



**L'Extase de la Communication**

**Salt, Saliva, Sperm & Sweat**

**Bill Seaman**

**Jean Baudrillard**

**Simon Biggs**

**Sideraal Amerika**

**Rob Scholte How to Star**

**this Mediamatic includes Tokyo LIMBO!**

**High Speed Dubbing**

**Het einde van de Media**

**Dommelsch wordt het helemaal**

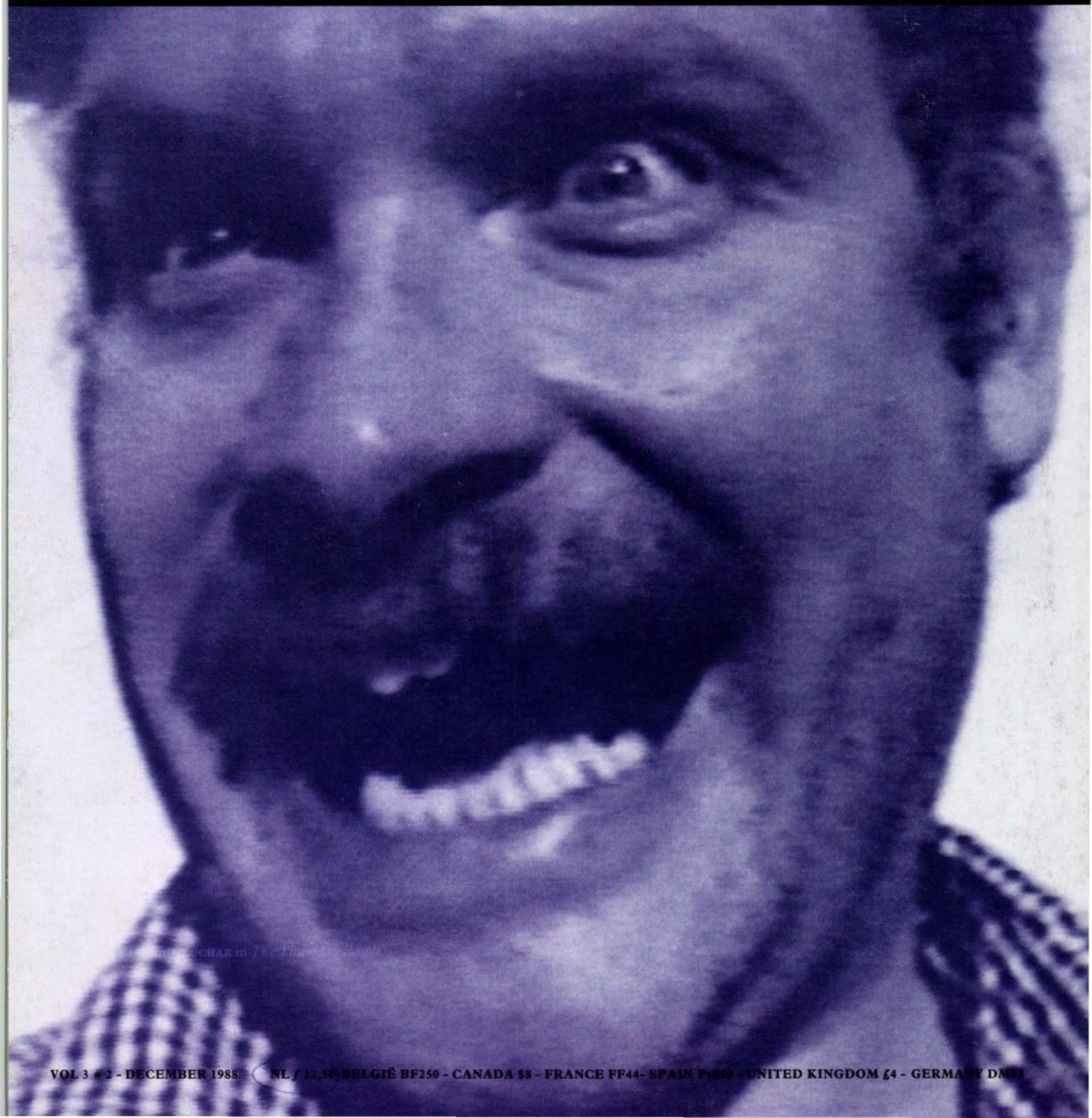
**Giny Vos' Work to Watch**

**Ken Feingold's Video Distribution**

**George Kuchar De Camera als Dictafoon**

**Mediamatic**

**The European Art/Media Magazine**



**SONY** presents:

**Video-Skulptur Retrospektiv und Aktuell 1963 - 1989**

March 16th - April 23rd 1989

To mark its 150th anniversary, the Kölischer Kunstverein is preparing a retrospective exhibition of video sculpture which will take place from March 16th through April 23rd, 1989. This exhibition will present Works considered important in the history of the art medium as well as a number of new installations. So, for the first time, There will be a comprehensive and international inventory of the last 25 years, thus making the mediums specific possibilities and qualities accessible to a broad audience.

The exhibition is curated by Wulf Herzogenrath and Edith Decker.

45 artists in 6 places:

Kunstverein, Kunststation St. Peter, Stadtbücherei, Ärztehaus, Belgisches Haus and DuMont Kunsthalle.

MARINA ABRAMOVIC / ULAY (YU/BRD)  
 DARABIRNBAUM (USA)  
 KLAUS VOM BRUCH (BRD)  
 PETER CAMPUS (USA)  
 FRANK GILETTE (USA)  
 INGE GRAF / ZYX (A)  
 DAN GRAHAM (BRD)  
 INGO GÜNTHER (BRD)  
 ALEXANDER HAHN (CH)  
 GARY HILL (USA)  
 MICHEL JAFFRENOU (F)  
 WOLF KAHLEN (BRD)  
 DIETER KIESSLING (BRD)  
 BERYL KOROT (USA)  
 SHIKEGO KUBOTA (USA)  
 MARIE-JO LAFONTAINE (B)  
 BARBARA & MICHAEL LEISGEN (BRD)  
 LES LEVINE (USA)  
 MARY LUCIER (USA)  
 HELMUT MARK (A)  
 DALIBOR MARTINIS (YU)  
 ANTONIO MUNTADAS (E)  
 RITA MYERS (USA)  
 BRUCE NAUMAN (USA)  
 BRUCE NAUMAN (BRD)  
 MARCEL OENBACH (BRD)  
 TONY OURSLER (USA)  
 NAM JUNE PAIK (USA)  
 MARCEL PEZOLD (A)  
 FREDERIKE PEZOLD (A)  
 AL ROBBINS (USA)  
 SERVAAS (NL)  
 JEFFREY SHAW (AUS)  
 IRA SCHNEIDER (USA)  
 LYDIA SCHOUTEN (NL)  
 BUCKY SCHWARZ (USA)  
 BARBARA STEINMAN (CDN)  
 STUDIO AZURRO (I)  
 ROOS THEEUWS (NL)  
 BILL VIOLA (USA)  
 ANNA WINTELER (CH)  
 KEIGO YAMAMOTO (J)  
 REMY ZAUGG (CH)  
 WOLF VOSTELL (BRD)

plus 36 artists featured only in the catalogue

# LIMBO LAAT!

Bij het verschijnen van deze Mediamatic dreef de beloofde LIMBO (Linked Intermedia Based Operations) nog ergens tussen Tokyo en Amsterdam. Onze abonnees krijgen LIMBO automatisch nagezonden in januari. Anderen kunnen het gratis nabestellen door een briefkaartje te sturen aan Mediamatic, Binnenkadijk 191, 1018 ZE Amsterdam.

## Abonneert U!

.....  
instelling  
.....

naam  
.....

adres  
.....  
.....  
.....

telefoon  
.....

eerste nummer van abonnement  
.....

handtekening  
.....

cadeau-abonnement voor:  
.....

adres  
.....  
.....

**AANBIEDING 1: eerste nummer gratis!**  
(f 10 korting)  
of

**AANBIEDING 2: de afgelopen jaargang van  
Mediamatic (4 nummers) voor f 30**  
(normaal f 50)

- ik neem aanbieding 1, trek tien gulden van mijn rekening af.
- ik neem aanbieding 2, stuur me de vier nummers na ontvangst van mijn betaling, bereken me f 30 extra.

- ik ben een particulier, abonnementsprijs f 40.
- wij zijn een instelling/bedrijf, abonnementsprijs f 55.

(foreign subscriptions + Dfl 12 shipment)

post

ze

gel

Stichting MEDIAMATIC

Binnenkadijk 191

1018 ZE Amsterdam

## Have a Nice Day

Dit nummer is een ratjetoe. Waar wij in ons septembernummer een prachtig *Gesamtkunstwerk* konden presenteren, een prachtig, bijna hermetisch bouwsel van *crossreferences*, bieden wij nu een gezellige *Kerstgrabbelton*:

Aantekeningen bij de ontwikkeling van computersimulatie, bespiegelingen op de videodagboeken van GEORGE KUCCHAR, het WERK van GINY VOS, een vies interview met PHILIP BROPHY, *Dommelsch wordt het helemaal* x ROB SCHOLTE HOW TO STAR, HET EINDE VAN DE MEDIA, en een politiek pleidooi voor een betere verspreiding van video. Daarnaast rapportage over festivals in Riga, Den Haag, Bonn, Linz, Osnabrück, en een twintigtal boekbesprekingen.

Als speciale extra is er dan nog de eerste aflevering van het Japanse videotijdschrift *LIMBO* (gefeliciteerd), dat we als verrassing bijsluiten. *Mediamatic* zal waarschijnlijk in het komend jaar een verdergaande samenwerking met de Tokyose redactie van *Limbo* aangaan, zodat u zich kunt verheugen op een aanzwellende stroom informatie over de West-Pacifische *mediascene*.

Frankly this issue is a hotchpotch. Whereas our September edition was a sumptuous *Gesamtkunstwerk*, an exquisite, almost hermetic erection of cross references, we now present a Yuletude lucky dip.

Here, we cover the burgeoning world of computer simulation, contemplate GEORGE KUCCHAR's video diaries and WORK by GINY VOS, we talk dirty with PHILIP BROPHY, cross *Dommelsch is Really Gonna Make It* with ROB SCHOLTE HOW TO STAR, exterminate the media and plead for video's improved propagation. All this and reports from festivals in Riga, The Hague, Bonn, Linz, Osnabrück, plus no less than 20 book reviews.

In addition, by way of a seasonal surprise we enclose the first issue of LIMBO, the new Japanese video mag. Our congratulations to them. *Mediamatic* will probably intensify its collaboration with the Tokyo editors during the coming year, so that you may profit from a rising tide of information concerning the Western Pacific media scene. Have a nice day.

