested in what happens to the television screen when it acquires a different function. The ambiguity of the associations GÜNTHER evokes in his installation, in the choice of white marble (a mixture of *Feldherrnhügel* and *Feldherrngruft*) testifies to great accuracy, combined with a demonstration of how images lend themselves to manipulation. This is an example of a work that still reflects on the medium itself, but in a very substantial way. Therefore it is appropriate that GÜNTHER and ANSELM KIEFER are in the same building.

The video installations made for this Documenta are among the most expensive of their kind. NAM JUNE PAIK alone needs

80.000 DM. Does d8 have sufficient resources to pay for this?

This is indeed one of our biggest problems. The financial means of the *Documenta* have never been sufficient for these kinds of entries. Therefore we are grateful that SONY, for the second time since 1977, through a generous grant made possible the realization of the video installations. We have a wide variety of apparatus at our disposal, with a total value of over 1 million DM. I must add that SONY let itself be guided entirely by the artists' wishes. The artists were completely free in the development of their projects.

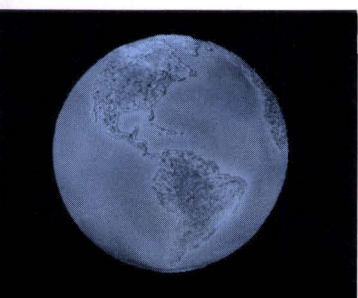
SONY sponsored the entire exhibition, including the videotheque, the video installations and all other products related to video (such as the film by FISCHLI & WEISS, which is shown as video to make possible a continuous showing). It also includes the apparatus for information for visitors and the documentation of performances.

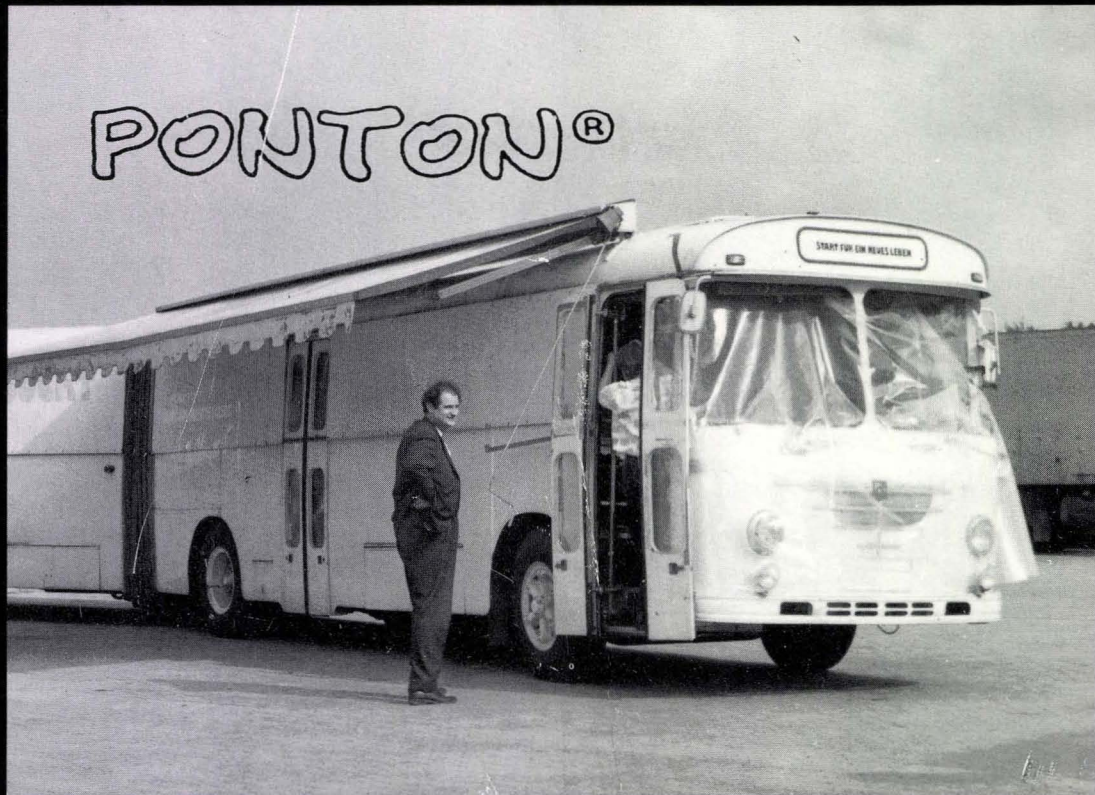
SONY's manager for Europe, JACK SCHMUCKLI, and SONY's representatives for West Germany, Mr SOMMER and PETER HOENISCH, let themselves be persuaded that important developments for the medium video and for technology are happening at the *d8*, viz. the integration of video within the 'normal' spectrum of art exhibitions.

In the preparatory stage there was frequent talk of a conference about video, to be held during the d8. Not much has been heard about this initiative since. What is your estimation of the realization of such a project?

I do regret that the idea of an international conference on video and technology in relation to art is apparently not going to be realized. I regret this even more because the prospects were quite positive initially. It would have been supported financially by the LANDES- UND BUNDESMINISTERIUM and a sponsor from the electronics industry. In this way the international staff (who, for instance, selected the tapes for the videotheque) would have had an opportunity to exchange and discuss their knowledge and experience. Whether this conference can still be realized cannot be predicted, but there is a better chance, now that the political composition of the Hessen government has changed. (Eventually it was decided that he conference will not be held. ED.)

Translation: Fokke Sluiter





MINUS DELTA T + 235 join forces at Documenta 8

MOBILE MEDIA ART PROJECT

120 m3 Multi Media
 22m Bus-Skulptur
 Computer Data Bank
 Produktionsraum
 Video-Editing
 Slow Scan
 Transmitter
 Video-Archiv
 High Beam
 Computer Graphik
 Video-Print
 Infothek
 Satellitenempfang
 Bar

*Das documenta 8 Video
 wird jetzt von uns
 vertreiben !!
 Vielleicht sehen wir uns in
 Kassel!*

*Mediamatic
 Willem Velthoven
 Jans Posselt
 Postbus 1114
 NL-9701 BC Groningen*

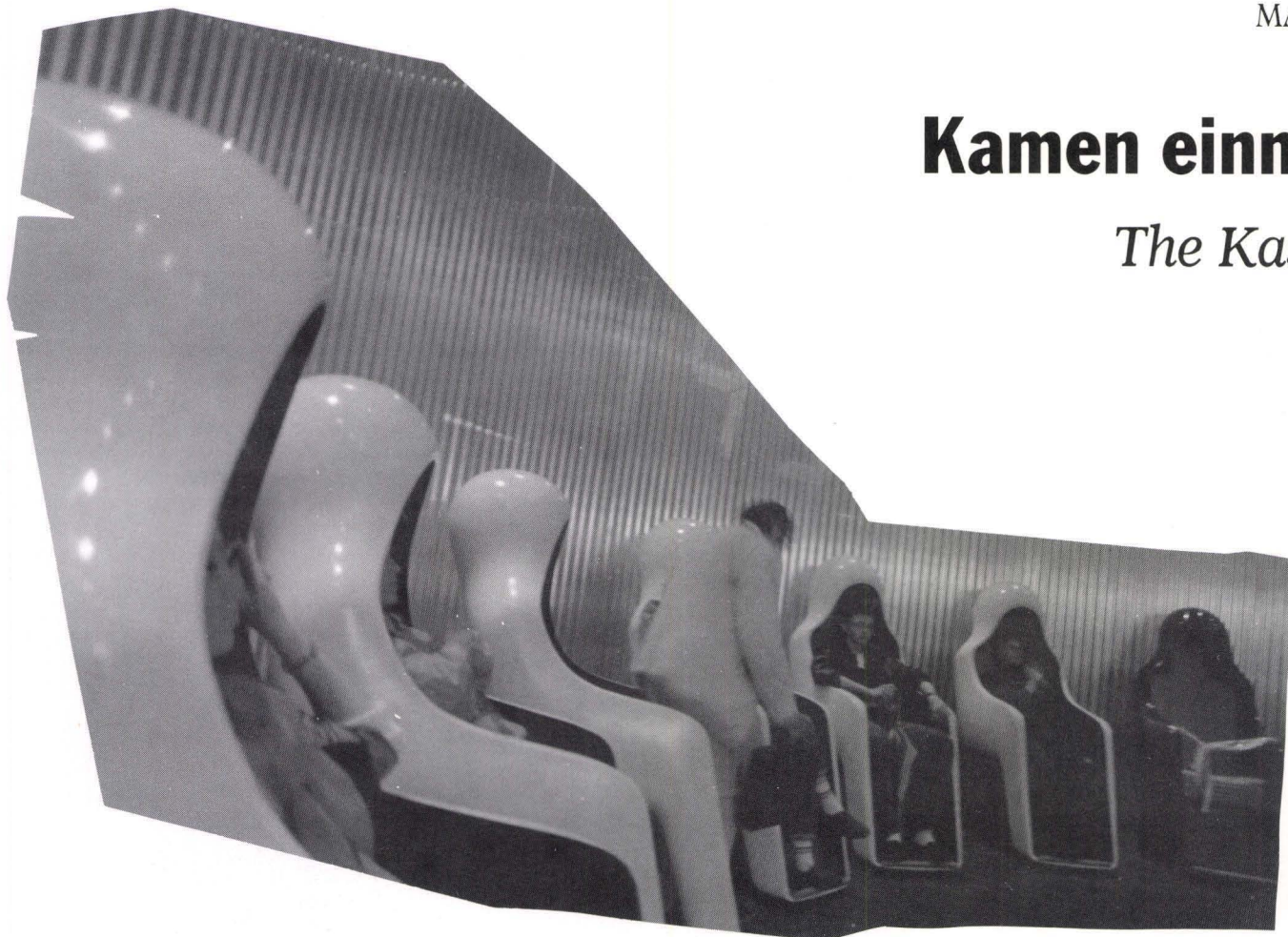
vorgestellt auf der DOCUMENTA 8 Kassel 1987

PONTON
 c/o 235 Media, Spichernstr. 61, D-5000 Köln 1

*Beste Grüße
 Eekhard*

Kamen einmal

The Kassel



Even voorbij het gewoel van de Documentahabitué's op het terras voor het MUSEUM FRIDERICIANUM, treedt een vreemde stilte in. Het geroezemoes zakt weg in de haast onhoorbare dreun die zo kenmerkend is voor moderne binnensteden...

MAX BRUINSMA bericht over het geluid van de *Documenta*.

...Auto's in de verte. Dichtbij klinkt ineens een ander geluid, onverwacht en niet te plaatsen. Tsjirpende, slijpende, ruisende klanken. Het lijkt van de grote zandstenen muur te komen van het gebouw dat aan het FRIDERICIANUM grenst. *Man hört die Wand so wie sie ist, also als große Sandsteinfläche, die, wenn man so will, andauernd nachgeschliffen wird.*

U hoort JULIUS, arrangeur van minimale geluiden in een stedelijke context. Zijn *Klanginstallation* aan de Friedrichsplatz bestaat uit een aantal luidsprekertjes die hoog aan de gevel en onder het neoklassieke portiek zijn opgehangen. *Acht kleine, leicht farbige Lautsprecher glucksen, pfeifen und singen vor sich hin, kamen einmal angeflattert, haben sich wie ein Vogelschwarm auf die Säulen niedergelassen*

JINSMA

angeflattert...

Audiotheque



DIETER MANKAU *Audiothek* luisterstoelen/listening chairs

●Just past the bustle of *Documenta* regulars on the terrace in front of the FRIDERICIANUM MUSEUM, a strange stillness falls.

The clamour subsides in the almost inaudible rumbles so characteristic of modern inner cities...

MAX BRUINSMA reports on sound at *Documenta*.

●...Cars in the distance. All at once, there's another sound nearby, unexpected and impossible to place. Chirping, grinding, rustling, sounds. It seems to come from the large sandstone wall of the building adjacent to the FRIDERICIANUM. *Man hört die Wand so wie sie ist, also als grosse Sandsteinfläche, die, wenn man so will, andauernd nachgeschliffen wird* (One hears the wall as it is: a large surface of sandstone which, you could say, is constantly being ground).

That's JULIUS, arranger of minimal sounds in a municipal context. His *Sound Installation* on the Friedrichsplatz consists of a number of speakers hung high on the facade and under the neo-classical portico. *Acht kleine, leicht farbige Lautsprecher glucksen, pfeifen und singen vor sich hin, kamen einmal angeflattert, haben sich wie ein Vogelschwarm auf die Säulen niedergelassen ...* (Eight small speakers, slightly tinted, peep, whistle and sing to themselves, once came flapping by and settled like a swarm of birds on the tops of the columns ...).

JULIUS' vogeltjes zijn een bescheiden voorhoede van de zwerm geluidsdragers die in het *Documenta* paleis, het FRIDERICIANUM, is neergestreken. Voor het eerst besteedt de *Documenta* uitgebreid aandacht aan *audio-art*, dat enigszins schemerige gebied tussen muziek en beeldende kunst. Het zal de bezoeker van de tentoonstelling direct opvallen dat er veel kunstwerken zijn geselecteerd die lawaai maken. Maar als er in het FRIDERICIANUM sprake is van uitbundig geluid, dan komt dat niet van zelfstandige *Klanginstallationen* –die zijn er niet– maar van de multimediale installaties. Geluiden uit half gesloopte cassetterecorders, van knarsend bewegende sculpturen en van video-installaties zoals die van MARIE-JO LAFONTAINE met de hoge C van CALLAS of van NAM JUNE PAIK met oerkreten van BEUYS.

Flitsende luisterstoelen

Voor de *autonome* akoestische kunst is op de binnenplaats van het museum een apart kabinet ingericht, naast dat voor de videotapes.