## Inhoud / Contents

<b>BILWET</b> <i>De Wereld na de Media</i> .....	68
<b>WOLFGANG PREIKSCHAT</b> <i>Maria Vedder in Museum Ludwig / Klaus vom Bruch in Städtisches Museum Abteiberg</i> .....	69
<b>SIMON BIGGS</b> <i>World Wide Video Festival / 3. Videonale Bonn</i> .....	72
<b>JEREMY WELSH</b> <i>European Media Art Festival Osnabrück</i> .....	75
<b>VERA GALACTICA</b> <i>Arsenals Riga</i> .....	77
<b>TORBEN SOBORG</b> <i>Danish Cultural Week Riga</i> .....	78
<b>COUNT ZERO</b> <i>Ars Electronica Linz</i> .....	80
<b>JEAN BAUDRILLARD</b> <i>L'Extase de la Communication</i> .....	81
<b>PHILIP HAYWARD</b> <i>Essays on Fluidity and Horrality</i> .....	86
<b>PAUL GROOT</b> <i>Dommelsch wordt't Helemaal</i> .....	90
<b>GLENN O'BRIEN</b> <i>Dommelsch is really gonna make it</i> .....	92
<b>JOHN ARCHIBALD PUMP II</b> <i>Amérique</i> .....	94
<b>BILL SEAMAN</b> <i>The Design of the Grip</i> .....	96
<b>KEN FEINGOLD</b> <i>Notes on the Distribution of Video Art</i> .....	100
<b>ANNA ABRAHAMS/JAN FREDERIK GROOT</b> <i>De Camera als Dictafoon</i> .....	103
<b>MARIE-ADÈLE RAJANDREAM</b> <i>Work to Watch</i> .....	106
<b>RAINER GANAHL</b> <i>Video, Die Poesie der Neuen Medien +</i> .....	110
<b>MAURICE NIO</b> <i>Video, Die Poesie der Neuen Medien -</i> .....	110
<b>GEERT WEVINCK</b> <i>Sideraal Amerika</i> .....	111
<b>MAX BRUINSMA</b> <i>Man Ray passed twice</i> .....	111
<b>RAUL MARROQUIN</b> <i>Television graphics</i> .....	112
<b>WOLFGANG PREIKSCHAT</b> <i>Otto Piene und das CAVS / The Media Lab, Inventing the Future at MIT</i> .....	112
<b>LIDEWIJDE DE SMET</b> <i>American Landscape Video</i> .....	113
<b>MARGA BIJVOET</b> <i>European Media Art Festival</i> .....	113
<b>JOHAN RAIJMAKERS</b> <i>rest Drukwerk/printed matter</i> .....	114
<b>MARGA BIJVOET</b> <i>Kalender</i> .....	116
<b>ADILKNO</b> <i>The World after the Media</i> .....	121
<i>Colofon</i> .....	122

**BILWET** Stichting tot Bevordering van Illegale Wetenschap  
**DE WERELD NA DE MEDIA** naar een beeldvrije samenleving

De media is een leeg object. Buiten het driedimensionale gesitueerd, is de media het spiegelbeeld van God. Zoals de duitse Meister Eckhart al zei dat je van God alleen kunt houden als van niemand, kan de passie voor de media enkel voorliefde voor niets zijn. God werd tijdens de geschiedenis voortdurend verplicht tot het waarnemen van de wereld en het verstrekken van informatie omtrent bedoeling en toekomst (openbaringen). Bestookt met gebeden, offers en beelden, stierf hij uiteindelijk uit medelijden met of wraak op de mensheid, die nooit aanvaard had dat hij alleen maar niemand wilde zijn. Toen God uit het centrum van de belangstelling verdween, werd zijn plaats overgenomen door de aarde als middelpunt van het heelal. Maar ook deze verdween en de leegte in het hart van de wereld werd opgevuld door de mens als maat van alle dingen. Na twee eeuwen verlichting en industriële produktie moest men in de jaren zestig plots constateren dat ook de mens verdwenen was. Dat was het moment waarop en masse de media werden ingeschakeld om het gat te dichten en de ruïnes van de geschiedenis in wereldbeeld te brengen. Tot dan toe

had de media onschuldig boodschappen overgebracht van zender naar ontvanger. Hoe subversief of gezagsgetrouw die ook waren, de media zelf had nooit een standpunt ingenomen. Ze liet de informatie waarmee ze werd opgezaagd door zich heen stromen om er vanaf te zijn. Nu is ze opeens verzelfstandigd tot het centrum van de macht in een informatiemaatschappij die gelooft in de media. Gedwongen een vol object te zijn heeft ze een eigen moment gekregen dat haar in de richting stuurt die haar voorgangers al gegaan zijn. De media wordt globaal en universeel. Zoals God door missionarissen en kruistochten over alle continenten verbreed werd en de mens vervolgens verantwoordelijkheid kreeg opgelegd voor iedere rijkdom en ellende in de wereld, zo is de media nu alomtegenwoordig. Door satelliet en glasvezel zijn alle plekken live overal aanwezig – de global view is het enige perspectief van de *Internationale*. Tegelijkertijd blijkt ieder object media te kunnen worden. Kleding, serviesgoed, woninginrichting en stad zijn media van een nationale, politieke of seksuele identiteit en tijdsgeest geworden. Het zijn thermometers van een psychische gesteldheid. Bomen geven boodschappen door omtrent windkracht en milieuvervuiling. Alles straalt betekenissen uit die verslag doen van iets anders dan zichzelf. Waar ding was is informatie gekomen. Er is geen werkelijkheid meer dan de media. Eenmaal in het centrum geplaatst tendert wat dan ook naar een maximale omvang om vervolgens te verdwijnen. Ook de media naderen hun *pointe omega*, waar geest en materie samenvallen en een leegte ontstaat die door een nieuwe geest wordt opgevuld. Waar God twee millennia en de mens twee eeuwen nodig hadden, zullen de media hooguit twee decennia gebruiken om van het toneel te verdwijnen. Dat valt af te lezen aan de snelheid waarmee technische systemen elkaar opvolgen en aan de lichtsnelheid waarmee de informatie zich voortplant. Nu al wordt de media geïntroduceerd in het museum. De voorganger van de elektronische media, de film, werd pas tot de zevende kunst verklaard toen het studio-systeem van de industriële vervaardiging ervan in elkaar stortte. Dat was het moment waarop film van een actieve, maatschappelijke factor verwerd tot het esthetische object van de cinefilie. Dat werd de enige manier om films te bekijken en te beoordelen, waarop de filmproduktie reageerde door ook zelf maniëristisch en academisch te worden. Het kijkgedrag werd van een collectieve receptie gereduceerd tot een individuele ervaring. De film, die eerst een verhaal vertelde dat de kijkers zelf hadden kunnen meemaken, werd tot een kunstzinnig produkt waarvan de kijker zich afvraagt hoe hij het zelf gemaakt zou hebben. De film is de museale kunst van de 20ste eeuw geworden, vergelijkbaar met de opera als relict uit de 19de eeuw, gesubsidieerd door staat en bedrijfsleven, begeleid door kritiek en schandaal in de media, zonder wier aandacht ze niet levensvatbaar meer is. Die verzorging zal ook de media als museale kunst van het fin-de-siècle aan het begin van de 21ste eeuw ten deel vallen. *Mediamatic* is de avantgarde van deze conserveringstrend. Verzet tegen de zelf-destructie van de media komt van de videasten-kaste, die uit protest tegen een dreigende verdwijning de media gaan vastleggen in de vorm van kunst. Deze mediawerkers hebben een veelzijdig takenpakket, hun maatschappelijke positie is nog niet uitgekristalliseerd. In nauwe samenwerking met de digitale denkers hebben ze de educatieve taak op zich genomen om de achterklasse, die door haar politieke verleden ver achterop is geraakt en nog ingewijd moet worden in de mediale ambiance, via het museum vertrouwd te maken met de ongekende mogelijkheden van de taal en rituelen van onze tijd. Anderzijds lijken ze te ageren tegen de probleemloze omgang met de media door de massa. Hun poging de televisie te vervreemden of te plaatsen, door het als een object in een environment te laten verschijnen, gaat echter nergens tegenin omdat de TV allang een vreemde plaats had, het wandmeubel namelijk. Wat voor de AV-en-garde overblijft is, geheel vrijblijvend, fundamenteel onderzoek te verrichten naar grondslagen van beeld en geluid. Het isoleren, esthetiseren en versnellen van beelden leverde het revolutionaire genre van de videoclip op, dat echter direct de maat van alle beelden werd en momenteel het ritme van zowel speelfilm als 8 uur journaal bepaalt. De tendens om beelden te vriesdregen (*scan-freeze*) en de televisie tot een narcistische zelfbeschuiving te voeren zal hooguit tot een nieuwe postercultuur leiden. Alle door video-kunstmakers verzonden tegentechnieken brengen onontkoombaar een versnelling van de mediale zelfdestructie teweeg. Verbreiding van videokunst zal ertoe bijdragen het beeld te ontdoen van zijn informatieve waarde. In de nabije toekomst zal, analoog aan de

film, de enige vraag van het publiek aan het beeld nog zijn: hoe zou ik het gemaakt hebben? Mediafilie als hobby is per definitie weggelegd voor een select markt-segment. Gepassioneerde verzamelaars van beelden kunnen de schoonheid van hun persoonlijke voorkeur aanvoelen, voor buitenstaanders is hun collectie verbazingwekkend maar nietszeggend. Desinteresse is de grootste bedreiging voor de nu nog omnipresente media. De afstandsbediening, gecombineerd met een onoverzienbaar aantal kanalen, maakt het mogelijk oninteressante beelden direct weg te vagen, om tot de ontdekking te komen dat het totale beelden-aanbod niet de moeite van het kijken waard is. Als massaal wordt omgeschakeld tijdens commercials, zal ook de reclamewereld verplicht zijn zich terug te trekken uit de media. Uit verveling zal men vrijwillig overgaan op een media-dieet en voor de media-verslaafden zullen zelfhulpgroepen in het leven worden geroepen. Een beweging zal op gang komen die uit puur enthousiasme voor een beeldvrije maatschappij het socialisme zal herintroduceren als een beeldenverbod dat, komend uit de joods-islamitische heilige boeken, zal worden opgenomen in de universele rechten van de mens. Net als sinds de dood van God religie een privé-aangelegenheid is geworden, zal het beeld een zaak van persoonlijke ervaring worden die zich hooguit kan organiseren in geheime genootschappen van ketterse mediasten. De implosie van de werkelijkheid in de media is afdoende beschreven en beleden. Het beeldenverbod zal een ketting-reactie tot gevolg hebben: de implosie van de media in de werkelijkheid. Tot onze verbijstering zullen wij ons terugvinden in een wereld vol objecten die geen enkele boodschap meer doorlaten. Zonder dat de historisch-materialistische wetten van de geschiedenis erom gevraagd hebben, zal het socialisme zich vestigen in de leegte van het postmediale tijdperk. Een object-vriendelijk communisme zal heersen in een beeldenloze maatschappij.

KÖLN 17 September - 23 October / MÖNCHENGLADBACH 11 September - 23 October

## Maria Vedder in Museum Ludwig

### Klaus vom Bruch in Museum Abteiberg

De criticus die gewoonlijk nadenkend uit het raam zit te kijken tijdens zijn frequente treinreizen, komt momenteel tot zijn verbaazing een groot aantal werken van het bekende rechthoekige formaat tegen. Tijdens zijn reis van stad tot stad kan hij, indien hij wil, een serie nogal uiteenlopende video-installaties bezoeken. Onder het grote aantal middelmatige tentoonstellingen zijn video-installaties voor mij een ware tractatie. Ik voel me de laatste tijd net een kind, op zoek naar verstopte paaseieren. Afgelopen september had ik veel geluk op mijn reis langs de Rijn, vanaf Amsterdam: *The Golum* van SIMON BIGGS in Utrecht, *From the Museum of Memory VII* van MADELON HOOYKAAS en ELSA STANSFIELD in Arnhem, *PAL or Never the Same Color* van MARIA VEDDER in Keulen, en – iets van de hoofdroute af – *Radarraum* van KLAUS VOM BRUCH in Mönchengladbach.

Omdat ik de laatste tijd zo veel kritiek heb geuit, voel ik me voor de afwisseling bijna verplicht iets positiefs te zeggen, ter aanmoediging, wat altijd door kunstenaars wordt gewaardeerd – zeker wanneer het met overtuiging wordt gezegd zoals het geval is bij het werk van MARIA VEDDER en KLAUS VOM BRUCH. (Dit betekent zeker geen negatieve kritiek op de installaties van SIMON BIGGS en STANSFIELD en HOOYKAAS. Die van STANSFIELD en HOOYKAAS heb ik niet kunnen bezoeken. De installatie van BIGGS had ik graag in een passender omgeving dan de onvriendelijke Jaarbeurs-hallen gezien.)

Hoe betwistbaar de praktijk en competentie van de conservatoren van het MUSEUM LUDWIG inzake video ook mogen zijn, het museum gaf MARIA VEDDER toch de kans zich te ontwikkelen op een voor haar relatief nieuw gebied: performance met video installatie. Een ieder die overtuigd is van MARIA's (en ieder die met haar samen heeft gewerkt) kwaliteiten, moet op zijn minst tevreden zijn met het resultaat van de installatie (Ik kon de performance op 5 oktober helaas niet bijwonen). De installatie van vijf videomonitoren hoog begint in de kelder zodat de bovenste rij nog net zichtbaar is op de begane grond. Daardoor functioneert hij zowel als *opening act* voor de bezoekers van de fotografietentoonstelling, als aandachtstrekker van de massa die slechts op weg is naar het restaurant om een glas wijn te drinken of een stuk taart te eten. Een van de vijftien twintig monitoren is opzij gezet, alsof ze gerepareerd moet worden. Het beeldmozaïek op de *video wall* (een wand van 5 x 5 monitoren) is zo geprogrammeerd dat er twee beelden te zien zijn: een rechthoekig vlak van 3 x 3 monitoren onderscheidt zich duidelijk van het overige monochrome deel, omdat het een afbeelding heeft.

Het bestaat uit drie sequenzen die ieder verwijzen naar een van de drie additieve mengkleuren – rood, groen, en blauw. De andere monitoren vertonen achtereenvolgens een verschuiving in kleur volgens het spectrum van de drie basis kleuren. Op het 3 x 3 beeld in de linker bovenhoek worden de kleuren vertaald in symbolen aangeduid met geometrische vormen en verschillende voorwerpen: dus rood correspondeert met een driehoek en hangt samen met de liefde, het vuur en de pauze. Groen hoort bij de natuur, de cirkel, het water en de adelaar. Blauw wordt gecombineerd met de halve cirkel, lucht en een olifant, wat overeenkomt met de blauwe bloem als symbool voor romantiek.

Hier doorheen zit origineel televisie materiaal, zoals bijvoorbeeld het logo voor uitzendingen in kleur, toen zwart/wit nog de standaard was. Dit logo bestond uit een langzaam groter wordend *bloem-ornament* waarin vervolgens de woorden *In Farbe* verschenen. Ondanks de conventionele en eenvoudige vorm wekt het bij mij associaties op met het *flower-pop* tijdperk van de zestiger jaren. In een andere sequens demonstreert een dame het verschil tussen PAL (linker beeldhelft) en NTSC (*Never the Same Color*) (rechter beeldhelft). NTSC vond men toentertijd minder van kwaliteit dan de Europese standaard, vanwege de onbetrouwbare kleurweergave. De opdracht bij de installatie luidde: het moet de aandacht vestigen op de introductie van het PAL systeem ongeveer 25 jaar geleden.

Het achtergrond-geluid (door UWE WIESEMANN en GERHARD ZILLIGEN) krijgt door de elektronisch bewerkte TV-geluiden, zoals een nieuws-jingle, en het ritme iets *prikkelends*. Mijn waardering voor de installatie heeft te maken met wat hier allemaal verkeerd hadden kunnen gaan. VEDDER's bijna pragmatische benadering om techniek (omgezet in vakkundigheid) te verbinden met filosofie (als visueel expressiemiddel) laveert haar veilig tussen bot symbolisme en zelf-verwijzing door. De eenvoud, visuele elementen en smaak maken deze installatie niet alleen een geschikte introductie tot een fotografie tentoonstelling, maar ook tot de videografie, de vermoedelijke opvolger van de fotografie.

Betekende MARIA VEDDER's installatie in feite een grote verrassing vanwege de uitbreiding in omvang en draagwijdte van haar werk, wat de erkenning van VEDDER als kunstenaar ondersteunt, *Radarraum* van KLAUS VOM BRUCH werkte veelmeer als een bevestiging van de continuïteit in zijn werk. Het onderwerp van de *radar-kamer* is een onzichtbaar medium dat de ruimte in beslag neemt. Evenals in de andere *zender-ontvanger*-installaties van VOM BRUCH be-

staat het medium uit radio-signalen, in dit geval ultrasonische impulsen die worden gebruikt bij het opsporen van vis. De bron is een tonvormig object, dat gekoppeld is aan een ronddraaiende radar-antenne, die aan het plafond hangt. De reflexen, die het signaal opvangt, worden vertaald in kleur-grafieken, zichtbaar op drie monitoren met naar boven gekeerd beeld. Zij geven de plaats en intensiteit van objecten/bezoekers aan. Deze bijzonder simpele interactieve opstelling reduceert de bezoeker tot een storing of turbulentie in het bestaande onzichtbare golfpatroon.

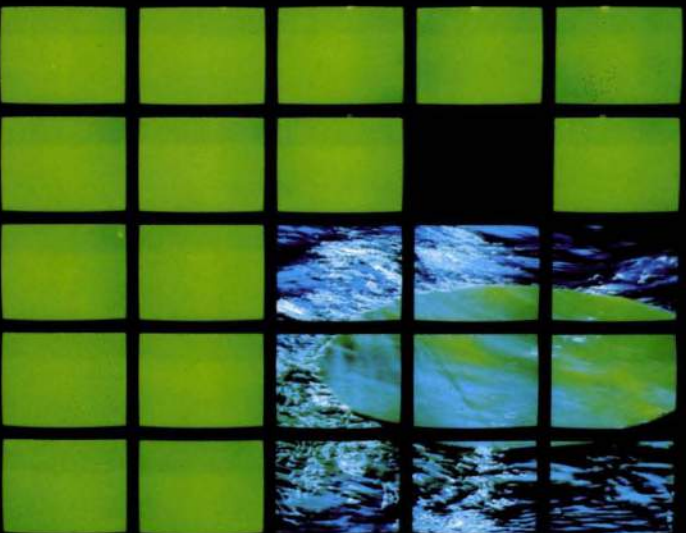
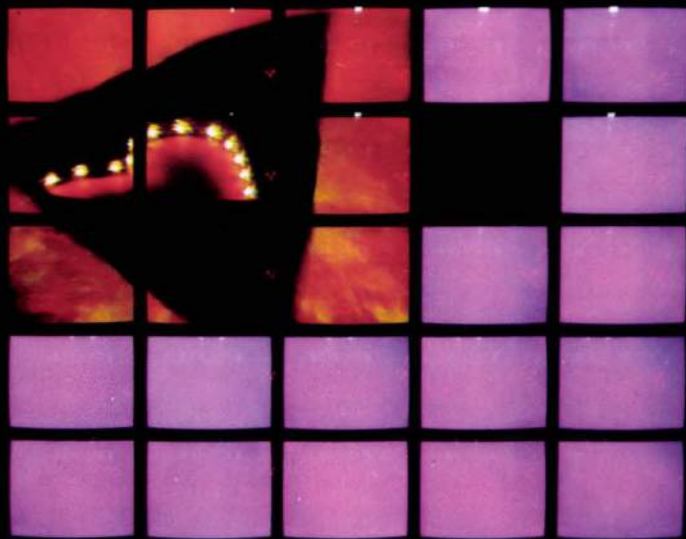
Zowel VOM BRUCH's als VEDDER's installatie zijn van een overtuigende elegantie. *Radarraum* is echter technischer en minder symbolisch en metaforisch (dit maakt het de schrijver van een korte catalogustekst moeilijk). De ambiguïteit tussen de functionele en formele dimensie van het werk wordt nog eens versterkt door het schaarvormige traliewerk van de radar-constructie en van de bekisting van de monitoren. Dit verleent de objecten een licht-, en de installatie een transparant aanzien. De bezoeker blijft daarbij hangen tussen elasticiteit en vluchtigheid.

WOLFGANG PREIKSCHAT

The critic who is used to looking thoughtfully out of the window during train journeys, will currently meet an astonishing number of works of the familiar rectangular format. Travelling from city to city he becomes, if he only wants to, the touring visitor of one dispersed exhibition of video installations. Among the large number of bread-and-butter exhibitions, the video installations seem a real treat. I lately feel like a kid, looking for hidden Easter eggs. In September I was particularly successful along my favourite route from Amsterdam along the Rhine: SIMON BIGGS' *The Golum* in Utrecht, MADELON HOOYKAAS' and ELSA STANSFIELD's *From the Museum of Memory VII* in Arnhem, MARIA VEDDER's *PAL or Never the Same Color* in Cologne and – a bit off the main track – KLAUS VOM BRUCH's *Radarraum* in Mönchengladbach.

Since I have been complaining so much, I almost felt obliged to say something positive as encouragement which is always appreciated by artists, especially when expressed with a certain conviction, as is the case with MARIA VEDDER and KLAUS VOM BRUCH. (This is by no means a depreciation of SIMON BIGGS' or HOOYKAAS/STANSFIELD's work, since I have not been able to see the latter one, whereas I'd like to see SIMON's installation in a more apt space than the inconsiderate CONFERENCE CENTER in Utrecht.)