Er is voor het lastige logistieke probleem van een *tehoorstelling* van audiowerken een originele oplossing gevonden. Meestal immers zijn audiotapes in een dergelijke context alleen via koptelefoons te beluisteren, wat vaak een zware aanslag op oren en psyche van de luisteraar betekent en bovendien onhygiënisch is. In de Kasseler *Audiothek* heeft men het publieke aspect van een museumpresentatie weten te verzoenen met de intimiteit die nodig is voor het geconcentreerd beluisteren van een grote verzameling geluidstapes. In het audiokabinet zijn rond een balie met 14 cassettedecks 14 zeer futuristisch ogende stoelen opgesteld. Wie in één van die stoelen –een ontwerp van DIETER MANKAU– plaats neemt heeft het gevoel alsof hij in een kleine kamer zit en vindt naast zijn oren op een gerieflijke afstand van een centimeter of tien twee kleine luidsprekers waardoor de cassette klinkt die hij juist bij de balie heeft besteld. In dit sofisticated kabinet kun je, genoeglijk achteroverleunend, kennis nemen van de geluidskunst vanaf 1929.

In dat jaar produceerde WALTHER RUTTMANN, filmer te Berlijn, als eerste een compositie van opgenomen omgevingsgeluiden. RUTTMANN maakte gebruik van restmateriaal van de allereerste geluidsfilms, monteerte fragmenten van het (optische) geluidsspoor aan elkaar tot een *Filmhörspiel*, een *Sinfonie der Geräusche*. Het werk heet *Weekend* en is soortgelijke experimenten van JOHN CAGE, PIERRE SCHAEFFER en PIERRE HENRY twintig jaar voor.

Van al deze pioniers zijn composities, tapecollages en *Hörspiele* te horen.

Lawaaikunst

In de selectie van tapes voor de *Audiothek* zijn twee sporen te onderscheiden, die beide beginnen rond 1930 in Duitsland. Het eerste, met de al genoemde RUTTMANN, is het spoor van de bandcomposities van omgevingsgeluid, ook wel *Musique concrète*. RUTTMANN realiseerde waar de futuristen MARINETTI en RUSSOLO slechts van konden dromen: *Iedere uiting van ons leven wordt begeleid door geluiden. Geluid klinkt ons vertrouwd in de oren en heeft het vermogen ons onmiddellijk in het leven te plaatsen. (-) De geluiden die verward en onregelmatig uit de chaos van het leven tot ons doordringen, herbergen talloze verrassingen. We zijn er daarom zeker van dat wij door de keuze, coördinering en beheersing van alle geluiden de mensen met een nieuw, onvermoed genot kunnen verrijken. Ofschoon het eigen karakter van lawaai daarin bestaat dat het ons bruut in het leven plaatst, MAG LAWAAIKUNST ZICH NOOIT TOT EEN NABOOTSENDE HERHALING VAN HET LEVEN BEPERKEN. Zij zal haar grootste emotionaliteit putten uit het akoestische genot zelf, dat de inspiratie van de kunstenaar uit de geluidscombinaties weet te halen.* (LUIGI RUSSOLO over *lawaaikunst* in 1913)

Wegens gebrek aan technische mogelijkheden bleven experimenten als die van MARINETTI lange tijd alleen op papier bestaan:

Het bouwen van een stilte

Bouw een linker muur met een tromroffel (0'30")

Bouw een rechter muur met het toeteren, krijsen, van auto's en tramgeraas in de grote stad (0'30")

Bouw een vloer met het gorgelen van water in buizen (0'30")

Bouw een dakterras met tsjip, tsjip, tsjierp van mussen en zwaluwen (0'20")

(Sintese per il teatro radiofonico, 1933)

Het componeren met opgenomen omgevingsgeluid begint pas serieus beoefend te worden direct na de uitvinding van de magneetband. De fransen PIERRE SCHAEFFER en PIERRE HENRY maken aan het

eind van de jaren veertig prachtige collages en bewerkingen van het geluid van stoomtreinen en piepende draaihekjes, waarvoor ze de term *Musique concrète* introduceren.

Orale poëzie

Het andere spoor is dat van de *Poésie sonore*, een term die in de jaren vijftig bedacht werd door HENRY CHOPIN, en die teruggaat op de aloude orale traditie. Die traditie werd in de jaren twintig nieuw leven ingeblazen door experimenten van Futuristen en Dadaïsten.

KURT SCHWITTERS' *Sonate in Urlauten* is een klassiek voorbeeld van die orale poëzie waarin de taal puur als muzikale klank, zonder specifieke betekenis functioneert: *Fümms bö wö tää zä Uu, Pögiff ...* Het mag dan ook een schande heten dat dit *epochale* werk in Kassel alleen in de *erweiterte* versie van audiokunstenaar STEPHAN VON HUENE te horen is en niet een opname van SCHWITTERS zelf of bijvoorbeeld in de voorbeeldige uitvoering door JAAP BLONK.

Voor Duitsland heeft een traditie van tekst- en stemexperimenten, die tot op de huidige dag interessante *Hörspiele* oplevert, een radiogenre dat niets heeft uit te staan met de bedompte binnenhuisakoestiek die wij ons meestal bij het woord hoorspel voorstellen. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat de Kasseler *Audiothek* is samengesteld door KLAUS SCHÖNING, chef van de *Hörspielabteilung* van de WESTDEUTSCHE RUNDFUNK en producent van mijlpalen in de *audio-art* als *Roratorio* uit 1979 van JOHN CAGE en (*Hörspiel*) *ein Aufnahmezustand* van MAURICIO KAGEL uit 1969.

KLAUS SCHÖNING is een intrigerende figuur. Een altijd lief glunderende begin-vijftiger met warrige hardos die al zo'n twintig jaar de *WDR Hörspiel Studio* in Keulen bestiert. Hij is de initiator van het *Neue Hörspiel*, met twee hoofdletters: *hör ist ein imperativ, Spiel ist ein imperativ*, schreef de geluidsdichter ERNST JANDL en dat is een goede samenvatting van SCHÖNING's intenties als radioproducent. Het is verbazingwekkend en verheugend, schreef onlangs *Der Spiegel*, dat de ambtenaar SCHÖNING zo lang in staat is geweest om bij een semi-overheids instelling als de WDR in plaats van file-meldingen avant-garde radio te verzorgen en daarbij de studio van reproductie apparaat om te vormen tot een laboratorium voor componisten en kunstenaars. De radio als muziekinstrument.

Radiomakersbias

SCHÖNING heeft voor deze gelegenheid een historische tentoonstelling gemaakt van geluidswerken. Hoewel een verzameling als die nu in Kassel te beluisteren is nooit eerder op deze schaal voor het publiek toegankelijk was, moet me toch van het hart dat de selectie eenzijdig is. SCHÖNING heeft last van die typische bias van radiomakers die het medium onlosmakelijk associeert met gesproken woord. Hij legt de nadruk op werken waarin geëxperimenteerd wordt met taal en stem. Van de componisten van omgevingsgeluid zijn alleen SCHAEFFER, HENRY en CAGE met meerdere werken vertegenwoordigd maar van een belangrijk componist als ALVIN CURRAN is maar één kort werk opgenomen en interessante kunstenaars als BOB GEORGE, JULIUS of FLORIS VAN MANEN ontbreken geheel of zijn met korte fragmenten te horen in opnames van eerder door de WDR uitgezonden radioprogramma's. Een ander punt van kritiek betreft de actualiteit van het gebodene. Hoewel recent geproduceerde en uitgezonden *Hörspiele* redelijk zijn vertegenwoordigd, is er, anders dan bij de videokunst, aan bijna niemand opdracht gegeven om speciaal voor de *Documenta* een werk te maken.

Slechts twee audiokunstenaars is die eer te beurt gevallen: JULIUS en JOHN CAGE.

Deze laatste heeft een indrukwekkende computergestuurde geluidsinstallatie gemaakt in de HUGENOTEN-KIRCHE. Zesendertig luidsprekers, indirect opgesteld, waaruit zesendertig cassettes *random*-fragmenten laten horen van een tekst van CAGE's favoriete filosoof HENRY DAVID THORAU. Alle teksten zijn door CAGE zelf, op zijn typische sonore manier, ingesproken. De kerk gonst van alle kanten. Nu en dan verstaat men een woord, maar meestal vloeien de woorden en de zinnen samen tot één lang aangehouden orgeltoon.

De subtiele akoestische ingreep van JULIUS en het brede gebaar van CAGE laten uitersten horen van geluidskunst. Het is jammer dat het zo veelbelovende gebied daartussen op deze *Documenta* niet is betreden en men er alleen vanuit de gemakkelijke stoelen van de *Audiothek* een blik op kan werpen.

● JULIUS' little birds are a discrete advance-guard of the swarm of sound-recording equipment perched in the *Documenta* palace, the FRIDERICIANUM. For the first time, *Documenta* has paid considerable attention to *audio art*, that somewhat murky area between music and visual art. The visitor is immediately struck by the fact that many artworks have been selected that make a noise. But in terms of excessive sound in the FRIDERICIANUM, it doesn't come from autonomous *Sound Installations* –they're not there– but from the multi-media installations. Sounds from halfwrecked cassette recorders, from the creaks of moving sculptures and from video installations like MARIÉ-JO LAFONTAINE's which uses a high C from CALLAS or NAM JUNE PAIK uyth primal screams by BEUYS.

Flashy listening chairs

A separate one-room building has been set up for the *autonomous* acoustic art in the museum's courtyard alongside another one for video.

An original solution has been found for the tiresome logistical problem of hearing arrangements for audioworks. In this kind of context, audiotapes can generally only be heard by means of headphones –often a serious assault on the listener's ears and mind and unhygienic to both. In the Kassel *Audiotheque*, you're able to reconcile the public aspect of the museum presentation with the intimacy that is necessary for concentrated listening to a large collection of sound tapes. In the audio room, 14 extremely futuristic-looking chairs are arranged around a desk with 14 cassette decks. Those taking up their places on these stools have the feeling of being in a tiny room. You find two small speakers next to your ears at a convenient distance of nine or ten centimeters from which you can hear the tape you just ordered from the desk. In this sophisticated room, you can lean back comfortably and get to know wellnigh the whole history of Sound Art since 1929.

That year, WALTHER RUTTMANN a Berlin film-maker, produced for the first time a composition of recorded environmental sounds. RUTTMANN used left-over material from the very first sound films and edited together fragments of the (optic) soundtrack into a *Filmhörspiel* (Film Radio Play), a *Sinfonie der Geräusche* (Symphony of Environmental Sounds). The work is called *Weekend* and is an experiment similar to those of JOHN CAGE, PIERRE SCHAEFFER and PIERRE HENRY twenty years later. Compositions, tape-collages and *Hörspiele* from all these pioneers are available for listening.

Noise art

There are two discernable tracks of thought in the selection of tapes for the *Audiotheque*, both starting in Germany in about 1930. The first, with RUTTMANN, is the track of tape compositions with environmental sounds: *Musique Concrète*. RUTTMANN achieved what the Futurists MARINETTI and RUSSOLO could only dream about: *Our lives' every utterance is accompanied by sounds. Sound sounds familiar in our ears and has the power to place us directly in life ... Sounds, which confuse and erratically penetrate through to us from life's chaos, house countless surprises. Therefore, we are certain that we can enrich people with a new unthought-of enjoyment through the choice, co-ordinating and control of all sounds. Although the character of noise exists in that which brutally locates us in life, MAY NOISE ART NEVER LIMIT ITSELF TO AN IMITATIVE REITERATION OF LIFE. It will draw its greatest emotionality from acoustic enjoyment itself, that the artist's inspiration is able to obtain from sound combinations.* (LUIGI RUSSOLO on noise art in 1913)

Because of the lack of technical means, experiments like MARINETTI's for a long time existed only on paper:

Building a Silence

Build a wall to the left with a drum-roll (0'30")

Build a wall to the right with the hooting and screeching of cars and the din of trams in the big city (0'30")

Build a floor with water gurgling in tubes (0'30")

Build a roof garden with the chirp-chirp-chirping of sparrows and swallows (0'20")

(*Sintese per il teatro radiofonico*, 1933)

Composing with recorded environmental sound began to be practised seriously after the discovery of magnetic tape. At the end of the Forties, the Frenchmen PIERRE SCHAEFFER and PIERRE HENRY made superb collages and adaptations of the sound of steam trains and squeaking turnstiles for which they introduced the term *Musique Concrète*.

Oral poetry

The other track of thought is that of *Poesie Sonore*, a term that was thought up in the Fifties by HENRY CHOPIN and stems from the ancient oral tradition. This tradition was regenerated in the Twenties with experiments by the Futurists and Dadaists.

KURT SCHWITTERS' *Sonate in Urlauten* (Sonata in Primeval Sounds) is a classic example of oral poetry in which language functions purely as musical sound without any specific meaning: *Fümms bö wö tää zä Uu, Pögiff ...* It could be called a disgrace that this epochal (epoch-making) work is available in Kassel only in STEPHAN VON HUENE's *erweiterte* (elaborated) version and not in a recording by SCHWITTERS himself or in the exemplary performance by JAAP BLONK.

Germany, in particular, has a tradition of text and voice experiments which produce interesting *Hörspiele* (Radio Plays) to this day. This genre has nothing to do with the stuffy domestic acoustics that the word radio play generally conjurs up for us. It need come as no surprise that the Kassel *Audiotheque* was put together by KLAUS SCHÖNING, head of *Hörspielabteilung* (the Department for Radio Plays) of the WESTDEUTSCHE RUNDFUNK and producer of such milestones in *Audio Art* as JOHN CAGE's *Roratorio* and (*Hörspiel*) *ein Aufnahmestand* (a Recording Situation) by MAURICIO KAGEL.