However questionable the curatorial





practices and the competence of the MUSEUM LUDWIG regarding video, it gave MARIA VEDDER another opportunity to expand her work into areas relatively new to her, such as performance and video installation. Whoever had the confidence in MARIA'S (and everyone's, who worked with her) abilities, should at least be satisfied with the result of the installation (I was not able to see the performance scheduled for October 5). It rises five sets high from the bottom of the lower exhibition space to the ground floor level, attracting both the visitors of the photography-exhibition, to which it is the opening act, as well as the crowd, who's merely out for a glass of wine or a piece of cake at the cafeteria. One of the 25 monitors is set aside as if for repair. The rectangular wall is programmed so that the mosaic image is divided in two: a three-by-three square image stands out against the remaining monochrome screens.

The pictorial part of the installation consists of three sequences, each of which refers to one of the three basic colors, red-green-blue, of the additive color-mix. The other screens show a consecutive shift in color through the spectrums of each basic color. The three-by-three image in the upper left corner shows a translation of colors

into symbols signified through geometric forms or images of objects: thus red corresponds with a triangle and is related to love, fire and the peacock. Green is seen together with nature, the circle, water and the eagle. Blue is combined with a semicircle, air and an elephant, corresponding with the blue flower of romanticism.

Interspersed is historic TV-footage such as the logo for color-broadcasts, when black and white was still the common format. The logo consisted of an evolving flower-ornament with a character-insert in *Farbe* (in color). In spite of its conventional and simple form it reminds me very much of the flower-pop era of the sixties. In another sequence a woman demonstrates the difference between PAL (left half of the image) and NTSC (*Never The Same Color*) (right half), which was at that time considered as inferior to the European standard, because of its instable transmission properties. The installation was commissioned to remind of the introduction of the PAL-TV-standard some 25 years ago.

The sound (by UWE WIESEMANN and GERHARD ZILLIGEN) is ambient, while processed TV-sounds like the news-show-jingle and rhythm give it a *prickly* touch. My appreciation of the installation has to do with the many things that could have gone wrong. VEDDER's almost pragmatic approach to associate technique (turned into skill) with philosophy (as visual expression) guides her safely between blunt symbolism and self-reference. With all its simplicity, visuality and taste it is a suitable introduction into not only a photography-exhibition but

also into videography – photography's probable successor.

Compared to MARIA VEDDER's installation, which was actually the bigger surprise due to the expansion in format and scope which supports her recognition as an artist – KLAUS VOM BRUCH's *Radarraum* is much more a confirmation of continuity. The subject matter of the radar room is the occupation of space by an invisible medium. As in VOM BRUCH's other transmitter-receiver-installations the medium consists of radio signals, in this case ultrasonic impulses used for fish detection. The source is a can-shaped device, integrated into a rotating radar antenna which hangs from the ceiling. The reflexes of the signal are translated into color graphics on three monitors with screens turned upwards. They indicate location and intensity of objects/visitors. This simplest of interactive set-ups makes the visitor appear as a disturbance or turbulence of the existing invisible wave pattern.

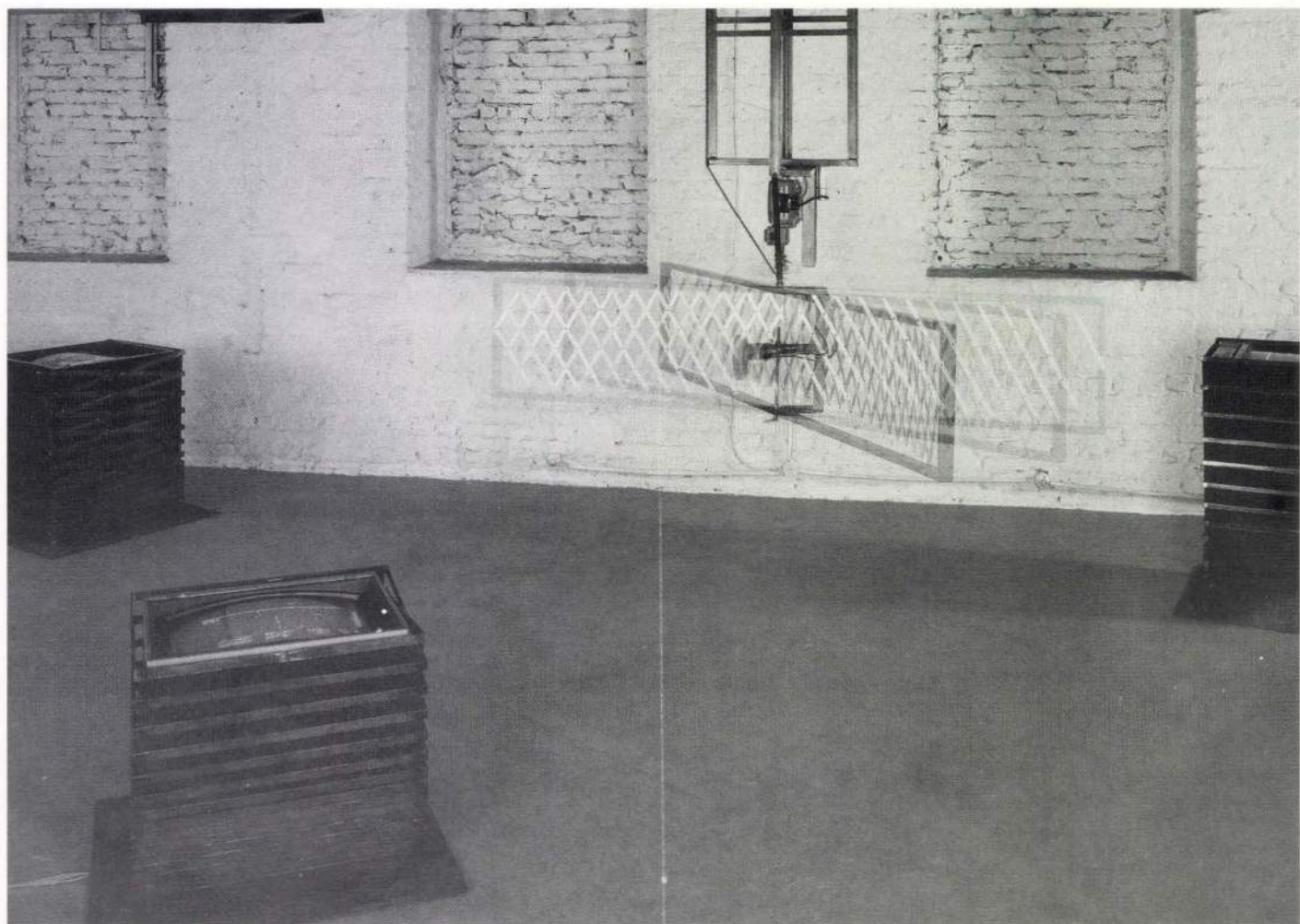
Both MARIA VEDDER's and VOM BRUCH's installation are of a persuasive elegance. The latter is, however, more technical and deals less with symbolization and metaphorization (thus giving the author of a short text for the catalogue a hard time). The ambiguity between the functional and the formal dimension of the work is increased by the scissor gratings of the radar construction and the monitor casing which contribute to the lightness of the objects and the transparency of the installation. The viewer is thereby left suspended between elasticity and volatility.

WOLFGANG PREIKSCHAT

← MARIA VEDDER *PAL Oder Never The Same Colour*

MARIA VEDDER's *PAL oder Never the Same Colour* will be shown at *Videopositive '89*, a big video-event in Liverpool (February 3 - 26)

KLAUS VOM BRUCH *Radarraum* 1988 ↓



DEN HAAG 10 - 17 September / BONN 11 - 16 September

## World Wide Video Festival / 3. Videonale

De recente ontwikkelingen aan het video-front laten een versnippering van het medium in verschillende stijlen en genres zien. Er wordt veel geproduceerd en over het algemeen zijn de resultaten daarvan technisch geavanceerd. Ook het feit dat de videocircuits vaste voet aan de grond hebben gekregen is een teken dat het medium bezig is volwassen te worden.

Toch wordt op andere punten duidelijk dat het medium nog jong is, zoals uit haar onzekere relatie met de rest van de kunstwereld en met film en televisie blijkt. Het nauwe blikveld van sommige critici, curators en festival-organisatoren spreken samen met de magere inhoud van de werken zelf wat dat betreft ook boekdelen.

In september 1988 bracht de 3. Videonale Bonn een bijzonder interessante selectie tapes. De omgeving waarin deze werd vertoond was daarvoor echter absoluut ongeschikt en nodigde ook beslist niet uit tot het samenkomen van kunstenaars, critici en curators, wat toch een belangrijk doel van zo'n festival is. Het *World Wide Video Festival* was echter weer als vanouds; misschien wordt het tijd voor andere selectors en selectieprocedures? Hoewel het opsplitsen van de vertoningsplekken afbreuk deed aan de sfeer voldeed dit festival desalniettemin aan de andere eisen.

Toch kwamen er bij beide evenementen duidelijk problemen naar voren. Er was hier, net als bij andere meer ingeburgerde audiovisuele media, sprake van een doorlopende vertoning, waarbij er nauwelijks aandacht werd besteed aan de bedoelingen van de tapes. Het getuigt toch van een oppervlakkige lezing dat bijvoorbeeld het werk van KEN FEINGOLD (USA) in de eerste plaats begrepen wordt als een soort antropologisch document, terwijl het duidelijk draait om zaken als vervreemding, de functie van de verteller en om communicatiestoornissen die optreden bij conflicten tussen culturen en mensen. Dat de werken opgaan in de stroom is op zich geen probleem, dat is ook logisch, maar dat dit zich afspeelt volgens modellen uit andere media die niet per se verwant zijn aan video is wel degelijk zorgwekkend. Er kan daarbij gemakkelijk de gedachte rijzen dat dit niet zomaar vanzelf zo is gegroeid, maar dat dit op verzoek van bepaalde lieden uit de videowereld gebeurt.

Het *World Wide Video Festival* lijkt, door alle ijver om een huisstijl met bijpassende sterren te vestigen, vast zijn blijven steken in haar selectieprocedures. Bij de Videonale kwam een soortgelijk probleem nog duidelijker naar voren. Daar had de jury geen vertrouwen meer in de capaciteiten van diegenen die belast waren met de voorselectie van werken die voor bekroning in aanmerking moesten komen. De jury verzocht dan ook de andere tapes in haar oordeel te mogen betrekken. Maar ook onder het niet geselecteerde werk waren er vele tapes die de moeite waard zijn.

De interessante tapes van SIMON ROBERTSHAW (UK) en HERLINDE SMET (België) werden bijvoorbeeld noch op *World Wide*, noch op de Videonale vertoond. Dat gebeurde wel op het *European Media Art Festival* dat eveneens in september in Osnabrück werd gehouden. De samenstellers van het programma van dit festival maken geen deel uit van het video-establishment. Ze gaan bovendien uit van het bredere gegeven mediakunst, waarvan video alleen een component vormt. Dit brengt een verfrissende blik op het werk met zich mee, waardoor de kans ook groter is dat werk van jongere en spannender kunstenaars aan bod komt.