KLAUS SCHÖNING is a fascinating figure. A perennially beaming character in his early fifties with a tangled thatch of hair, he has governed the *WDR Hörspiel Studio* in Cologne for about twenty years. He is the initiator of the *Neue Hörspiel*, with two capital letters: "hör ist ein Imperativ, *Spiel* ist ein Imperativ" wrote the sound poet ERNST JANDL and that is a good summary of SCHÖNING's intentions as a radio producer. *It is astounding and gratifying, Der Spiegel* wrote recently, that SCHÖNING, the public servant, has for so long been able to provide avant-garde radio instead of traffic jams on a partly government-controlled institution such as the WDR and thereby turn the studio's production equipment into a laboratory for composers and artists. *Radio as musical instrument.*

Radio-makers' bias

For this occasion, SCHÖNING has made an exhibition of the history of sound works. Although a collection such as now can be heard in Kassel has never been available to the public on this scale before, I must say that the selection is one-sided. SCHÖNING suffers that *bias* typical of radio-makers which inextricably associates the medium with the spoken word. SCHÖNING emphasizes those works involving experiments with language and voice. Of the environmental sound composers only SCHAEFFER, HENRY and CAGE are represented with a number of works and only one short work from such an important composer as ALVIN CURRAN is included and interesting artists such as BOB GEORGE, JULIUS or FLORIS VAN MANEN are either completely absent or can be heard in brief fragments in recordings from radio programs broadcast by the WDR. Another point of criticism concerns the topicality of what is available. Although recently produced and broadcast *Hörspiele* are reasonably well represented, practically no one was commissioned to make a special work for *Documenta* – a situation which contrasts with that of Video Art. This honour was conferred on only two artists: JULIUS and JOHN CAGE.

The latter made an impressive computer-generated sound installation in the *Hugenoten-Kirche*. Thirty-six speakers, arranged indirectly, transmit (by means of thirty-six cassettes) random fragments of a text by HENRY DAVID THOREAU, CAGE's favourite philosopher. All texts are spoken by CAGE himself in his typically sonorous way. The church hummed from all sides. You can understand a word now and then but mostly the words and sentences merged into the single held note of an organ.

JULIUS' subtle acoustic intervention and CAGE's broad gesture allow the two extremes of sound art to be heard. It is a pity that the very promising area between these two is not explored in this *Documenta* and it is only from the *Audiotheque's* easy chairs that one can glance in that direction.

De aandacht voor het medium video wordt steeds groter in Spanje. Naast Madrid en enkele kleine steden, is nu ook Barcelona gestart met een videofestival, *Biennal de Video*. Ook al is het aanbod nog grotendeels Spaans, er is een duidelijke tendens waar te nemen naar een in de toekomst meer internationale aanpak.

DIETER DANIELS geeft een impressie.

In het hart van het oude stadsdeel van Barcelona, een representatief bankgebouw uit de 19e eeuw, bij het betreden ervan wordt de weg gewezen door geüniformeerd bewakingspersoneel; niet bepaald een plaats waar je videokunst verwacht. Maar de verplichting hun winstoverschotten te besteden aan een algemeen nut, dreef de spaarbanken tot een culturele geëngageerdheid die tamelijk uniek is in Europa. De eerste *Biennal de Video* werd dan ook door de FUNDACIÓ CAIXA DE BARCELONA gefinancierd en vond plaats in de nieuwe tentoonstellingsruimten van het bankgebouw zelf.

De laatste jaren heeft zich in korte tijd een zeer actieve videoscene ontwikkeld in Spanje. De meer dan 300 inzendingen voor een nationaal festival getuigen daarvan. In 1985 en 1986 vond in Madrid al een groots opgezet nationaal videofestival plaats, aangevuld met een internationale programmakeuze van tapes en 9 video-installaties. In verschillende steden, zoals Malaga en Zaragoza, zijn kleinere festivals en initiatieven van de grond gekomen. Met de *Biennal de Video* in Barcelona is er een nieuw belangrijk evenement bijgekomen, dat samen met het festival in Madrid de kans op internationale aandacht vergroot.

Nationaal tintje

Een van de belangrijkste opgaven voor de komende tijd lijkt de stap naar een sterkere internationale verstrengeling te zijn. Tot nu toe wordt het meeste nog louter vanuit een Spaanse context benaderd. Het is verrassend, bij enkele voorbeelden echter bijna afschrikwekkend, hoe sterk het specifiek Spaanse karakter in enkele video's aanwezig is.

De tape *Tango* van JAVIER VADILLIO, die in Barcelona de tweede prijs kreeg, verenigt zo'n beetje alle cliché-beelden van Spanje in zich: stieregevecht, dans, hartstocht, torero en vrouw, met daarbij nog eens surrealistisch aandoende vervreemdingen. Het valt de niet-Spanjaard moeilijk om hierin die ironie te ontdekken die de jurie de video toekeende.

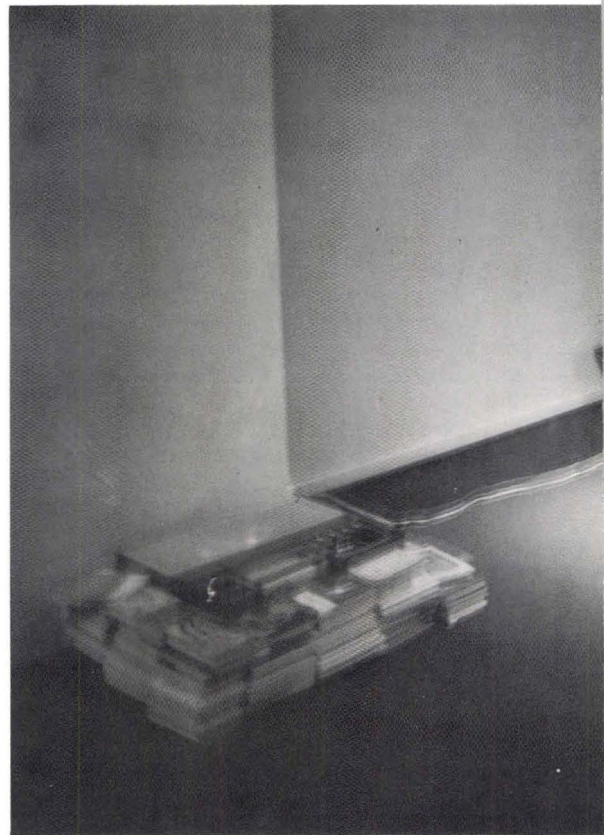
Los Hombres, las Mujeres y los Ninos van RAÚL RODRIGUEZ steekt daarentegen positief af tegen het drastische en dramatische, waarmee de Spaanse thematiek zo vaak behandeld wordt. RODRIGUEZ weet een indringend beeld te schetsen van de processie in een Spaans dorp, met een video die het midden houdt tussen kunst en documentaire. Mannen, vrouwen en kinderen trekken gescheiden in groepen door het Spaanse landschap. Met een doeltreffende esthetiek weet hij de stemming te vangen. Plaats van handeling is het geboortedorp van de inmiddels in Madrid wonende videast. Naast de authenticiteit van de uitbeelding staft de veelvoudigheid waarmee de naam RODRIGUEZ voorkomt in de aftiteling dit gegeven.

Grote diversiteit

De video-installaties bestonden uit drie internationale klassiekers en vier speciaal voor het festival gerealiseerde Spaanse bijdragen. Van MARY LUCIER was de installatie *Wilderness* (1986) te zien, en voortzetting van haar intensieve uiteenzetting met het landschap, of liever het idee en de geschiedenis van het landschap. Eerst lijkt het medium video weinig gemeen te hebben met het thema landschap. Maar door de ruimtelijke uitbreiding over een rij monitoren slaagt MARY LUCIER erin middels een wisselspel van aanvulling en vermenigvuldiging van de monitorbeelden een panorama te creëren, die de begrensdheid van het beeldscherm overstijgt en een beleevingsruimte laat ontstaan. De installatie van MARY LUCIER was net als die van MARIE-JO LAFONTAINE (*Le Rêve d'Héphaïstos*, 1982) eerder in Madrid tentoongesteld.

Niet eerder in Europa te zien was *Science of the Heart* van BILL VIOLA. Hoewel de installatie qua opbouw formeel gezien te vergelijken is met *Room for St. John of the Cross*, toont het beeld van een

Biennal de V



open, kloppend hart een voor VIOLA ongewone heftigheid, die daarom echter juist heel goed past bij het geschetste karakter van veel Spaanse producties.

De vier installaties van de Spaanse kunstenaars zijn zowel inhoudelijk als technisch zeer divers. Een sterke reductie van middelen was te zien bij *K.K.K.* van ANTONI LLENA: twee ogen kijken door de twee gaten in een doek dat voor een matglazen plaat hangt. De integratie van apparaten, monitor en recorder was handig opgelost door boeken die eronder en eromheen opgestapeld stonden.

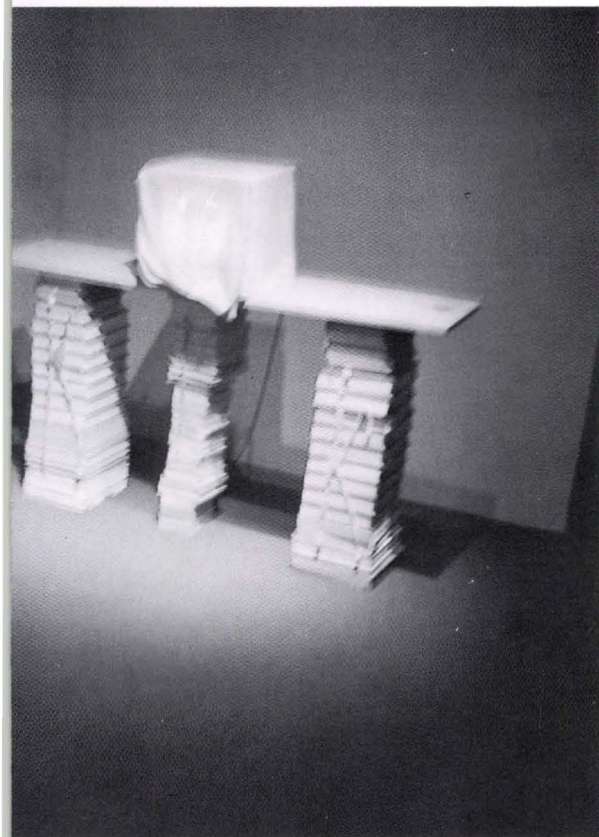
Transparencia van SILVIA GUBERN beeldt de dialoog-situatie van een koppel uit middels twee monitoren, *±Infinito* van ANGEL JOVE brengt het beeld van een camera van binnen uit een kubus over op een monitor; twee installaties die een communicatie structuur thematiseren, maar die in hun gemeenschappelijke ruimte elkaar wat in de weg staan.

Des te weelderiger is daarentegen de laatste installatie in ruimtelijk en technisch opzicht uitgevoerd: *Miramé* van CARLOS SANTOS en XAVIER OLIVÉ. Zeker negen synchroon lopende U-MATIC players doen op evenzoveel monitoren een Flamingo-optreden herleven. Het is eerder een video-scenario, een toneelstuk voor monitoren, dan een sculpturale installatie, -het werkt zeer theatraal. Maar het live-optreden van een danseres tijdens de opening was toch net iets teveel van het goede. Het pure videowerk is overtuigender.

Video Barcelona

●More and more attention is paid to video in Spain. Besides Madrid and a few smaller cities, Barcelona has now organized its own video festival, *Biennial de Video*. Even though the contributions are mainly Spanish, a marked trend towards a more international approach in the future can be seen.

An impression by DIETER DANIELS.



ANTONI LLENA *K.K.K.* installatie 1987

●A representative bank building from the 19th century in the heart of the old city of Barcelona, uniformed personnel showing visitors the way; this is not exactly the place where one would expect to find an exhibition of video art. Yet the obligation to spend their excess profits for the common good forced the savings-banks into a cultural commitment which is rather unique in Europe. Thus the first *Biennial de Video* was financed by the FUNDACIÓ CAIXA DE BARCELONA and took place in the new exhibition rooms of the bank building itself.

A very active video scene has developed rapidly in Spain over the last few years. This is evident from the more than 300 entries submitted for a national festival. Already in 1985 and 1986, a large-scale national video festival took place in Madrid, supplemented by an international program, a selection of tapes and 9 video installations. In several cities such as Malaga and Zaragoza, smaller festivals and initiatives have been organized and developed. The *Biennial de Video* adds a new and important element, which, together with the Madrid festival, may increasingly draw international attention.

One of the most important tasks in the time to come seems to be taking steps towards a stronger international combination of forces. Until now the subject is mainly approached from a Spanish point of view and seen in the Spanish context. The specifically Spanish character of some videos is surprising and in some cases almost frightening.

JAVIER VADILLIO's tape *Tango*, which was awarded the second prize in Barcelona, unites almost all the clichés about Spain: bullfight, dance, passion, torero and woman, with the use of surrealist, alienating techniques. For non-Spaniards it is difficult to detect the irony this tape was credited with by the jury.

Los Hombres, las Mujeres y los Niños, by RAÚL RODRÍGUEZ contrasts in a positive way with the drastic and dramatic manner which so often characterizes the treatment of the Spanish theme. In a tape which steers a middle course between art video and documentary, RODRÍGUEZ paints a penetrating picture of a procession in a Spanish village. Men, women and children proceed in separate groups through the Spanish landscape. The atmosphere is expressed with effective aesthetics. The action is set in the native village of the video maker, who in the meantime has moved to Madrid. The importance of this fact is confirmed by the authentic depiction, and by the frequency with which the name RODRÍGUEZ appears in the credit titles.

Great diversity

The video installations consisted of three international classics and four Spanish contributions, which were produced exclusively for this festival. MARY LUCIER's *Wilderness* (1986) is a continuation of her intense preoccupation with the landscape, or rather with the idea and history behind the landscape. At first, the medium video seems to have little in common with the landscape theme. Yet by an extension in space, over a row of monitors, by means of the interplay of supplementation and multiplication of monitor images, MARY LUCIER creates a panorama which transcends the limitations of the screen; in this way she creates a world of experiences and emotions. The installation of MARY LUCIER had already been shown in Madrid, as was the installation by MARIE-JO LAFONTAINE (*Le Rêve d'Hephaïstos*, 1982).

BILL VIOLA's *Science of the Heart* was shown in Europe for the first time. Although form and structure of this installation can be compared with *Room for St. John of the Cross*, the depiction of an open, beating heart is of a vehemence unprecedented for VIOLA; this vehemence, however, fits in well with the nature of many of the Spanish productions as outlined above.

The four installations by Spanish artists are very diverse, in contents and techniques. A strong reduction of means was evident in the work *K.K.K.* by ANTONI LLENA: two eyes are watching through holes in a cloth which is hung before a sheet of frosted glass. The integration of apparatus, monitor and recorder had been achieved in a clever way by piling up books around and under the installation.

Transparencia by SILVIA GUBERN portrays a dialogue between two people by means of two monitors; in ANGEL JOVE's *±Infinito*, camera images from within a cube are transmitted to a monitor. These two installations deal with the structure of communication, but by sharing one room at the exhibition they seem to get into each other's way.

The last installation, *Miramé* by CARLOS SANTOS and XAVIER OLIVÉ, is a more lavish production, as regards technical means as well as spatial organization. At least nine synchronous U-MATIC players bring to life a Flamenco recital on as many monitors. This is a video scenario, a play for monitors, rather than a sculptural installation - the effect is very dramatic. Still, the live performance of a female dancer at the opening was too much of a good thing. The video by itself is more convincing.

Translation: Fokke Sluiter

Interview with Tom van Vliet

Van 5 tot en met 12 september speelt zich dit jaar weer het *World Wide Videofestival* af in Den Haag. Ten opzichte van vorige jaren zijn een aantal veranderingen op til. Een van die veranderingen: bij het ter perse gaan van dit tijdschrift onderzoeken we juist de mogelijkheid gedurende het festival een zevental speciale dagelijkse edities van *Mediamatic* uit te geven. De gebruikelijke dosis achtergrond-informatie, theorie en opinie, aangevuld met *couleur locale*, actualiteiten en festivalroddels.

Over de rest van het nieuws spraken we met festival-directeur TOM VAN VLIET.

In 1982 organiseerde HET KIJKHUIS in Den Haag het *World Wide Videofestival*. Vier dagen, ruim honderd tapes, variërend van sociale zelfhulp tot elektronische beeldmanipulatie-experimenten, van onafhankelijke documentaire tot media-kritische concept-werken, het geheel aangevuld met een aantal installaties.

Sindsdien heeft TOM VAN VLIET samen met een leger medewerkers elk jaar de krachttoer volbracht. Het festival is tot een oriëntatiepunt geworden binnen het wereldje van de onafhankelijke video en biedt steeds weer de spannende confrontatie tussen werk uit beelden de kunst- en media-context. De twee hoofdingrediënten van het festival zijn de afgelopen jaren dezelfde gebleven; tapes en installaties. De installaties mede door vruchtbare samenwerking met het HAAGS GE-MEENTEMUSEUM.

Die samenwerking loopt dit jaar spaak door de monster-tentoonstelling *The Spiritual in Art* die in het museum te zien zal zijn. Hoewel deze tentoonstelling een uitstekende extra aanleiding is om in september naar den Haag te komen, is het jammer dat dit jaar geen ruimte is voor video. Voorzover het festival dit jaar installaties zal presenteren zullen die aanzienlijk bescheidener zijn dan vorig jaar, toen ze een hoogtepunt vormden van het festival.

Des te meer aandacht zal er zijn voor live presentaties. Op zaterdag 12 september is een slotmanifestatie gepland waar een groot aantal kunstenaars zal optreden. Er worden opdrachten verstrekt voor speciale producties op het grensgebied van video, theater en muziek. Gevraagd naar namen wilde VAN VLIET nog niet veel loslaten: *De onderhandelingen met de meeste medewerkers zijn nog in volle gang, vanwege de actualiteit van het festival staat de programmering altijd pas op het laatste moment vast. Onder andere DOMINIQUE BARBIER zal een muziek/videostuk presenteren (Caverne Petrifiante) en er zal een installatie zijn van NAM JUNE PAIK, een twee-monitor-stuk waar de kijker zelf muziek bij moet maken. Voor de gelegenheid zal waarschijnlijk het Duitse sampling-genie HOLGER HILLER die taak van het publiek overnemen. Verder zou ik me voor kunnen stellen dat we MARIE DELIER's installatie Femmes Voilées in de Live-versie brengen (zie Mediamatic 1-4. RED), dat soort dingen, maar ik kan daar verder echt nog niets definitiefs over zeggen.*

Een ander hoogtepunt van die avond wordt natuurlijk de prijsuitreiking. Er zijn namelijk dit jaar drie prijzen ter beschikking gesteld. De jury zal bestaan uit iemand uit de productiewereld: ANNA RIDLEY van ANALOGUE VIDEO uit Londen, dan een criticus: RAYMOND BELLOUR uit Frankrijk, hij schrijft onder andere voor Cahiers du Cinema en le Monde, en ADRIANO APRA directeur van het Salso Maggiore Festival in Italië.

Kan je al wat tapes noemen die in september te zien zullen zijn?

Voor de tap; geldt natuurlijk in nog sterkere mate dat de selectie op het laatste moment gebeurt. We zijn zelf nog bezig verschillende landen te bezoeken, en verwachten ook nog veel materiaal toege-stuurd te krijgen. Maar een paar titels kan ik zo wel noemen; MARY LUCIER's Amphibian, a Spirit in the Bush, van JUAN DOWNEY The Motherland en De Polyfonisten van STEFAAN DECOSTERE.

Amerika is dit jaar sterk vertegenwoordigd, met werk dat vaak over reizen gaat, onder andere BILL VIOLA en DAN REEVES. Uit Frankrijk heb ik dit jaar nog niet veel interessants gezien, behalve BARBIER dan.

Weet je hoe dat komt?

Nee, geen idee, twee jaar geleden was Frankrijk bijvoorbeeld heel sterk vertegenwoordigd, misschien is het toeval. Soms kun je wel aan-

geven waardoor de productie in een land zich onderscheidt; Engeland doet het bijvoorbeeld sinds vorig jaar heel goed. Dat komt volgens mij door de invloed van CHANNEL 4. Die voeren nu al een paar jaar een sterk opdrachten-beleid en dat merk je echt aan het niveau van de producties daar.

Hoe gaat dat dan?

Ze werken op drie manieren. Allereerst doet CHANNEL 4 aan directe sponsoring van mediagroepen, zonder daar onmiddellijk iets uitzendbaars voor terug te verwachten. Zo ontdekken ze talent. Daarnaast geven ze productieopdrachten aan tussenpersonen zoals ILLUMINATIONS of ANALOGUE VIDEO, en dan werken ze natuurlijk zelf nog met individuele programmamakers. Het heeft wel een paar jaar geduurd maar inmiddels is daar een heel stimulerend klimaat ontstaan. Dit jaar tonen we bijvoorbeeld nieuw scratch-werk van GEORGE BARBER en van GORILLA TAPES, die die taal steeds verder ontwikkelen, ze weten met media footage hele verhalen te vertellen en ontworstelen zich aan het subculturele sfeertje waarbinnen scratch ontstond.

Zijn er naast de prijzen nog nieuwe attracties in het programma opgenomen?

Ja, interviews. Elke avond zullen de vertoningen in de grote zaal een paar maal onderbroken worden door korte interviews, en public, met videomakers wiens werk juist vertoond is. We hebben een team samengesteld, dat na gedegen voorbereiding zal zorgen voor een interessante inhoudelijke verdieping van het festival. Er zal natuurlijk gepraat worden over de inhoud van de tapes, daarnaast zullen we, alvast vooruitlopend op het EUROPEES JAAR VAN DE TELEVISIE-CULTUUR(1988), extra aandacht besteden aan de productieomstandigheden, de ontstaansvoorwaarden van de onafhankelijke video.

Al die gesprekken worden ook nog eens opgenomen om als basis te dienen voor een serie speciale televisie-uitzendingen op de kabelnetten van zoveel mogelijk Nederlandse steden, en een later uit te brengen documentatie-tape die door derden gebruikt kan gaan worden als inleiding bij screenings.

Dan is er ook nog speciale aandacht voor dans dit jaar. Dat hangt samen met de opening van het DANSTHEATER (gebouwd door REM KOOLHAAS/OMA) op 9 september, dus tijdens het festival. We verzorgen voor die opening een soort minifestivalletje van dans-video, als onderdeel van het Holland Dansfestival. Daardoor zullen ook wat meer nieuwe dansvideo's in het gewone festivalprogramma opgenomen worden.

En verder?

POLAROID, we zijn met POLAROID in onderhandeling, maar daar is echt nog niets zeker, over hun mammoet polaroid-kamera. We willen onze vaste festival-fotograaf AUKE BERGSMAS alle bezoekende kunstenaars laten portretteren, met hun werk, op 50/70 POLAROIDS. Zodat aan het eind van de week het hele KIJKHUIS volhangt met een schitterende tentoonstelling.

De kunstenaar is opeens de held van het festival; hij treedt op, wordt geïnterviewd, levensgroot geportretteerd en krijgt ook nog een prijs. Doe je dat uit concurrentie-overwegingen met de steeds in aantal toenemende Europese festivals?

Nee hoor, we doen het omdat we merken dat het publiek er belangstelling voor heeft. En zoiets als die interviews; daar is de tijd zo langzamerhand gewoon rijp voor. De kunstenaars hebben vaak al meerdere volwassen producties gemaakt, waar we aan kunnen refereren. Het denken in het algemeen over video begint zich wat te ontwikkelen. Het medium is er aan toe. WV

World Wide Videofestival 1987

●The *World-Wide Video Festival* will again take place this year in The Hague, from 5 - 12 September.

There are a number of changes on the way compared with previous years. One of these changes: at the time of this magazine's going to press, we are investigating the possibility of publishing seven special daily editions of *Mediamatic* during the festival. The customary dose of background information, theory & opinion, with additional *couleur locale*, topical interest and festival gossip.

We spoke about the rest of the news with festival director TOM VAN VLIET.

●In 1982, THE KIJKHUIS organized the *World Wide Video Festival* in The Hague. Four days, more than a hundred tapes ranging from social self-help to experiments with electronic image manipulation, from independent documentaries to media-critical concept works and the whole event completed with a number of installations.

Each year since then, TOM VAN VLIET with an army of fellow workers has accomplished this labour of Hercules. The festival has become an orientation point within the small world of independent video and continues to offer an exciting confrontation between works from both the visual arts and media contexts. The festival's two main ingredients have remained the same over the past few years: tapes and installations. The installations partly through a fruitful collaboration with the HAAGS GEMEENTE MUSEUM.

The collaboration floundered this year because of the mammoth *The Spiritual in Art* exhibition which will be shown in the museum. Although this exhibition provides an excellent extra reason to visit The Hague in September, it's pity that there's no space for video this year. In terms of the festival's presentation of installations this year, they will be considerably more modest than last year when they were one of the festival's highpoints.

Hence there'll be more attention focused on live presentations. A final event is planned for Saturday 12 September when a large number of artists will perform. Special productions have been commissioned in the border area of video, theatre and music. When asked for names, VAN VLIET didn't want to give away too much: *Negotiations are still in full swing with most of our collaborators. Because of the festival's topicality, the programming is always only fixed at the last moment. Included is a music/video work by DOMINIQUE BARBIER (Caverne Petrifiante) and there will be an installation by NAM JUNE PAIK, a two-monitor piece in which viewers must supply the music themselves. For this occasion, the German sampling genius HOLGER HILLER will probably take over the audience's job. In addition, it's possible that we'll present the live version of MARIE DELIER's installation Femmes Voilées (see Mediamatic 1 - 4. ED), that kind of thing but I really can't say anything definite as yet.*

Of course, one other highpoint that evening will be the prize-giving. There are three prizes this year. The jury is made up of someone from the production world: ANNA RIDLEY from ANALOGUE VIDEO in London, a critic: RAYMOND BELLOUR from France (he writes for publications like Cahiers du Cinéma and Le Monde) and the director of the Salso Maggiore Festival, ADRIANO APRA from Italy.

Can you tell us some of the tapes that will be shown in September?

Of course, it's even more true of the tapes that the selection takes place at the last moment. We're still in the process of visiting different countries and we're still waiting to receive a lot of material. But I can give you a few names: Amphibian, A Spirit in The Bush by MARIE LUCIER, The Motherland by JUAN DOWNEY and STEFAAN DECOSTERE's De Polyfonisten.

America is strongly represented this year with work that's often about journeys including tapes by BILL VIOLA and DAN REEVES. I still haven't seen much of interest from France, apart from BARBIER that is.

Why do you think this is?

No idea. For instance two years ago, France was very strongly re-

presented. Perhaps it's coincidence. Sometimes you indicate why a country's production stands out: for instance, since last year England's been very good. I think it's the influence of CHANNEL FOUR. They've had a strong policy of giving commissions for a couple of years now. And you really notice it in the level of productions there.

What happens?

First of all, CHANNEL 4 directly sponsors media groups without expecting anything immediately back that can be broadcast. That's how they discover talent. In addition, they give production commissions to intermediaries such as ILLUMINATIONS and ANALOGUE VIDEO and of course they then work with individual program-makers. It's been going on for a few years now but meanwhile a very stimulating climate has developed. This year, for instance, we're showing new scratch works by GEORGE BARBER and GORILLA TAPES that take that language still further: they're able to tell whole stories with media footage and are struggling free of the sub-culture atmosphere that grew up around scratch.