ROBERTSHAW, een van de boeiendste van een nieuwe generatie Britse videokunstenaars, kreeg al enige internationale aandacht met zijn *One of those Things you all see all the Time* (1986) en met zijn meest recente werk *Biometrika* (1987). In dit laatste werk verweeft hij de *campaign-stijl* – die typisch is voor de UK – met eigen artistieke bedoelingen. Met een subtiel gebruik van de techniek stelt hij de kwestie van gedwongen sterilisatie bij geestelijk gehandicapten aan de orde, een onderwerp dat door een recent geval in London landelijk grote aandacht kreeg. ROBERTSHAW gaat hierbij in op de morele, wettelijke en filosofische kanten van de zaak. Misschien was de *campaign-stijl* de Europese samenstellers te Brits om in de smaak te vallen; hoe het ook zij, hierdoor kreeg een belangrijke tape niet de verdiende internationale aandacht.



GARY HILL *Incidence of Catastrophe* 1987/88

*La Vie terrible et achevée de Monsieur Mercier* was niet het debuut van HERLINDE SMET, maar wel haar eerste werk dat buiten België werd vertoond. Op het EMAF maakte het publiek van nabij alle rampspoed en beproevingen mee die Monsieur MERCIER ten deel vielen en die uiteindelijk tot zijn ondergang leidden. De toeschouwers rolden daarbij zowat over de vloer van het lachen, wat je bij video niet vaak ziet. Humor staat blijkbaar niet op de agenda van serieuze videofestivals. Toch was deze tape met zijn volkomen geslaagde tragi-komische opzet, en door het persoonlijke en inventieve gebruik van eenvoudige middelen een van de sterkste werken die er dit jaar te zien waren.

Hoewel men van festivals niet kan verwachten dat ze altijd de spijker op de kop slaan is het verontrustend dat dit soort pro-

blemen al naar gelang de festivals meer vorm krijgen eerder lijken toe te nemen dan te verdwijnen. Dit even terzijde was er natuurlijk ook goed werk te zien op *World Wide* en de Videonale dat soms zelfs een prijs in de wacht sleepte. De technische kwaliteit van de vertoonde tapes was erg hoog; het meeste was *High Band* geproduceerd en met ruime middelen tot stand gekomen. In slechts een handjevol werken rees het kunstzinnig peil echter boven het banale, zodat het professionalisme van de meeste tapes voorbarig aandeed.

Op de Videonale was er bijvoorbeeld een speciale presentatie van Japanse video, die zonder uitzondering van een hoog technisch peil was. Toch bleek zelfs KO NAKAJIMA, de meest gewaardeerde van alle Japaners, niet in staat iets van artistieke waarde te produceren. NAKAJIMA zelf lijkt zich op te houden in een soort mistig *Nietgoedleker-land*, dat bevolkt wordt door mystieke bergen en dergelijke. De Australische videokunstenaar PETER CALLAS, die een paar jaar in Japan heeft gewoond opperde dat het probleem bij de Japanners ligt in hun houding ten aanzien van de techniek. Zij beschouwen de techniek volgens hem als iets dat onlosmakelijk verbonden is met het landschap, als iets dat eruit voortkomt. Hierdoor nemen zij geen kritische houding aan tegenover hun medium, waardoor het werk van bijvoorbeeld NAKAJIMA niet veel meer biedt dan een elektronische ansichtkaart.

Het interessantste werk kwam ook dit maal weer voornamelijk van de Amerikanen. Met *Incidence of Catastrophe*, dat gebaseerd is op *Thomas the Obscure* van MAURICE BLANCHOT bouwde GARY HILL (USA) voort op zijn interesse voor de entropie van tekst en de paradoxen van het lezen en schrijven. Het werk van HILL vormde tot nog toe steeds een uitdaging, maar vaak botste het met zijn afhankelijkheid van structurele theorie. Er ontstonden *gesloten* teksten, waarin het vermogen tot associëren geen kans kreeg. Dit laatste is nu juist een wezenlijk kenmerk van echt goede werken. Desalniettemin toont hij in zijn nieuwe stuk een nieuwe gevoeligheid; voor het eerst toont hij een sensuele en zeer persoonlijke manier om met het materiaal om te gaan, die zich vooral manifesteert in het gebruik van geluid en licht. HILL brengt in zijn werk de kunstenaar naar voren, die pogingen doet opgenomen te worden in de tekst, maar die er uiteindelijk door wordt afgestoten, zodat hij iedere hoop op zelfidentificatie kwijt is.

Misschien neemt HILL nog steeds teveel zijn toevlucht tot het naast elkaar zetten van tegenovergestelde elementen als tekst/lezer, het intieme interieur/de kille buitenwereld, hetgeen door het aanhoudend verleggen van het accent leidt tot een verenging in de interpretatie. HILL is, gezien de duur van 44 minuten, niet de enige die met dit probleem kampt. Hij gebruikt dan ook in zekere mate de vereenvoudigings-trucs uit de film die

voor de kijker als geheugensteun dienen als er een lange tijdsspanne moet worden overbrugd. Er zijn hooguit twee videomakers die het is gelukt een werk van die omvang te maken zonder gebruik te maken van de scenariostructuur. Toch moet gezegd worden dat *Incidence of Catastrophe* zonder twijfel een belangrijk werk is.

Kortere video's lijken er beter in te slagen de problemen zoals we die bij HILL zagen te omzeilen. Op de *Videonale* (niet op *World Wide*) waren drie tapes te zien die dat ieder op een geheel eigen wijze bereikten: AXEL KLEPSCH's *Das Wasser ist viel zu Tief* (West Duitsland), PAUL GARRIN's *Free Society* (USA) en BILL SEAMAN's *Shear* (USA). *Shear* is SEAMAN's strengste werk sinds *Watercatalogue*, een kort, gevat en verfijnd werk. De muzikale eigenschappen van video worden hier met uitstekende editing en fantastische timing uitgebuit. De beelden waaruit het is opgebouwd zijn subliem in hun impressionisme, dat haast abstract werkt. Bij mijn weten is *Shear* het eerste werk dat SEAMAN buiten de USA, in Zwitserland, heeft gemaakt en het klimaat, de sfeer en het landschap daar lijken bij hem te passen.

*Free Society* van PAUL GARRIN is deels het resultaat van een rel in New York, waar de kunstenaar zonder het te willen in verzeild raakte, en waarbij hij door de politie inelkaar geslagen werd. GARRIN mixte dit VIDEO 8 materiaal met archiefopnamen van andere rellen, en hij verwerkte het geheel met een verbazingwekkende reeks *digital editing* en effecttechnieken, waardoor het een van de gevoeligste en briljantste *high-tech* tapes is geworden. GARRIN bewijst dat techniek in de handen van de juiste kunstenaar een vanzelfsprekend en krachtig instrument kan zijn om onderliggende emoties, die hij toch zeker moet hebben gehad toen hij die rel meemaakte, over te dragen op het publiek. De kritiek op Amerika's *free society* is niet de sterkste kant van het werk. Daarvoor bevat het teveel cliché's die de verdeeldheid en marginalisatie duidelijk moeten maken. GARRIN is geen bijzonder geëngageerd of politiek denkend kunstenaar, maar hij slaagt er, net als GARY HILL, goed in actuele onderwerpen te verbeelden die hem direct raken.

Ook AXEL KLEPSCH's nieuwe werk is wat de structuur aangaat afhankelijk van technische manipulaties van het beeld, maar hem gaat het hierbij in de eerste plaats om de poëzie. KLEPSCH laat tegelijkertijd een aantal beelden zien van de verschillende kanten van zijn hoofdpersoon; zo wisselt hij de mogelijke lezingen af met metaforen voor menselijke relaties, zoals die tussen twee gelieven, of tussen verteller en lezer. Zijn visie is daarbij ietwat somber zoals blijkt uit de dominante plaats die het zinkend schip inneemt in zijn beeldrepertoire. Hierdoor dreigt het werk te blijven hangen in een een stroperige sentimentaliteit, waardoor de scherpe kantjes ervan verhold worden.

Dat men in Bonn onder andere deze tapes uitkoos wijst er wel op dat men daar tot de gelukkigste selectie kwam. Misschien heeft het feit dat dit een tweejaarlijks evenement is hier iets mee te maken; men heeft zo immers de keuze uit tweemaal zoveel werk. Maar het merendeel van de tapes was nieuw en nooit eerder bij belangrijke gele-

genheden vertoond. Een andere reden kan zijn dat in Bonn de selectieprocedures een meer open en wisselend karakter hebben dan in Den Haag.

Bonn zou een geschikte vertoningsplek, en een budget voor publiciteit en bezoeken-de kunstenaars, critici en curators moeten regelen (zoals bijvoorbeeld op *World Wide*). Als dat lukt, en ze gooien het idee van een scheiding tussen werken die wel en niet voor bekroning in aanmerking kunnen komen overboord, wel, dan zou het festival een goede kans maken uit te groeien tot een bijzonder evenement in het zo langzamerhand overvolle videocircuit.

SIMON BIGGS

(vertaling BARBARA GROENHART)



KO NAKAJIMA *Rangitoto* 1988

Recent developments in video had been marked by the fragmentation of the medium – into well defined styles and genres – the volume of production and their generally technically advanced quality. The video circuits firm establishment is further evidence of what can be regarded as a maturing process.

However, the mediums continuing immaturity is evident in its uncertain relationship with the mainstream artworld as well as cinema and television, the narrow view of a number of critics, curators and festival organisers and the poor quality of content to be found in the works themselves.

In September 1988 the 3. *Videonale Bonn* presented an especially interesting selection of tapes, but in an environment fundamentally hostile to their presentation, nor likely to encourage that other important festival function – the coming together of artists, critics and curators. The *World Wide Video Festival* managed to deliver that we have come to expect of them (perhaps it is time for a change in their selection procedures, or in the selectors themselves) and although the splitting of venues caused some dilution of the festival spirit it successfully fulfilled its other festival functions.

However, certain problems were evident at both events. A streaming process is occurring, similar to that functioning in other more established audio-visual media, without much apparent reference to the intentions or objects of the tapes themselves. That the work of an artist such as KEN FEINGOLD (USA) comes to be regarded as primarily a type of anthropological document – when it is obviously more concerned with issues around alienation,

the place of the author and the loss of communication during inter-cultural and inter-personal conflict – evidences a shallow reading of the work. That such streaming is occurring is not the problem – this is to be expected of any developing medium – but that the models for this are imported from other, not necessarily related, media certainly is of concern. One could be forgiven for thinking that this process is occurring not through disinterested evolution but at the behest of certain personalities within the video world (small that it is).