In addition to the prizes, are there other new attractions included in the program?

Yes interviews. Each evening, the screening in the main hall will be interrupted several times by short interviews, with video-makers whose work has just been shown. We've put a team together that, after thorough preparations, will provide interesting background information to the festival. Of course, the tapes' content will be discussed. In addition (and in anticipation of the EUROPEAN YEAR OF TELEVISION CULTURE in 1988), we will devote extra attention to the production situations, the creative conditions of independent video.

All these discussions will also be recorded to form the foundation of a series of special TV transmissions on the cable systems of as many Dutch cities as possible and later to make a documentary tape which people can use as an introduction to screenings.

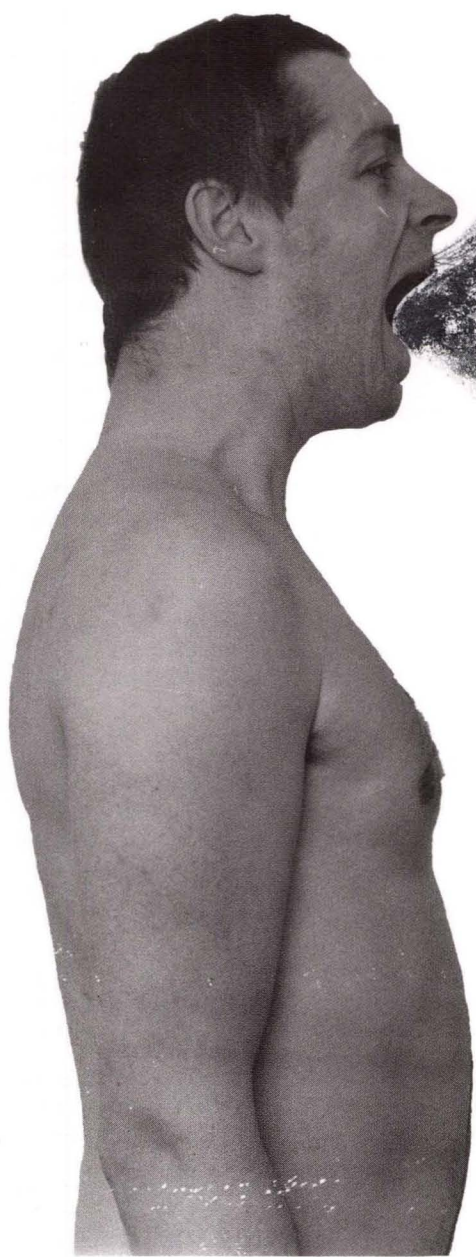
Special attention is also being paid to dance this year. This is in connection with the opening of the DANCE THEATRE (built by REM KOOLHAAS/OMA) on 9 September, during the festival in fact. For the opening, we're going to provide a sort of mini-festival of dance videos, as part of the Holland Dance Festival. Because of this, there will other new dance videos included in the regular festival program.

And what more is there?

POLAROID, we're negotiating with POLAROID for their giant POLAROID camera - but that's really not certain yet. We want AUKE BERGSMMA, our regular festival photographer, to make portraits of all the visiting artists with their work on 50/70 POLAROIDs. So that by the end of the week the whole of THE KIJKHUIS will be filled with a splendid exhibition.

Suddenly, artists are the heroes of the festival: they perform, are interviewed, are depicted life-size and win prizes too. Are you doing this for competitive reasons with the growing number of European festivals?

No. We're doing it because we noticed that the public is interested in it. As for the interviews: the time's simply ripe for them. The artists have made many mature productions that we can refer to. In general, the thinking surrounding the medium is beginning to develop. The medium is ready for it.





Art for TV

Op drie september start in het STEDELIJK MUSEUM een manifestatie rond het thema *Kunst voor Televisie*. Een vijftal min of meer samenhangende presentaties (2 tentoonstellingen, 2 televisieprogramma's en een symposium) onderzoeken de relatie van televisie met *de Kunsten* en omgekeerd.

● A festival set up around the theme: *Art for Television* will start in the STEDELIJK MUSEUM on September 3. Some five (more or less related) presentations (2 exhibitions, 2 television programs and a symposium) will examine the relation between *Television and the Arts*.

STEDELIJK MUSEUM-conservator DORINE MIGNOT coördineerde de hele manifestatie en stelde ook de tentoonstelling *The Arts for Television* samen (i.s.m. CATHY HUFFMAN). *The Arts for Television*, een co-productie met het MUSEUM OF CONTEMPORARY ART in Los Angeles, is een selectie van 66 televisieproducties, in totaal 1 dag, 24 uur. Die producties zijn in zes groepen onderverdeeld op de thema's muziek, dans, theater, literatuur, *het beeld* en televisie zelf. Programma's die vanuit een bepaalde kunst-discipline speciaal gemaakt zijn voor televisie, bijvoorbeeld STRAWINSKY's *The Flood*, een speciaal voor televisie gecomponeerde opera, in de uitvoering van JAAP DRUPSTEEN. Of een in 1966 door SAMUEL BECKETT geschreven toneelstuk voor TV.

MIGNOT: *Bij The Commission van WOODY VASULKA hebben we lang gediscussieerd over de categorie waarbij die tape ingedeeld zou moeten worden; beeld, muziek, theater? Uiteindelijk hebben we hem geloof ik toch maar bij muziek gezet. Dat is het spannendste, als je niet meer kunt zeggen vanuit welke kunstrichting een programma gemaakt is, als het echt, nou ja, televisiekunst is.*

Waar het bij *The Arts for TV* gaat om de bevruchting van televisie door kunst, is de tweede tentoonstelling, met de werktitel *Televisie-Kunst?* gewijd aan -MIGNOT: *De Culturele Identiteit van Europese Televisiestations, hé, misschien moeten we het wel zó noemen... Het is in ieder geval een overzicht per land van de televisiecultuur. Televisie is zich natuurlijk zelf bewust een nieuw medium te zijn, wanneer wordt dat kunst? Wat doen ze er mee? En in hoeverre is de culturele gaardheid van een land er in terug te vinden?*

In negen Europese landen zijn groepjes mensen een selectie aan het voorbereiden en een artikel aan het schrijven voor de catalogus van dit onderdeel. Het wordt heel verassend, zeer verschillende bijdragen uit de verschillende landen.

De regio is min of meer ook het thema van het televisie-programma *Time Code*, een coproductie van de NOS, ZDF, CHANNEL 4, WGBH, de Spaanse televisie en INA. Elk deelnemend station heeft een kunstenaar gevraagd een werk te maken over een plek dicht bij zijn/haar woonplaats. Deelnemende kunstenaars: BRD: GUSZTAV HAMOS, F: ROBERT CAHEN, E: XAVIER VILLAVERDE, USA: BRENDA MILLER, GB: ANN WILSON/MARTY ST JAMES, NL: JAAP DRUPSTEEN. Uitzending in Nederland: 30 september. Over dit programma zal een Engestellige catalogus verschijnen.

Niet gebonden aan een bepaald thema is een project in samenwerking met de VPRO, waarvoor tien Nederlandse kunstenaars zijn uitgenodigd: NAN HOOVER, ROB SCHOLTE, STANSFIELD/HOOYKAAS, NIEK KEMPS, HAN SCHUIL, WIM T SCHIPPERS, LUCEBERT, PAULINE DANIELS/HARRY DE WIT, GERARD HADDERS en GERALD VAN DER KAAP maken elk vier korte items voor op de vaste VPRO-avonden in september en oktober; één *station call*, twee *entr'actes* en één *Nachtgedanken*.

Deze vier projecten worden afgerond met een driedaags symposium in het STEDELIJK MUSEUM, waarop ongeveer dezelfde thema's behandeld zullen worden. Een precies programma was bij het schrijven van deze aankondiging nog niet vastgesteld. Waarschijnlijk zal er één dag gewijd worden aan de productievoorwaarden van *televisiekunst*, één aan de verschillende kunstdisciplines en hoe die verbanden aangaan met televisie, en één dag over de culturele identiteit in televisie. Het symposium vindt plaats op 3, 4 en 5 september, dus direct voorafgaand aan het videofestival in Den Haag. September belooft een boeiende en afmattende maand te worden.

● Curator of the STEDELIJK MUSEUM, DORINE MIGNOT is the coordinator of this manifestation and (together with CATHY HUFFMAN) also set up the exhibition *The Arts for Television*. *The Arts for Television*, a co-production with the MUSEUM OF CONTEMPORARY ART in Los Angeles, is a selection of 66 television productions, with a duration of 1 day, 24 hours. The productions fall into six groups, with the following themes: music, dance, theatre, literature, *the image*, and television itself. Productions from diverse disciplines of art that were made especially for television, such as STRAWINSKY's *The Flood*, an opera composed specifically for television, filmed and recorded by JAAP DRUPSTEEN, or a television play by SAMUEL BECKETT.

MIGNOT: *The Commission by WOODY VASULKA gave rise to long discussions about the question to which category this tape ought to be assigned: image, music, theatre? I believe we eventually put him in the music category. These are the most interesting cases, when you can no longer tell to what discipline of art a work belongs, when it really is, so to speak, television art.*

The Arts for Television is concerned with the fertilization of television by art; the second exhibition, with its working title *Television-Art?* is devoted to: MIGNOT: *The Cultural Identity of European Television Stations, yes, perhaps we should call it that way... In any case, it will review the television culture in each country. Of course, television is aware of the fact that it is a new medium, but at what point does that lead to art? What is done with it? How much of a country's cultural identity can be found in it?*

In nine European countries, people are preparing selections, and writing articles for the catalogue of this part of the exhibition. It will be full of surprises, with very different contributions from the several countries.

An interest in the regional matters is also more or less the theme of the television programme *Time Code*, a co-production of NOS, ZDF, CHANNEL 4, WGBH, Spanish television, and INA. All participating stations have asked an artist to produce a work of art about a location near their place of residence. Participating artists: BRD: GUSZTAV HAMOS, F: ROBERT CAHEN, E: XAVIER VILLAVERDE, USA: BRENDA MILLER, GB: ANN WILSON/MARTY ST JAMES, NL: JAAP DRUPSTEEN. Will be broadcast in Holland on September 30. For this programme, a catalogue in English will be published.

Not bound to a specific theme is a project in cooperation with the VPRO, for which ten Dutch artists have been invited. The participants are NAN HOOVER, ROB SCHOLTE, STANSFIELD/HOOYKAAS, NIEK KEMPS, HAN SCHUIL, WIM T SCHIPPERS, LUCEBERT, PAULINE DANIELS/HARRY DE WIT, GERARD HADDERS and GERALD VAN DER KAAP, who will each produce four short items, to be broadcast on the VPRO- evenings in September and October; one station call, two *entr'actes*, and one *Nachtgedanken*. These four projects will be followed by a three-day symposium in the STEDELIJK MUSEUM, where the same topics will be discussed. Details of the programme were not yet available at the time of writing of this announcement. Probably, one day will be devoted to the production conditions of television art, one day to the several art disciplines and how these relate to television, and one day to the cultural identity of television. The symposium will be held on September 3, 4 and 5, and will therefore directly precede the video festival in Den Haag. September promises to be an interesting and exhausting month.

Vanaf dit nummer van *Mediamatic* zullen we regelmatig uitgebreide boek- en tijdschrift-besprekingen publiceren.

LIDEWIJDE DE SMET nam voor ons haar verzameling van het gerenommeerde Amerikaanse blad *After Image* door, en komt tot een oneerbiedige conclusie.

De introductie van de videoteknik in beeldende kunst vond plaats in de tweede helft van de jaren '60, in een tijd waarin kritiek op van alles een uitlaat vond in het denken, in aktie en politiek, in kunst. De kritiek was enerzijds doorspekt met humor (PROVO, FLUXUS), anderzijds met een heden nauwelijks meer voorstelbare euforie: in ideologisch opzicht en in de optimistische verwachtingen over nieuwe media en technieken. Dit laatste werd in de kunst geïllustreerd in het multimedia-spektakel.

Met het aanbreken van een nieuw decennium verdween de humor en werd het optimisme gerelativeerd, de kritiek bleef en werd elementair. Het tijdschrift AFTER IMAGE, voor het eerst verschenen in 1972, start in deze periode van links intellektualistische bezinning en zich wortelende conceptuele kunst. Geen grapjes of fraaie kunstenaarspagina's; AFTER IMAGE staat voor degelijke beschouwingen en kritische analyses op het brede gebied van fotografie, film, video en multimedia, gebruikt in documentaire en kunst. De samenhang met zoiets als geluidskunst of elektronische muziek wordt door AFTER IMAGE niet gesignaleerd.

AFTER IMAGE verschijnt iedere maand met uitzondering van de zomer. Het is een soort krant op het formaat van EL PAIS, (A3 formaat) en is rijk geïllustreerd met foto's. Op één keer een gekleurde voorpagina na is het blad uitgevoerd in zwart-wit. AFTER IMAGE wordt uitgegeven door VISUAL STUDIES WORKSHOP (VSW) te Rochester in de staat New York en kost momenteel 32 US\$ per jaar.

Het beste publiek

VISUAL STUDIES WORKSHOP verzorgt cursussen en scholing in video, film etcetera, maar ook theoretische workshops en congressen. AFTER IMAGE funktioneert als neerslag van de zich tijdens deze workshops afspelende discussies, maar richt haar vizier eveneens op zich elders manifesterende inzichten.

VSW en AFTER IMAGE zijn opgericht om fotografie, film, video en multimedia als een integraal gebied te bestuderen, het terrein van reproductie- en elektronische techniek. In tegenstelling tot Europa is het in de Verenigde Staten gangbaar dat theorie en praktijk in één opleiding zijn

LIDEWIJDE DE SMET

A PUBLICATION OF THE VISUAL STUDIES WORKSHOP

VOLUME 14, NUMBER 4 / NOVEMBER 1986 / \$2.75

AFTER IMAGE

PHOTOGRAPHY/INDEPENDENT FILM/VIDEO/VISUAL BOOKS

● From this issue onwards, *Mediamatic* will regularly publish detailed reviews of books and magazines.

LIDEWIJDE DE SMET went through her collection of the renowned American magazine *After Image*, and comes to an irreverent conclusion.

The introduction of video technology in the visual arts took place in the second half of the sixties, a period when many things were criticised and this criticism found an outlet in thought, action, politics and art. On the one hand this criticism was larded with humour (PROVO, FLUXUS), on the other hand it was accompanied by a nowadays almost inconceivable euphoria; a euphoria that was apparent in ideology and in the high hopes for the new media and technologies. The latter aspect was illustrated in art by the multimedia spectacle.

The new decade saw the sense of humour of the previous decade disappear, and its optimism put in perspective; the critical attitude remained and became fundamental. In this period of reflection by the intellectual left, a period also characterized by the emergence of conceptual art, the magazine AFTER IMAGE first appeared in 1972. No jokes or beautiful artists' pages here; AFTER IMAGE is concerned with solid views on and critical analyses of the wide field of photography, film, video and multimedia, as applied in documentaries and art. AFTER IMAGE ignores the relation with art forms such as the art of sound or electronic music.

AFTER IMAGE appears once a month, except in the summer season. Its format is that of EL PAIS (A3), and it is lavishly illustrated with photographs. AFTER IMAGE is in black and white; only once an exceptional issue was published with a front page in colour. AFTER IMAGE is published by VISUAL STUDIES WORKSHOP (VSW) in Rochester, New York, at an annual subscription rate of US \$32.

The best public

VISUAL STUDIES WORKSHOP organizes educational courses in video, film etc., but also theoretical workshops and conferences. AFTER IMAGE reflects the discussions taking place at these workshops, but also covers ideas manifested in other quarters.

VSW and AFTER IMAGE were founded to study photography, film, video and multimedia as an integral field, the field of reproduction and electronic technology. In the United States, as opposed to Europe, theory and practice are usually combined in one course. The extreme separation of future artists and art historians does not

ondergebracht. Men kent er niet de extreme scheiding tussen kunstenaar en kunsthistoricus in wording. Evenals voor kunstenaars zijn er werkbeurzen voor critici om bepaalde onderwerpen te bestuderen. Resultaten van dergelijk onderzoek staan dikwijls afgedrukt AFTER IMAGE en ik kom dan ook weinig namen van schrijvers tegen die in het algemeen de catalogi vullen van video-exposities. De benadering van de media als studieterrein is mogelijkwijs een verklaring voor het hoge theoretische en uiterst kritische nivo van veel artikelen.

Een dergelijke houding kenmerkt ook de conceptuele kunstproductie in de jaren '70, het nest waarin AFTER IMAGE gekoesterd is. De psycho-analytische benadering van kunst krijgt ruim aandacht als benaderingswijze van de waarnemingsprincipes die in de kunst ter discussie staan, inclusief de gemeenschappelijke waarneming: principes van de massamedia. De ommezwaai in de jaren '80 naar een meer impulsieve en emotionele kunst, heeft het blad niet minder kritisch gemaakt. Het post-modernisme als filosofie en kritiek, komt regelmatig aan bod, versierd met een gepast en onderbouwd cynisme. Zo vraagt LINDA ANDRE zich in *The Politics of Postmodern Photography* (oktober 85) niet zozeer af of de fotografie van CINDY SHERMAN zelf postmodern is, als wel of de hiërarchie die haar werk aanbrengt in het publiek, eigenlijk wel door de beugel kan: iemand die gewoon het plaatje mooi vindt is eigenlijk maar dom, iemand die BARTHES, BAUDRILLARD en andere grootheden verhapstukt heeft snapt pas echt wat de kunst van haar werk is en is het beste publiek.

Betrouwbaarheid

Verschuivingen binnen de intellectuele discussies en optiek van kunstkritici hebben de lay-out en indeling van AFTER IMAGE ongeschonden gelaten. Het blad geeft *news*, *features*, *reviews*, *notes*.

News zijn artikelen over actuele onderwerpen, *features* zijn in het algemeen beschouwender van aard en beschrijven een historische lijn van een concept, techniek of kunstenaar, brengen regionale kaders aan zoals bijvoorbeeld de Zweedse of de Australische fotografie, enzovoorts. *Reviews* zijn uitgebreide besprekingen van produkten: van films en video's, van tentoonstellingen en publicaties. *Notes* brengen festivals, workshops en dergelijke onder de aandacht, inclusief de vermelding van hoe je je daar voor in moet schrijven, informatie over fondsen en beurzen zowel voor degene die daar gebruik van wil maken als voor wie wil weten waar de gelden aan besteed zijn.

In december 1986 werd onder *news* een discussie gestart over de samenhang tussen de technieken die in het blad aan de orde komen, met het commerciële kunstbolwerk en de instituties, door DAVID TREND in *Untitled article*. Hij stelt dat voor subsidiëring men niet meer kan volstaan met het wijzen op het vernieuwend karakter van de betreffende kunst, maar men allereerst het kunstbolwerk zelf moet analyseren. In januari 1987 wordt dit thema

als *feature* voortgezet door de publikatie van een lijst van waaraan fondsen hun geld tussen 1965 en '86 hebben uitgegeven, naast een bijna smeug artikel: *Private money and personal influence, HOWARD KLEIN and the ROCKEFELLER Foundations funding of the media Arts*. In het artikel wordt de samenhang geschetst tussen de rol van HOWARD KLEIN en het grotere geheel van het fonds, waarbij de filantropische houding levendig beschreven wordt. Zeer verhelderend is het betoog over de slimme maar toch integere manier waarop NAM JUNE PAIK de filantropie naar zijn hand zet. Het artikel als geheel biedt door de historische opbouw een goed overzicht over de samenhang tussen de ontwikkeling van videokunst in de regio New York met de financiering daarvan. Een ander *news* artikel in hetzelfde nummer van AFTER IMAGE, *The Museum under fire*, analyseert de aanval van fotografie op de autonome kunst naar aanleiding van een fotografie-tentoonstelling. De fotografie-kritiek was eerder een thema in een serie artikelen die verscheen naar aanleiding van door VSW georganiseerde workshops over fotografie-kritiek.

Een interessant *feature* artikel verscheen in december 1983 over STEINA AND WOODY VASULKA. Het maakt deel uit van een serie artikelen over *History of image-processed video*, die LUCINDA FURLONG op basis van een beurs (*video writing grant from the New York State Council on the Arts Media Program*) kon schrijven. Zeer consciëntieus wordt het werken met het elektronisch signaal als een kunstenaarsmateriaal door de VASULKA'S, gerelateerd aan de ideeën van o.a. MARSHALL MCLUHAN over cybernetika, en de rol die de techniek op zich zelf speelt in een verhalend werkstuk van WOODY VASULKA *The Commission*.

70-er jaren walm

Degelijkheid en overdracht van informatie kenmerkt ook de *reviews*. In haar bespreking van nieuwe producties van het CONTEMPORARY ART TELEVISION (CAT) FUND schetst LORRAINE KENNY niet enkel een beeld van de producties zelf, maar ook van het CAT FUND in *Reigning CATS* (maart 1986). Haar conclusie over de huidige gang van zaken is niet mis: *However, it seems that no one at the CAT FUND is concerned about addressing such issues of definition and philosophy. Instead, they appear content to live in an aestheticized world of compromise, which conveniently excludes the young, the unknown, or the politically troublesome in favor of the safe and marketable. Perhaps it is not merely by chance that the CAT FUND's roster of artists lacks even a single documentarian. It seems that HUFFMAN, ROSS, and DOWLING have chosen, instead, to bolster the universe of video luminaries that, to a certain extent, they have created over their long, influential careers as video curators and producers. In so doing, they have limited their own choices and the experiences of the public whose dollars ultimately support many of those decisions. Such a medieval form of patronage serves neither artists nor their audiences well.*(p.22)

Een lang citaat dat ik mij permitteer omdat de optiek van AFTER IMAGE, gericht op filosofische en historisch-materialistische theorieën naar mijn idee anno 1987 te opdringerig is. De kritiek op het patronaat van curators als DAVID ROSS is weliswaar terecht, maar de schrijfster zou zich toch meer hebben kunnen concentreren op andere, niet-economische principes binnen –bijvoorbeeld– de esthetiek.

AFTER IMAGE is, zover mij bekend, weliswaar het enige echt kritische en zeer te respecteren blad waarin video- en mediakunst een vaste plaats hebben, maar dreigt te verstarren. Je kunt kunst ook dood kritiseren. Aangezien individuele emotie en expressie binnen de hedendaagse kunst weer getolereerd en gewaardeerd worden en daarbij niet enkel geproduceerd wordt met het oog op commercieel succes maar vooral vanuit een primaire behoefte aan expressie, vraag ik mij af of het niet eens tijd wordt een frisse wind, of op zijn minst een briesje, te laten waaien door de 70-er jaren walm die opstijgt uit AFTER IMAGE.

cynicism. Thus, in *The Politics of Postmodern Photography*, LINDA ANDRE does not ask whether or not the photography of CINDY SHERMAN is postmodern; instead ANDRE wonders whether the hierarchy SHERMAN's work sets up among the general public is acceptable: people who merely like the picture are actually stupid, and only those who have digested BARTHES, BAUDRILLARD and other luminaries, can really understand the art of her work; they are the best public.

Reliability

Shifts in the intellectual discussions and points of view of art critics have not affected the lay-out and set-up of AFTER IMAGE. The magazine gives *news*, *features*, *reviews*, *notes*.

News refers to articles about topical subjects, *features* are usually of a more reflective nature and describe the historical development of concepts, techniques, artists, or puts matters in a regional perspective, dealing with subjects such as Swedish or Australian photography, etc. In *reviews*, products are discussed in detail: films and videos, but also exhibitions and publications. *Notes* pay attention to festivals, workshops and the like, and also explain how to subscribe, and give information about foundations and grants, for those who intend to make use of them, as well as for those who wonder how these funds are spent.

In December 1986, in the *news* columns DAVID TREND's *Untitled Article* appeared, which started a discussion of the relation between the techniques dealt with in the magazine and the commercial art bastion and art institutions. DAVID TREND says that in order to award a grant, it is no longer sufficient to point to the innovative nature of art forms; instead, the art bastion itself ought to be analysed. In January 1987 this theme was pursued as a *feature* by the publication of a list showing how the foundations spent their money from 1965 to 1986. On the same page appeared a juicy article: *Private money and personal influence, HOWARD KLEIN and the ROCKEFELLER foundations funding of the media Arts*. This article reviews the role of HOWARD KLEIN in the foundation, and provides a lively description of the philanthropic attitude. Quite elucidating is the discussion of the clever, yet honourable, way in which NAM JUNE PAIK exploits philanthropy. Through its historical structure, this article gives a thorough review of the relation between the development of video art in the New York area and the way in which this development has been financed. Another *news* article, which appeared in the same issue of AFTER IMAGE, *The museum under fire*, provides an analysis of the attack by photography on autonomous art, taking a photography exhibition as its starting-point. Photography criticism had earlier been the theme of a series of articles which originated in workshops organized by VSW. In December 1983, an interesting *feature* article appeared, which dealt with STEINA and WOODY VASULKA. This was part of a

series of articles about *The History of Image-processed Video*, written by LUCINDA FURLONG, who received a grant for the purpose of writing this series of articles (*video writing grant from the New York State Council on the Arts Media Program*). The way in which the VASULKAS use the electronic signal as a material for works of art, is very conscientiously related to ideas about cybernetics of, among others, MARSHALL MCLUHAN, and to the role that technology itself plays in an narrative work by WOODY VASULKA, *The Commission*.

Stale fumes

Reliability and information transfer are also the hallmarks of the *reviews*. In her article about the new productions by the CONTEMPORARY ART TELEVISION (CAT) FUND, LORRAINE KENNY not only describes the productions themselves, but also depicts the CAT FUND in *Reigning CATs* (March 1986). Her conclusion about the current developments is a straightforward denunciation: *However, it seems that no one at the CAT FUND is concerned about addressing such issues of definition and philosophy. Instead, they appear content to live in an aestheticized world of compromise, which conveniently excludes the young, the unknown, or the politically troublesome in favor of the safe and marketable. Perhaps it is not merely by chance that the CAT FUND's roster of artists lacks even a single documentarian. It seems that HUFFMAN, ROSS, and DOWLING have chosen, instead, to bolster the universe of video luminaries that, to a certain extent, they have created over their long, influential careers as video curators and producers. In so doing, they have limited their own choices and the experiences of the public whose dollars ultimately support many of those decisions. Such a medieval form of patronage serves neither artists nor their audiences well.* (p.22)

I have permitted myself a long quotation from this article, because I feel that in 1987, the point of view of AFTER IMAGE, based on philosophical and historical-materialist theories, is too obtrusive. The criticism of the patronage of such curators as DAVID ROSS may be justified, but the author could have concentrated more on other, non-economic principles within –for instance– aesthetics.

To my knowledge, AFTER IMAGE is the only really critical –and very respectable– magazine in which video and media art are a regular feature, but the magazine seems to be losing its flexibility. Art can be criticised to death. Because in present-day art, individual emotion and expression are again tolerated and appreciated, and art is now not only produced with a view to commercial success, but rather out of a fundamental need for expression, one wonders whether the time has not come to bring some fresh air, if only a little, to AFTER IMAGE magazine, which at present exudes only stale fumes from the seventies.

exist in the States. Grants are awarded not only to artists, but also to critics, enabling them to study subjects in some depth. The results of this research often fill the pages of AFTER IMAGE; indeed, one rarely meets the names of authors who usually write the catalogues of video exhibitions. The fact that the media are seen as a field for research may explain the high theoretical level and sometimes extremely critical nature of many of the articles in AFTER IMAGE.