The *World Wide Video Festival* appears to have atrophied in its selection procedures, seeking to establish a *house style* and star system to compliment it. At the *Videonale* this type of problem also came up as a specific issue, the jury losing faith in the pre-jury's ability to select works for consideration in the awards section. This resulted in the jury requesting the inclusion of tapes outside this section for such consideration. But also in the category *rejected works* were a lot of tapes to take special notice off.

Interesting work, which was shown neither at the *World Wide* or *Videonale* were tapes by SIMON ROBERTSHAW (UK) and HERLINDE SMET (Belgium). These were screened at the *European Media Art Festival*, held in Osnabrück also in September. That the selectors at Osnabrück are not part of the video establishment, operating across a broader definition of media arts which includes video as only a component, allows them to view work from a fresher perspective, increasing the likelihood of tapes by younger and more exciting practitioners being included.

ROBERTSHAW, one of the most interesting of a new generation of British video makers, has had some international exposure with *One of those Things you all see all the Time* (1986) and his most recent *Biometrika* (1987). With this latter work he meshes the *campaign* tape style – generally peculiar to the UK – with his own artistic concerns. With a sensitive use of technology he addresses the specific issue of enforced sterilisation of the mentally ill (a recent case in London has brought this to national prominence) exploring the moral, legal and philosophical dimensions around this. Perhaps the *campaign* style is too British for the European selectors, however a major tape has not had the international exposure it deserves.

HERLINDE SMET's *La Vie terrible et Achevée de Monsieur Mercier* was not the authors first work, but the first to receive a screening outside Belgium. At the EMAF it had the audience rolling in the aisles with laughter – a rare commodity in most video – as we were given a close up window on the trials and tribulations, and the eventual demise of *Monsieur Mercier*. Perhaps humour is not on the agenda of *serious* video festivals, however this tape – in the success of its tragi-comic intent and the idiosyncratic and inventive application of minimal resources – was one of the stronger work to be seen this year.

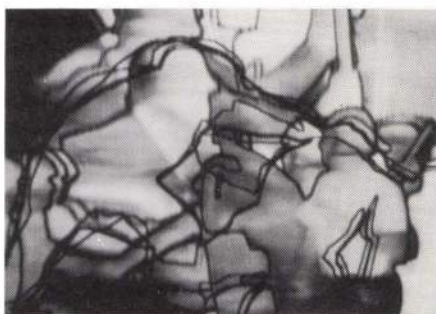
It is not that one can expect the festivals to always get it right – that would be asking too much – but that such problems seem to

● be growing with their development, rather than diminishing, is of concern. All that aside though, there were of course some good works on show at the *World Wide* and the *Videonale* – some of which even won prizes. The general technical quality of the tapes screened was very high, with most works produced *High Band* and with substantial resources – although the quality of artistic vision only rarely rose above the banal in an handful of works, leaving most tapes seemingly of a precocious professionalism.

In particular, at the *Videonale*, there was a special presentation of Japanese video, all of which were of high technical standard, however even the most highly regarded of the Japanese (KO NAKAJIMA) seems incapable of producing anything of artistic worth. NAKAJIMA himself appears to be off in some cloud cuckoo land inhabited with mystical mountains and the like. The Australian video artist PETER CALLAS, who lived in Japan for some years, suggests the Japanese problem lies in their attitude to technology, which they do not see as divisible from their landscape (an attitude towards it) but as arising from it. This disallows them any critical access to their medium, leaving, for instance, NAKAJIMA's work appearing as little more than electronic post-cards.

Amongst those works that were of special interest the American again had a virtual monopoly – although not entirely. GARY HILL's *Incidence of Catastrophe* (USA), based on MAURICE BLANCHOT's *Thomas the Obscure*, saw him furthering his concerns regarding the entropy of the text and the paradoxes of reading and writing. HILL has always produced challenging work, but it has often fallen foul of a dependence on structural theory, resulting in *closed* texts disallowing the possibility of the associative potential necessary in really good works. However, with this new piece he realises a new sensibility, introducing a sensuality and personalisation of the material that is especially evident in the use of sound and lighting. HILL introduces the artist into the work, who seeks to be subsumed in the text but is ultimately repelled by it, thus loosing his hope of self-identification.

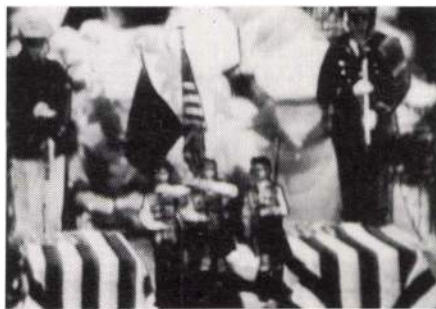
Perhaps HILL is still overly reliant upon the juxtaposition of binary elements – the text/the reader, the intimate interior/the alienating exterior – which leads to a narrowing of interpretation in the insistency of its syncopation. At 44 minutes this



PAUL GARRIN *Free Society* 1988

problem is not unique to HILL, who to some extent is employing the simplifying strategies of cinema as an aid to the viewers memory over a longer time period. Only one or two video makers have managed to produce work of this scale without resorting to the scenario structure. Nevertheless, *Incidence of Catastrophe* is undoubtedly a major work.

Shorter video's seem far more successful in avoiding the problems that threaten works such as HILL's. Three tapes seen at the *Videonale* (but not at the *World Wide*) exemplified this quality, although in quite different ways – AXEL KLEPSCH's *Das Wasser ist viel zu Tief* (West Germany), PAUL GARRIN's *Free Society* (USA) and BILL SEAMAN's *Shear* (USA).



PAUL GARRIN *Free Society* 1988

*Shear*, the most rigorously minimal of SEAMAN's work since the *Watercatalogue*, is a short, punchy and sophisticated work, exploiting video's musical qualities with an artful editing and superb timing. The component images from which it is constructed are exquisite in their impressionistic, but almost abstract, qualities. As far as I know this is the first work by SEAMAN produced outside the USA (*Shear* was made in Switzerland) and the climate, atmosphere and landscape seem to have agreed with him.

PAUL GARRIN's *Free Society* is partly the result of the artist's own accidental involvement in a New York riot, during which he was attacked and beaten up by police. Mixing this VIDEO 8 material with archive footage of other riots, GARRIN processes the lot through the most amazing array of digital editing and effects techniques, resulting in one of the most sensitive and masterly of hi-tech tapes. GARRIN shows that technology is a natural and forceful instrument in the hands of the right artist, being able to enhance our experience of the latent emotion he must have experienced due to the riot situation. That the piece seeks to critique America's *free society* is not its strong point, relying as it does upon simplistic and well known signs of division and marginalization. GARRIN is not an especially political, or politically thinking, artist, but when he turns his attention to issues of acute personal interest, as with GARY HILL, he succeeds.

AXEL KLEPSCH's new work also depended upon the technological manipulation of the image for its structure, although his intent was primarily poetic. By opening up a number of simultaneous windows onto the components of his subject, KLEPSCH juggles the possible readings around various metaphors for human relations – as between two lovers, or the author and reader. Ultimately his view is a trifle pessimistic, as the image of a sinking ship comes to dominate his catalogue of signs. It is here that the work comes dangerously close to sinking in a sea of sentimentality, which detracts somewhat from its otherwise sharp edge.

These tapes were part of the evidence of Bonn's superior selection. Perhaps that it is a biannual event helps a little here, giving twice the works to consider, but most of the tapes were new and previously unscreened at major events. Maybe it is because the selection procedures at Bonn are more open and diversified than at the Hague that this is the case.

If Bonn can get it together in regard to a suitable venue, a budget for publicity – as well as for visiting artists, critics and curators (something the *World Wide* has always done well) – and discontinue the idea of a selection divided between works deemed suitable or not suitable for prize consideration, then it would seem well placed to become a very interesting event on what is becoming an extremely crowded video circuit.

SIMON BIGGS

OSNABRÜCK 1 - 11 September

## European Media Art Festival

Hoewel het in Engeland nooit zou zijn gevallen, 1988 was het Europese jaar van film en televisie. Daarom was er een uitgebreid aanbod aan festivals, conferenties en symposia, dat op verschillende wijze de culturele, economische en politieke aspecten

van de opkomende internationale Media-Cultuur belichtte. Van alle (Video-) (Media-) (Kunst-)festivals dit jaar was dat van Osnabrück het grootste, het meest complexe en het meest ambitieuze festival.

Elf dagen lang werd een ontzaglijke hoe-

veelheid aan film, video, televisie, installatie, holografie, computerkunst, performance en muziek gepresenteerd. Het festival was goed georganiseerd en aan het tijdschema werd redelijk de hand gehouden. Er was bijna voortdurend iets te zien, en als dat

even niet zo was, was er wel een catalogus zo groot als een telefoonboek om als leesvoer te dienen.

### Culturele Hypermarkt

Over het algemeen vond ik het een plezierig en stimulerend festival, maar ik bleef met twee vragen zitten. Ten eerste: hebben de organisatoren niet te veel hooi op hun vork genomen? Ten tweede: wat is *Media-Kunst* nu eigenlijk?

Om met de eerste vraag te beginnen: het antwoord luidt volmondig ja. Het festival leek af en toe wel een culturele hypermarkt. Ik voelde me net een verbijsterde klant die met een kar vol spullen naar buiten komt terwijl hij slechts voor één boodschap naar binnen is gegaan. Deze trend blijft geenszins beperkt tot Osnabrück; het lijkt het kenmerk te zijn geworden van alle festivals – alsof de organisatoren bang zijn dat er voor het publiek langer dan vijf minuten niets te beleven valt. Hebben wij als consument dan zoveel zitvlees dat wij op deze manier in de watten gelegd moeten worden? En belangrijker: waar is in zo'n non-stop sensatieprogramma de ruimte voor een dialoog, voor een gedachtenwisseling? Het antwoord is natuurlijk dat men gewoon ruimte maakt voor die dialoog; zoals alle goede consumenten hebben ook wij het recht om te kiezen. Ik heb alleen een hardnekkig vermoeden dat een afgeslankt programma een beter festival, een evenwichtiger *dieet* zou hebben opgeleverd.

Het tweede probleem is relatief nieuw. Dat is op zich een goede zaak: zolang we nieuwe problemen kunnen identificeren, mogen we aannemen dat er een bepaalde vooruitgang is. De term Media-Kunst (of Media-Kunstenaar) bestaat nu al enige jaren, maar wordt de laatste tijd met steeds groter enthousiasme gebruikt. Deze term heeft afgerekend met het aftandse *Video-kunst*-gedoe, dat verwezen is naar de artistieke composthoop die naar we mogen aannemen de onvruchtbare tuinen van de mondiale TV-cultuur zal gaan bemesten. De bezoeker van het *European Media Art* festival in Osnabrück kon onder andere het volgende zien: experimentele film uit de jaren 60, high-tech informatiecultuur uit de jaren 80, video gemaakt voor televisie, video gemaakt om onduidelijke redenen, holografie en performance, video-installaties en cinematografische apparaten afgeleid van de oudste experimentele voorlopers van de film. Een enorm scala, een zeer grote diversiteit, een verwarrend grote keuze en een even opvallend uit de weg gaan van definitie. De twee bovengenoemde vragen zijn in feite onverbreekbaar met elkaar verbonden: te veel is te veel, zowel fenomenologisch als semantisch gezien.