A similar attitude is typical of the conceptual art production of the seventies, which stood at the cradle of AFTER IMAGE. The psychoanalytical approach to art receives a good deal of attention, as a means of studying the perceptual principles of art, including collective perception: the principles of the mass media. The turnabout in the 80's, which led to a more impulsive and emotional art, did not affect the critical attitude of AFTER IMAGE. Postmodernism as philosophy and criticism frequently features on its pages, accompanied by a fitting and well-founded

DALIBOR MARTINIS (1947 Zagreb, Joegoslavië) is docent aan de afdeling Film en TV van de Academie voor Toneel en Kunst aan de Universiteit van Zagreb. Hij begon in 1973 met video te werken. Een aantal tapes heeft hij samen met SANJA IVECOVIĆ gemaakt. Over beider werk zal in oktober een boek verschijnen: *MARTINIS & IVECOVIĆ, Video Works 1973-1987*.

Dutch Moves maakte MARTINIS in opdracht van het ZDF, de locatie is Amsterdam, en hij is geproduceerd bij MEATBALL Den Haag. Centraal in de video staat het schilderij *De Ambassadeurs* (1533) van HANS HOLBEIN. SIMON BIGGS probeert achter de complexe structuur van deze spannende tape te komen.

DM *Dutch Moves* (de agenten/the agents)



Dutch moves is zowel qua vorm als inhoud een complex en gelaagd geheel waarin door scratch-achtige montage, toeëigeningsstrategieën en metoniemen een veelheid aan verhalende structuren verbonden wordt. In de integratie van stereotiepe vormen, zoals de spionagefilm, *minimal*film, kunstfilm etc. komen MARTINIS's vindingrijkheid en kundig videogebruik duidelijk naar voren.

Het duplicaat en zijn relatie tot het origineel is een terugkerend thema. MARTINIS laat niets vaststaan; ieder teken en iedere passage volgt uit zijn eigen byzantijnse gekunsteldheid. De kijker wordt in de tape opgenomen als tegenspeler en hoofdspeler tegelijk.

Dit gebeurt doordat de kijker zich enerzijds identificeert met de 'kunstenaar' –in het stuk het karakter van de mannelijke kunstenaar die een onwaarschijnlijke idealisering is van de stomme en passieve– en anderzijds met een in het pak gestoken man van onduidelijke schaal, die misschien geïnterpreteerd kan worden als alziende, maker of kijker. De rol die deze laatste speelt is ingewikkeld en onduidelijk; is hij nu degene die de touwtjes in handen heeft of toeschouwer? Wordt deze rol gebruikt als een formeel middel om allerlei verschillend materiaal te integreren of is zijn betekenis cruciaal voor een interpretatie?

Voetnoot

Het schilderij *De Ambassadeurs* van HOLBEIN is het belangrijkste beeldende middel in de tape, en schijnt deze te doordringen en bezien. Het beeld hiervan komt in allerlei vormen terug, opnieuw vormgegeven als tableau vivant, als deels geanimeerde replica en als museumstuk. *De Ambassadeurs* stelt twee diplomaten voor, die naar de toeschouwer kijken, met achter hun een tafel waarop voorwerpen liggen die een symbolische weergave zijn van 17e eeuwse macht. Op de voorgrond ziet men een schijnbaar abstract beeld, dat boven het beeldvlak zweeft, en dat als men het onder de juiste hoek bekijkt een anamorfotisch beeld van een mensenschedel blijkt te zijn.

De betekenis van deze voetnoot binnen het schilderij is tamelijk duidelijk en *Dutch Moves* kan in z'n geheel gezien worden als verleng-

stuk van HOLBEIN's politieke statement, dat de vraag verlegt naar het probleem van de rol van de kunstenaar (HOLBEIN, MARTINIS, de ideale kunstenaar) met betrekking tot dit project. Hoewel MARTINIS de implicaties van deze raadselachtige politieke boodschap onderzoekt vervreemden de gehanteerde middelen de kijker ook van het onderwerp, hiermee op dit nivo de esthetiek van het afstandelijke voortzettend, die het hele werk doordringt. Nu en dan lijkt het werk een parodie te zijn, op kunst met een grote K of op politieke konkelarij, of op het gegeven dat iets, bekeken vanuit verschillende standpunten, er steeds heel anders uit kan zien.

Nederlandse symboliek

Een kunstenaar komt aan op Schiphol en neemt –per ongeluk of expres– een heimelijke ontmoeting tussen twee Engelse geheimagenten op video op. Zich ervan bewust dat ze ontdekt zijn vertrekken ze en dan volgen er pogingen van hun kant om te de kunstenaar's bedoelingen te ontdekken en maatregelen te nemen. Ondertussen leert de kunstenaar –die bezig is een videotape te maken waarin de bewegingen van typisch Nederlandse symbolen als de molen en de ophaalbrug een rol spelen– een museumconservatrice kennen. Hun roman- ce volgt het stereotype Hollywoodmodel. Tegenover deze verhalen staat een gekostumeerde reconstructie van *De Ambassadeurs*, bij welke gelegenheid de beide diplomaten de relatie tussen kunst en politiek, voorstelling en macht bespreken.

Het over elkaar heen leggen van deze verhalen laat zien in wat voor thema's MARTINIS geïnteresseerd is; de veelvoud van diplomatieke bedoelingen, de meervoudige subteksten van deze en andere gespreksvormen, en dit als metafoor voor het creatieve proces.

Schijnbare onschuld

Toeëigeningsstrategieën zetten deze tendens voort en trekken zo de begrippen identiteit en 'het echte' in twijfel. Welk beeld van de wereld is juist of echter? Kan een gezichtspunt de voorkeur hebben boven een ander? Kan het echte, of een benadering daarvan gelijk gesteld worden aan kennisbegrippen, en dus macht?

Of is het idee dat een gezichtspunt beter is vals en zijn alle standpunten even juist, zodat kennis/macht afgebroken worden? Om te beginnen zou men kunnen denken dat MARTINIS suggereert dat het politieke boven het artistieke gaat want uiteindelijk wordt de kunstenaar uitgeschakeld. Aan de andere kan men denken dat zo'n stereotiep beeld van kunst en politiek door het schijnbaar te bevestigen juist bekritiseerd wordt, ja zelfs aan een ware beeldenstorm wordt blootgesteld. Door definitieve uitspraken uit te stellen suggereert MARTINIS alternatieven; de droge onpartijdigheid van *Dutch Moves* maakt het moeilijk om de plaats van de kunstenaar te bepalen ten aanzien van de problemen die hij in het werk aan de orde stelt.

Het byzantijnse van de conversatie tussen de diplomaten staat in contrast tot de schijnbare onschuld van de kunstenaar, een onschuld die allerlei gevolgen heeft. Kan de kunstenaar die zichzelf als het eeuwige slachtoffer ziet beweren een beter mens te zijn? Is onschuld een luxeartikel, een waanvoorstelling als men ook de macht van de beeldproducent en de daarmee samenhangende andere machtsvormen erkent en te gelde maakt? De positie van de kunstenaar kan dus ofwel decadent ofwel dubbelhartig gevonden worden, terwijl de politieke konkelarij van de diplomaat daarbij gunstig afsteekt door het bewuste

Valuations

●DALIBOR MARTINIS is lecturer at the department of Film and TV of the ACADEMY FOR DRAMA AND ART of the University of Zagreb. He started working with video in 1973. He made a number of tapes in collaboration with SANJA IVECOVIĆ. In October, a book will be published about their work: MARTINIS & IVECOVIĆ, *Video Works 1973-1987*.

MARTINIS' *Dutch Moves* was commissioned by the ZDF. The location of the tape is Amsterdam; it was produced by MEATBALL, The Hague. At the centre of the video is the painting *The Ambassadors* (1533) by HANS HOLBEIN. SIMON BIGGS tries to find out about the complex structure of this thrilling tape.

●Complex and layered, in both content and form, *Dutch Moves* integrates –via scratch-like editing, appropriational strategies and metonymics– a diversity of narrative structures. It is in this integration of essentially stereotypical forms –including the *spy film*, the *Minimalist film*, the *Art film*, etc– that MARTINIS' sense of invention and the appropriateness of his use of video become apparent.

The *double* and its relationship to the *original* is a recurring motif. MARTINIS allows nothing to remain fixed as each sign or passage is implicated in its own Byzantine artificiality. The viewer is placed within the tape as both antagonist and protagonist through identification with the *artist* –the (male) artist character within the piece (an impossibly idealised form of the mute and passive)– and a be-suited male character of ambiguous proportions (overseer/programmer/viewer?). The exact role of this latter character is complex and indistinct –is he controller or viewer? Is this persona used as a formal device to integrate diverse material or is his significance central to a reading?

Footnote

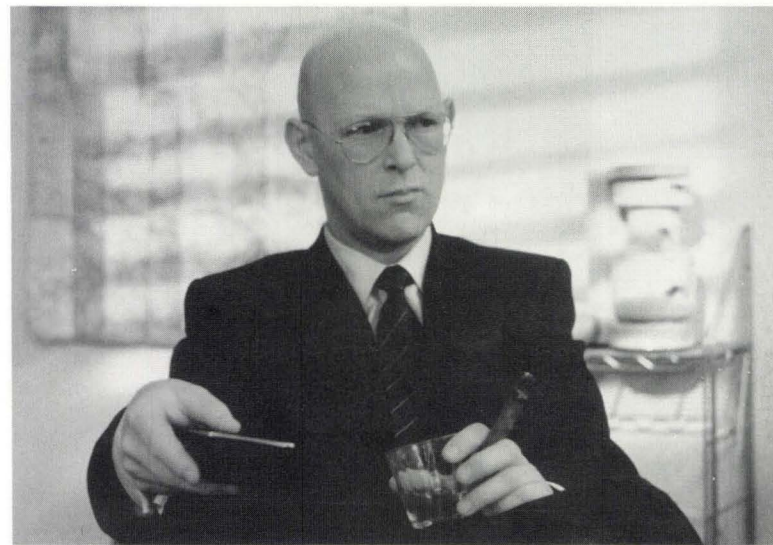
HOLBEIN'S painting *The Ambassadors* forms the central visual device in the tape, that which would seem to both inform it and inspire it. This image recurs in various forms –as a tableau vivant recreation, a partially animated replica and as the painting as seen in the museum. *The Ambassadors* depicts two diplomats facing the viewer, behind them a table covered with objects suggesting the symbolic manifestation of seventeenth century power. In the lower foreground is what appears to be an abstract image, floating above the picture plane, which when viewed from the correct angle resolves into an anamorphic image of a human skull. The significance of this *footnote* to the rest of the painting is fairly clear and *Dutch Moves* can, in its entirety, be seen as an adjunct to HOLBEIN'S political statement, extending the question to address the role of the artist (HOLBEIN/MARTINIS/idealised artist) relative to this project. Although MARTINIS explores the implications of this enigmatic political statement the devices employed also distance the viewer from the subject, replicating on this level an aesthetic of distance that permeates the work. At times the piece appears to be a parody –of great art, of political machinations, of how one thing can be seen as very different from various points of view.

Dutch symbolism

An artist arrives in Amsterdam airport and (perhaps accidentally, perhaps intentionally) videotapes a clandestine meeting between two British Secret Service men. Realising their *cover* has been *blown* they leave, and then follow their attempts to discover and deal with the artists intentions. Meanwhile the artist –who is making a videotape using the physical machinations of such Dutch symbols as windmills and the canal bridge– has become involved with a female museum curator, the courtship following the stereotypical model as found in a Hollywood romance. Contrasted to these narratives is a costumed reconstruction of *The Ambassadors*, the two diplomats using the opportunity to discuss the relationship between art and politics, representation and power.

The layering of these narratives reflects the nature of MARTINIS' thematic concerns; the multiplicity of diplomatic intentions, the pluralist subtexts of this and other forms of discourse, and this as a metaphor for the creative process.

DM *Dutch Moves* (de TV-kijker/the viewer)



Seeming innocence

Strategies of appropriation extend this tendency and thus question notions of identity and the *real*. Which view of the world is correct, or more real? Can one perspective have precedence over another? Can the *real* or one approach to it be equated with ideas of knowledge, and thus power, or is it that the notion of a viewpoint of precedence is spurious, all positions being equal –thus deconstructing knowledge/power?

Initially MARTINIS could be seen to be suggesting that the political has precedence over the artistic, for ultimately the artist is eliminated. However, by seemingly reinforcing such a stereotyped view of art and politics a critique can be seen to be in operation, if not an iconoclastic attack. It is in the suspension of definitive statements that MARTINIS suggests alternatives, the dry, cool and non-judgemental character of *Dutch Moves* making it difficult to place the artist firmly relative to the field of concerns addressed in the work.

The Byzantine qualities of the conversation between the diplomats is contrasted against the seeming innocence of the artist –an innocence of mixed consequences. Can the artist, seeing themselves as the perpetual victim, claim the moral high ground? Is innocence a luxury, a delusion, when one also recognises and capitalises on the power of a producer of representations and its implicit relationship to other forms of power? The position of the artist can thus be seen as either decadent or duplicitous, whilst the political machinations of the diplomat seems refreshing due to its own cogniscance and therefore, if no more real, at least less self-contradictory and deluding. However, if the artist has lost the historical moral high ground (the loss of modernism, perhaps?) they are still in the better position, in part due to their social advantage, to problematise their own space, the dynamics of their constitution, whereas the diplomat remains unaware of the simplifications they employ.

The opening scene of *Dutch Moves* portrays the petty theft of a bicycle, as observed by the business suited man who, it is suggested, has the capacity to move governments and eliminate those in his way.

ervan. Al is het dan niet juist, het is op z'n minst consequenter en minder misleidend. Maar, ook al heeft de kunstenaar zijn historische morele hoogstaandheid verloren (misschien door het verlies van het modernisme?) dan is hij toch nog beter af. Dit komt deels door zijn sociale voordeel, doordat hij zijn eigen ruimte aan de orde kan stellen, door de dynamiek van zijn gestel terwijl de diplomaat onbewust blijft van de simplificaties die hij gebruikt.

handelt het begrip waarde redundant wordt en opportuniteit de regel? Is –concluderend– objectiviteit eigenlijk wel een reële mogelijkheid, of is het een onmogelijk ideaal? MARTINIS opent een gebied dat onduidelijke grenzen heeft en men wordt tenoverstaande van zulke onopgeloste en wellicht onoplosbare problemen ertoe gebracht vraagtekens te zetten bij de waarnemingen van zowel kijker als kunstenaar.

Vertaling: Barbara Groenhart



De beginscene van *Dutch Moves* laat de onbenullige diefstal van een fiets zien, zoals die waargenomen wordt door de man in het nette pak die –zoals de indruk wordt gewekt– regeringen kan laten doen wat hij wil en zo nodig onschadelijk maken. Hier wordt MARTINIS' standpunt wellicht een beetje duidelijker doordat misdaad en het belang ervan onderzocht wordt. De rollen van de kunstenaar en de handelaar in macht kunnen als gelijkwaardig gezien worden; hun daden hebben dezelfde bedoeling en verschillen alleen in de mate waarin ze zich vertakken.

Het argument dat onschuld corruptie verwerpt is dus van de baan hoewel we met de vraag blijven zitten of de misdaad nu schuilt in de intentie of in het resultaat ervan.

Moreel dilemma

De ene diplomaat zegt tegen de ander: *Kan de politieke daad een esthetische waarde hebben of een schoonheidswaarde?* Hier kunnen twee suggesties onderscheiden worden. De eerste is dat de hedendaagse kunstenaar mogelijk geconfronteerd wordt met sociale overbodigheid of met de noodzaak zich aan te passen, aangezien de waarden die tekenend geacht werden voor het kunstzinnig proces geannexeerd worden of reeds zijn door andere machten. Ten tweede lijkt deze uitspraak het verschil tussen artistieke en non-artistieke waardesystemen uit te wissen. Een directe mogelijkheid die hier naar voren komt is dat dit opgevat zou kunnen worden als een argument voor kunst in dienst van partij-politieke bedoelingen of ideologie (of het nu propaganda of protest is), of zelfs het idee dat terrorisme als een vorm van performance-kunst gezien zou kunnen worden. Aangezien er in *Dutch Moves* voor geen van beide bewijs is of voor welke andere lezing dan ook moeten we concluderen dat MARTINIS zijn eigen standpunt achterhoudt (en zodanig in zekere zin zijn voorkeur verraad) zoals hij in zoveel opzichten in deze tape doet.

Terwijl hij informatie verschaft en mogelijke lezingen aan de hand doet is hij tegelijkertijd heel voorzichtig niet door te slaan naar een bepaalde richting en nodigt hij de kijker uit zelf op te gaan in de problematiek van de situatie. Is dit een uit de weg gaan van de problemen of een bijzonder verfijnd standpunt, dat een ruime blik toestaat die niet belemmerd wordt door een dialektische uiteenzetting; een product van het 'objectieve oog'?

Wil MARTINIS het idee van de dood van de schrijver, het verlies van een zekere blik tot het extreme doorvoeren en zo de kijker in zo'n open en onzekere ruimte plaatsen dat hij/zij net als de kunstenaar geïsoleerd wordt in een positie van morele inactiviteit en besluiteloosheid? Of is het zo dat MARTINIS wil weerspiegelen wat hij ziet als het morele dilemma van onze cultuur (in oost en west)?

De beide diplomaten wier dialoog geen moment enig bepaald standpunt suggereert zijn het middelpunt van deze dynamiek. Zij zien geloof of vertrouwen, zekerheid en beslistheid als een bewijs van zwakte; een ontoelaatbaar afglijden naar het subjectieve. Is het zo dat in dit kader waarin men begrippen als subjectiviteit en objectiviteit be-

DM *Dutch Moves* (de vrouw/the woman)

● MARTINIS' position is perhaps partly illuminated here, as the nature of crime, its value, is questioned. The role and status of the artist and power-broker can be seen as equivalent, their actions motivated by the same intent and differing only in the degree of their ramifications. As such, the argument that innocence disallows corruption is removed although we are still left with the problem as to whether the crime is in its intent or its product?

Moral dilemma

One diplomat remarks to the other: *Can the political act have aesthetic value, or have value in terms of beauty?* Here can be seen two suggestions. Firstly, that today the artist is possibly faced with social redundancy or realignment as those values believed central to the artistic process are, or have been, appropriated by other forces. Secondly, this statement seems to dissolve notions of difference between artistic and non-artistic systems of value. One immediate possibility that emerges here is that this could be seen as an argument to justify the notion of an art in the service of political partisan intentions or ideology (whether as propaganda or dissension), or even the idea of terrorism as a form of performance art.

That there is no further evidence in *Dutch Moves* to support either, or any other, reading we have to take the view that MARTINIS is again reserving his position (and thus, in a fashion, stating his preferences) as in so many aspects of this tape, placing information and potential readings before us but taking the utmost care not to let the scales tip in any particular direction, inviting the viewer to revel in the problematics of the situation. Is this an avoidance of the issues or a particularly sophisticated position, allowing breadth of vision unimpeded by a dialectical exposition; a product of the objective eye?

Is it that MARTINIS wishes to take the notion of the death of the author, the loss of the resolute eye, to the extreme, thus placing the viewer in such an open and problematic space that they, like the artist, have been isolated in a corner of moral inaction and indecision? Or is it that MARTINIS wishes to reflect what he sees as the moral dilemma of our culture (both East and West)?

The two diplomats, whose dialogue never for a moment suggests the adoption of any particular viewpoint are the focus of this dynamic. They see belief or faith, certainty and decision, as a display of weakness –an unaffordable descent into the subjective. Within this framework, dealing with notions of objectivity and subjectivity, is it that the idea of value becomes redundant and expediency becomes the rule? Following from this, is objectivity at all a realistic option, an ideal of impossible dimensions? MARTINIS opens up territory that is indistinct in its borders, and confronted with such unresolved, and perhaps unresolvable, issues one is led to question the resolution of both the viewer and the artist.

[IT'S BUZZING WITH RUMOURS]

HET GONST VAN DE GERUCHTEN

SERVAAS-ENTREPOTDOK 84A-AMSTERDAM

'KUNST OVER DE VLOER' 15-8/27-9-'87 14-18H



UITGEVER/PUBLISHER Stichting MEDIAMATIC, Binnenkadijk 191, 1018 ZE Amsterdam Nederland, t.020 241054

REDACTIE/EDITORS Jans Possel, Willem Velthoven

TYPEWERK/TYPE-WRITING Greetje Koops

VERTALERS/TRANSLATORS Gisela de Bruyn Groningen, Barbara Groenhart Amsterdam, Gabi Precht Groningen, Fokke Sluiter Groningen, Annie Wright Amsterdam

COPYRIGHT De auteurs/the authors

VORMGEVING/DESIGN NormaalontwerpVelthoven Groningen/Amsterdam

ZETWERK/TYPE-SETTING Perscombinatie, Amsterdam

DRUK/PRINTING DrukGoed, Amsterdam

BINDEN/BINDING Binderij Amsterdam, Amsterdam

BIJDRAGEN/CONTRIBUTIONS worden belangstellend tegemoetgezien. Desalniettemin kunnen wij geen verantwoordelijkheid aanvaarden voor toegezonden tapes, foto's etc. Als prijs gesteld wordt op terugzending, retourporto bijsluiten/are looked forward to with interest. Still we can not take any responsibility for tapes, foto's etc. sent to us. If you want your material returned, Please enclose returnpostage.

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION
Nederland: Betapress, Gilze 01615 7800 / Stichting Mediamatic
Great Britain: Performance Magazine, London T 01-7391577
Spain: Metrònom, Barcelona T 93-31061626
West Germany: 235 Video, Cologne T 0221-523828
USA: Art in Form, Seattle-WA T 206-6236381

ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS
4 nummers/issues: *Nederland:* particulieren f30,- instellingen/bedrijven f45,- Maak dit bedrag over op giro 4412210 t.n.v. Mediamatic Amsterdam.
Europe: f50,- *Overseas:* f60,-
Abonnementen kunnen elk nummer ingaan en worden stilzwijgend verlengd tenzij is opgezegd voor verschijnen van het laatste nummer van het lopende abonnement/Subscriptions can start every issue and will be renewed tacitly unless terminated before appearance of the last issue of the current subscription.

DEZE UITGAVE/THIS PUBLICATION is mede mogelijk gemaakt door een financiële ondersteuning van het ministerie van WVC en het PRINS BERNHARDFONDS / was also made possible by the financial support of the Dutch Ministry of Culture and by the PRINS BERNHARDFONDS.

MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER/CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE: SIMON BIGGS Australisch

beeldend kunstenaar in Londen/Australian artist in London. MAX BRUINSMA kunsthistoricus in Amsterdam/art historian in Amsterdam. DIETER DANIELS kunsthistoricus in Bonn/art historian in Bonn. INGO GÜNTHER kunstenaar in Düsseldorf/artist in Düsseldorf. JOUKE KLEEREBEZEM beeldend kunstenaar in Amsterdam en directeur van De Zaak Groningen/artist in Amsterdam and director of De Zaak Groningen. FRIEDEMANN MALSCH is kunstcriticus in Keulen/art critic in Cologne. DALIBOR MARTINIS kunstenaar in Zagreb/artist in Zagreb. PIETER BAAN MOLLER beeldend kunstenaar in Hengelo/artist in Hengelo. ROB PERREE publicist in Amsterdam en voorzitter van TBA en Con Rumore/writer in Amsterdam and chairman of the board of TBA and Con Rumore. MARIE ADELE RAJANDREAM kunsthistoricus in Leiden/art historian in Leiden. LIDEWIJDE DE SMET kunsthistoricus/art historian in Amsterdam REIN WOLFS redacteur van Beeld Amsterdam/editor of Beeld Amsterdam.

DE OVEREENKOMST TUSSEN SLAAPKAMER EN FIETSENSTALLING...

...IS ZES WEKEN LANG...ZOLANG HUISVESTEN BEWONERS EN BEDRIJVEN OP HET AMSTERDAMSE ENTREPÔTDOK (BIJ ARTIS) KUNSTENAARS IN EEN OMGEVING DIE NORMAAL PRIVÉ IS. 40 FOTO-, VIDEOPROJECTEN EN INSTALLATIES, DIRECT OP DE EXPOSITIELOCATIE GEËNT, VORMEN EEN MANIFESTATIE DIE HEEL VEEL MEER IS DAN EEN KUNSTTENTOONSTELLING. KUNST OVER DE VLOER IS EEN VISUELE TRACTATIE, TEMEER OMDAT DE LOCATIE, EEN 19E-EEUWS PAKHUIZENCOMPLEX DAT ONLANGS GERESTAUREERD WERD, VOOR EEN SCHITTEREND CONTRAST ZORGT. TOEGANG f 7,50, CJP/COLLEGEKAART/65+ EN GROEPEN f 5,- P.P. WOENSDAG/ZATERDAG 13-18 UUR, ZONDAG 14-18 UUR.

FRANKLIN AALDERS	WIJANDA DERDD	TEUN HOCKS	SERVAAS
HANS AARSMAN	PIET DIELEMAN	PAUL DEN HOLLANDER	JEFFREY SHAW
PETER BAREN	WINFRED EVERS	NAN HOOVER	TJARDA SIXMA
WOUT BERGER	REINIER GERRITSEN	MADELON HOOYKAAS	ELSA STANSFIELD
HANS BIEZEN	KRIJN GIEZEN	HELENA VAN DER KRAAN	W. STEVENS
JOHN BLAKE	THEO VAN GOGH	MICHEL S. KRZYZANOWSKI	HENK TAS
HENZE BOEKHOUT	DIRK GROENEVELD	PAUL VAN LOENEN	ANDRÉ THIJSSSEN
MARIUS BOENDER	MARTIN GROOTENBOER	PAUL DE NODIJER	JULIA VENTURA
MARLO BROEKMANS	NOEL HARDING	DOMINIQUE PELLETEY	TON ZWERVER
MICHEL CARDENA	BAREND VAN HERPE	TOM PUCKEY	

KUNST OVER DE VLOER

FOTO · VIDEO · INSTALLATIES ENTREPÔTDOK AMSTERDAM 15.8 / 27.9.1987

Athena

De boekhandel voor architectuur,
kunst, literatuur, muziek, theater
en typografie.

Athena's Boekhandel

Oude Kijk in 't Jatstraat 42
9712 EL Groningen
telefoon 050-125593

Jean Christophe Ammann
Adam Colton Kees van Gelder
van Holten Joke Kleerebzem
Mantje Ton Mars Jürgen Partenheimer
Sanders Han Schuil Rüdiger Schöttle
Summeren Albert van der Weide
Waldo Bien Ole Bouman Bazon Brock
Michael Gibbs Pieter Heynen Bob
Guido Lippens Aldert
Tom Puckey Willem
Joseph Semah Ton van

BEELD tijdschrift voor kunst, kunsttheorie en kunstgeschiedenis
jaargang 3 juni 1987 losse nummers f10
KUNST VOOR DE TOEKOMST nummer 1