Als wij echter deze bezwaren even terzijde schuiven en kijken naar de voordelen van een *winkelcentrum* benadering bij het programmeren, zorgde dit festival toch voor een aantal intrigerende ervaringen, enige poëtische momenten en enkele verfijnde werken – of ze nu onder Media-Kunst vallen of niet. De Dominikanerkirche, een prachtige oude kerk, was de indrukwekkende lokatie van een aantal installaties, waarvan er minstens twee geheel op hun plaats waren: SIMON BIGGS' *Golum*, door de ker-

kelijke beeldspraak, en EDMUND KUPPELS *Die Bildwerfer*, door het gebruik van de architectonische ruimte.

### Middeleeuwse Boekverlichtingen

De *Golum*, van de Australische kunstenaar SIMON BIGGS, werd gemaakt in Engeland, waar BIGGS op dit moment *artist in residence* is aan het CENTRE FOR COMPUTER AIDED ART & DESIGN van de Middlesex Polytechnic in Londen. De *Golum* werd voor het eerst vertoond op de tentoonstelling *Art & Computers* in de CLEVELAND GALLERY in Middlesborough. Voor die eerste vertoning kon BIGGS profiteren van een donkere ruimte waarin het werk op zichzelf stond, waardoor het een grotere dramatische kracht had dan mogelijk was in Osnabrück waar het de ruimte met een aantal andere kunstwerken moest delen. De Osnabrück-versie, die onder andere bestond uit twaalf, computer gegenereerde en daarna gefotografeerde kleurenbeelden in vergulde lijsten, vormde echter een sterke samenhang met de omgeving. Hoewel de beelden in de *Golum* zijn gemaakt met een verfijnde grafische computer zijn ze gebaseerd op middeleeuwse boekverlichtingen, terwijl de ideeën achter het werk zijn terug te voeren op een oude Joodse mythe. De mythe van de *Golum* gaat over het vormen van een geïdealiseerde representatie van de Mens, en BIGGS relateert haar aan de huidige technologische ontwikkelingen, zoals genetische manipulatie en informatietechnologieën. Of het nu gaat om de dromen van de alchemist of de realiteit van de genetische onderzoeker, continu proberen wij onze ideeën de vorm te geven van werkelijke organismen in de wereld, van reproducties van onszelf. De *Golum* is een kritiek op dit onbevredigde en onbevredigbare verlangen en is ook een duidelijke statement over culturele continuïteit en wijzen van begrip. De computerbeelden, getoond op twee naast elkaar opgestelde monitoren – als een opengeslagen boek – weerspiegelen hun omgeving en vloeien erin over. In de kerk functioneert de installatie als een bijbel. De eerste presentatie in Middlesborough werkte subtieler. De CLEVELAND GALLERY is een verbouwde Victoriaanse school, het soort omgeving waar de meeste mensen van mijn generatie hun eerste onderwijs hebben genoten. De combinatie van de haast verstikkende kwaliteit van de geluidsband, de subtiele details van de beelden en de moeilijkheden bij het lezen van een tekst op een flikkerend beeldscherm, wakte ambivalente herinneringen op aan school en onderwijs.

Idealiter zou de *Golum* gepresenteerd moeten worden als een interactief *video-boek*; van een heel ander soort interactiviteit was sprake bij de installatie van EDMUND KUPPEL. Zijn machines namen ongeveer de helft van de kerk in beslag en wisten hun monumentaliteit zelfs in een gebouw van dergelijke immense afmetingen te handhaven. Grote metalen objecten met spoelen, slingers, motoren, lampen en projectoren nodigden de toeschouwer uit ze te aan te raken en zo stilstaande of bewegende beelden te produceren: kleine filmische ervaringen die deden denken aan de Victoriaanse voorstellingen met toverlantaarn en de diorama's. De tentoonstelling was speels en se-

rius tegelijk. De toeschouwer wordt uitgenodigd illusies te creëren, wordt medeplichtig aan het verhullen van de werkelijkheid. En tegelijkertijd wordt dit proces blootgelegd, terwijl het mechanisme van de representatie belicht waarop het fotografische beeld zijn aanspraken op authenticiteit baseert.

Twee andere installaties boden weer andere vormen van interactiviteit. In de kelder van een galerie waar VIDEOLABYRINTH een interactief videoproject presenteerde, werd een aantal hologrammen van VITO ORAZEM tentoongesteld. De toeschouwer kreeg een brandende kaars en moest een houten trap afdalen naar een verduisterde kelder ruimte. Onheilspellende muziek galmde door de ruimte, schaduwen flikkerden op de muren; opeens werd duidelijk dat er hologrammen aan de muren hingen. Wanneer een verdwaalde lichtstraal op de hologrammen viel, verschenen kortstondig stukjes van het holografische beeld om daarna weer te verdwijnen. Dit directe, oorzakelijke verband bracht teweeg wat wetenschappelijk gecontroleerde holografische tentoonstellingen nog steeds niet is gelukt: de magie van het medium sloeg over op het publiek.

### Tunnel

VIDEOLABYRINTH deed een poging om een interactief video-verhaal te creëren; dit mislukte door de langzame responstijd van de gebruikte apparatuur. Interactieve video kan alleen maar functioneren als het de belofte van directe toegankelijkheid waarmaakt. Een interessantere benadering van op de computer gebaseerde interactiviteit was *The Light at the End of the Tunnel* van het Engelse duo RICHARD BROWN and RICHARD LAND. Evenals de holografische installatie in de kelder vereist dit werk één enkele toeschouwer die de ruimte binnentreedt en een unieke relatie met het kunstwerk aangaat. In dit geval is de tunnel een lange, met zwarte stof bespannen ruimte; een plas water bedekt de vloer. De toeschouwer steekt via een rij stapstenen de kamer over en loopt naar een groot projectiescherm: het licht aan het eind van de tunnel. Onderweg passeert hij een aantal smalle, lateraal geprojecteerde lichtbundels. Deze lichtbronnen verlichten objecten die geluid voortbrengen. Terwijl men zich door de ruimte beweegt, lijken geluid en licht te veranderen, evenals de beelden op het projectiescherm. Eerst lijkt dit een zorgvuldig vooraf ingestelde sequentie van gebeurtenissen te zijn, die op de een of andere manier rekening houdt met hoe een *gemiddeld* persoon zich in deze ruimte zou gedragen, maar na een tijdje blijkt dat de bewegingen en het gedrag van de toeschouwer de gang van zaken beïnvloeden. De respons van de kijker blijkt niet alleen omgevingsfactoren te beïnvloeden, zoals licht en geluid, maar ook de opeenvolging van de gebeurtenissen op het videoscherm: een (willekeurig) selectie van verhalende fragmenten die kunnen culminereren in een sterfgeval (een moord?). Door het werk zowel in ruimte als in tijd te laten uitstrekken, zijn de makers erin geslaagd een *interactieve ervaring* te produceren die verder gaat dan erop op de omgeving reagerend computerspeltje.

Het festival in Osnabrück bood ook een

uitgebreid film- en videoprogramma, maar het enige onderdeel van het festival dat misschien werkelijk de naam Media-Kunst kon opeisen, was het piraten-TV-station PONTON dat uitzond van buiten de Dominikanerkirche. Ongeacht de vraag of de uitgezonden programma's goede, slechte, of nietszeggende Kunst waren, Media waren ze in ieder geval wel.

JEREMY WELSH (vertaling FOKKE SLUITER)

● Although you would never have noticed it in England, 1988 has been the European year of film and television, and has consequently seen a proliferation of festivals, conferences and symposia dealing variously with the cultural, economic and political ramifications of the burgeoning international Media Culture. Of all of this year's Video/Media/Art-festivals, Osnabrück was the biggest, the most complex, the most ambitious.

Over an eleven day period, a huge range of work in film, video, television, installation, holography, computer art, performance and music was presented. On the whole, the festival was well organised, most events happened on schedule, and there was usually something to see, or if not, a catalogue the size of a telephone directory provided ample reading matter.

### Cultural Hypermarket

On the whole, I found the festival enjoyable and stimulating, but it did leave me with two big problems: Firstly, have they bitten off more than I can chew? Secondly, just what is Media Art?

To take the first problem first, the answer must be a resounding *yes*; the festival at times seemed like a vast cultural hypermarket and I felt like a bewildered consumer who came in to buy one thing and left with a trolley full of others. This tendency is by no means unique to Osnabrück, indeed it seems endemic to festivals as a whole, as if the organisers were terrified of the prospect of leaving the audience with nothing to do for more than five minutes at a time. Have we become such sedentary consumers that we need to be cosseted in this way? And more seriously, where is the space for dialogue and discourse in a programme of non stop sensation? Of course, the answer is that one makes space for dialogue, like all good consumers, we exercise the power to choose, but I still have this nagging suspicion that a festival with a slimmer programme may well be a better festival, a more balanced diet.

The second problem is a relatively new one. This is good; while we can identify new problems we can assume that some kind of progress is taking place. The term Media Art (or Media Artist) has been with us for several years now, but latterly it has been taken up with greater enthusiasm, eclipsing that tired old *Video Art* thing and subsuming it into a kind of artistic compost that one assumes is destined to fertilise the barren garden of global TV culture. For the visitor to the Osnabrück festival, Media Art encompassed 60's experimental cinema and 80's high tech information culture: video

made for no apparent reason and video made for television: holography and performance art: video installations and cinematic machineries derived from the earliest experiments of film's forerunners. Such range and diversity, such confusion of choice, such avoidance of definition. My two problems are, in fact, inextricably bound together: too much is too much in either the phenomenological or the semantic realm. However, if we overlook these objections and consider the benefits of a shopping mall approach to programming, the festival did offer some intriguing experiences, some moments of poetry, some finely tuned pieces of work, be they Media Art or otherwise. The Dominikanerkirche, a beautiful former church, provided a magnificent setting for a number of installations, at least two of which were entirely appropriate to the location: SIMON BIGGS' *Golum* for its ecclesiastical imagery, and EDMUND KUPPEL's *Die Bildwerfer* for its use of architectural space.

### Mediaeval Illuminations

*The Golum*, by Australian artist SIMON BIGGS, was produced in England, where he is currently artist in residence at the CENTRE FOR COMPUTER AIDED ART & DESIGN at Middlesex Polytechnic, London, and was first exhibited as part of the exhibition *Art & Computers* at the CLEVELAND GALLERY, Middlesbrough. For the first showing, BIGGS had the benefit of a darkened room in which the piece was isolated, lending it a greater sense of drama than was possible in Osnabrück, where it shared space with several other works. However, the Osnabrück version, which included twelve gilt framed colour images, computer generated then photographed, made a coherent link with its environment. The images in *The Golum*, although realised on a sophisticated graphics computer, are based upon mediaeval illuminated manuscripts, while the ideas in the piece are based upon an ancient Jewish myth. The *Golum* myth concerns the making of idealised representations of Man, and BIGGS relates this to contemporary technological developments including genetic engineering and information technologies. From the dreams of the alchemist to the realities of the genetic engineer, we constantly strive to externalise our ideas as real organisms in the world, as replications of our selves. *The Golum* is a critique of this unsatiated, and insatiable desire, and is also an eloquent statement on cultural continuities and modes of understanding. The computer images, displayed on a book like arrangement of two monitors in portrait format, reflect and amalgamate with their environment: in the church, the installation functions as bible: in the previous show, its reading was more subtle. The CLEVELAND GALLERY is a converted Victorian school building, the kind of place in which most of my generation received their early education. The almost suffocating quality of the sound track, combined with the fine detail of the images and the difficulty of reading the text from a flickering monitor screen, combined to evoke ambivalent

memories about school and learning.

*The Golum* should ideally be presented as an interactive *video book*: a very different kind of interactivity was offered by other exhibits. EDMUND KUPPEL's machines occupied about half of the church and were able to maintain a monumentalism of their own against the massive scale of the building. Large metal objects with spindles, motors, cranks, lights and projectors, invited the viewer to manipulate them and thus produce still or moving images, small cinematic experiences reminiscent of Victorian magic lantern shows and dioramas. The exhibition was both playful and serious, inviting us to create illusions, to be complicit in the masking of reality, and at the same time laying bare this process, illuminating the mechanics of representation upon which the photographic images lays its claims to authenticity.

Two other installations offered other kinds of interactivity. In the basement of a gallery in which an interactive video project by VIDEOLABYRINTH was presented, was a display of holograms by VITO ORAZEM. The viewer was given a burning candle, then instructed to descend a wooden staircase into a darkened basement room. Ominous music filled the space, shadows flickered on the walls, the it became apparent that holographic plates hung on the walls. As stray light caught the plates, small parts of the holographic image would momentarily appear, then recede again. This direct, causal relationship between perceiver and perceived succeeded in doing what scientific, controlled displays of holography always fail to do; it released the magic of the medium.

### Tunnel

VIDEOLABYRINTH was a very interesting attempt to create an interactive video narrative which failed in its presentation because of the slow response time of the video-8 technology used. Interactive video can only function if it delivers the promise of instant access. A more interesting approach to the use of computer based interactivity was *The Light at the End of The Tunnel*, by an English partnership, RICHARD BROWN and RICHARD LAND. Like the basement hologram installation, the piece required that a solo viewer should enter the space and engage in a unique relationship with the work. In this case, the tunnel was a long room, lined with black sheeting, in which a pool of water had been created to cover the floor. The viewer was required to traverse the room on stepping stones, heading towards a large projection screen; the light at the end of the tunnel. On the way, one passed by a number of light emitters whose narrow beams were projected laterally, illuminating sound producing objects. As one moved through the space, light and sound seemed to alter, and the images on the projection screen changed. At first it seemed that this was a carefully orchestrated sequence of events, which somehow would take account of how an *average* person might negotiate the space, but after a while, it seemed that one's own movements a behaviour were

influencing the course of events. The viewer's responses appeared not only to influence the environmental factors – light and sound – but also the sequence of events taking place on the video screen; a selection of (randomly?) sampled narrative fragments that could culminate in a death (murder?).

By extending the work into space as well as time, they succeeded in producing an *interactive experience* that was more than just an environmental computer game.

The festival at Osnabrück also offered an extensive programme of film and video screenings, but perhaps in the end, the only

part of the festival that could sincerely claim the title of Media Art, was the PONTON pirate TV station transmitting outside the Dominikanerkirche. Regardless of whether the programmes they output are good bad or indifferent as Art, they are undoubtedly Media. JEREMY WELSH

RIGA 23 September - 1 October

## Arsenals - Forum des Filmes

Het kost twee dagen om per trein van Köln naar Riga te reizen. Vlak land afgewisseld met bomen bepalen het uitzicht – veel tijd om na te denken – *waar ben ik eigenlijk op weg naar toe?* De Baltische Staten, met hun traditionele christelijk-joodse cultuur, als knooppunt en doorgeefluik van oost- en westcinematografie. Het festival in Riga behoort tot de weinige niet-commerciële filmfestivals. Zelfs de Sovjet-Unie kent er maar twee (in Moskou en Tasjkent en bij gelegenheid ook in Odessa), maar deze festivals zetten zich niet in voor experimentele film en kunstvideo. Des te meer reden om het ontstaan van dit *Forum* onder leiding van VLADIS GOLDBERGS en ATIS AMOLINS toe te juichen.

Het festival werd ingewijd met een performance van een aantal kunstenaars uit Riga. Een ongeveer 25 meter lang en 4 meter breed *Ijzeren Gordijn* (visnet) dat voor het *Planetarium* (een voormalige kerk, die tot architectuurmuseum is omgebouwd) hing, werd symbolisch met speciale scharen doorgeknipt. Deze *perestroika*-daad moest het verlangen van de organisatoren naar communicatie tot uitdrukking brengen. Vooropgezet doel van het *Forum* was – volgens VLADIS GOLDBERGS in een interview met *Infermental* – de bevolking van Riga tot een nieuwe manier van kijken aan te zetten en bewust een discussie uit te lokken met de nieuwe visuele kunst.

De structurering van het festival sloot hier ook bij aan. Er waren retrospectiefs van JEAN-LUC GODARD, MIKLÓS JANSÓ, MILOS FORMAN en JOS STELLING, een serie documentaires uit Letland, een programma *Independent American Cinema*, een retrospectief van de Engelse avantgarde film naar een selectie van DAVID CURTIS en een overzicht van de nieuwe Russische film. Er was een introductie van de animatieschool van Krakau en de Poolse experimentele *sien* rond JOSEF ROBAKOWSKI en MALGORZATA POTOCKA. Voor het noodzakelijke actuele tintje zorgden een internationale programmakeuze uit films gemaakt in 1987 en '88 en een speciale videosectie.

De documentaire *Het Laatste Oordeel* van filmregisseur HERC FRAKS over de onlangs terechtgestelde zwarte markthandelaar uit Letland, stelde de maatschappelijke wantoestanden in de USSR aan de kaak; een shockerende analyse van de wereld van rechtens en veroordeelden.

Buiten het officiële programma om bestond ook voor jonge Russische filmers de gelegenheid hun werk te presenteren. De

groep CINE FANTOM was hier vertegenwoordigd met een programma *Parallel* genaamd, dat werk van de gebroeders ALEINIKOW, TEATR & TEATR en van GRIGORJEW OSTREZOW uit Moskou en EVGENIN JUFIT uit Leningrad omvatte. Echt vernieuwend was *Traktor* de jongste film (16mm) van de gebroeders ALEINIKOW. IGOR en GLEB ALEINIKOW zijn in staat, met subtiele humor, de ambivalentie van een werktuig en zijn symboliek voor de socialistische maatschappij, zeer nauwgezet, vanuit verschillende invalshoeken te verbeelden.

Het eerbetoon aan *Prinz Fassbinder* van BORIS JOCHANANOW, in de uitvoering van EVGENIN CORBA naar de roman en film *Querelle*, deed de meeste toeschouwers vreemd opkijken. De uiteenzetting met zogenaamde extravagante fenomenen behoort nog niet tot de alledaagse praktijk van de Russische cineasten.

zelfde soort reactie los als een jaar eerder op het Filmfestival van Moskou. Veel jonge mensen stormden na de vertoning naar voren met de vraag: *Hoe kun je daaraan meedoen?* Een aantal van hen vertoonden spontaan hun werk na afloop van *Infermental*. Verder waren in de videosectie video's uit Engeland te zien vertoond door RENNY BARTLETT en een selectie uit de verzameling van 235-VIDEO uit Köln gepresenteerd door NORBERT MEISSNER.

Het 8-dagen durende *Forum* werd opgeleverd met live-performances. De theatergroep STUDIO NO.8 heeft voor veel energerende momenten gezorgd tijdens haar optredens in de voormalige St. Peterskerk in Riga. De groep speelt, ongesubsidieerd, regelmatig in de kelder van een gebouw in het centrum van de stad en heeft over gebrek aan belangstelling niet te klagen. In deze intermediale context is het ook niet zo verwonderlijk dat de films van DORE-O en WERNER NEKES veel weerklank gevonden hebben.

Blijft alleen nog de wens dat dit *Forum* in Riga ook in de toekomst regelmatig plaats zal vinden. De organisatie ijvert voor meer onafhankelijkheid van het GOSKINO in Moskou en voor een vlottere doorstroming van de bij de douane liggende filmblikken en videocassettes. VLADIS GOLDBERGS en ATIS AMOLINS hebben de fundamenten voor een cultuurhistorisch forum gelegd.

VERA GALACTICA



De vertoning van *Infermental VII* (Buffalo-New York editie 1988) en *Infermental VIII* (Tokyo editie 1988) – goed voor 10 uur internationale videokunst – maakte een

It takes two days to travel by train from Cologne to Riga. Alternating flat land and woods determine the view – lots of time to reflect – where am I actually going to? The Baltic states with their traditional Christian-Jewish culture as the crossroads and transfer-point of East and West cinematography. The festival in Riga is one of the few non-commercial film festivals. Even in the Soviet Union there are only two of these (in Moscow and Tashkent, and occasionally in Odessa). But these festivals are not devoted to the cause of experimental film and art video. This is one good reason to applaud the emergence of this FORUM, which is directed by VLADIS GOLDBERGS and ATIS AMOLINS.

The festival was inaugurated by a performance of a number of artists from Riga. An Iron Curtain (a fish net) of about 25 metres long and 4 metres wide was hung in front of the PLANETARIUM (a church converted into an architectural museum) and was cut symbolically with special

scissors. The organizers' intention behind this act of *Perestroika* was to express their desire for communication. According to VLADIS GOLDBERGS, interviewed in *Infermental*, the aim of the FORUM was to induce the population of Riga to adopt a new way of looking at the new visual art and also to stimulate discussion.

The structure of the festival was well adapted to this idea. There were retrospectives of JEAN-LUC GODARD, MIKLÓS JANSÓ, MILOS FORMAN and JOS STELLING, a series of documentaries from Letland, a programme entitled *Independent American Cinema*, a retrospective of English avantgarde film selected by DAVID CURTIS, and a screening of the new Russian cinema. There was a presentation of the school for animation in Krakau and the Polish experimental scene around JOSEF ROBAKOWSKI and MALGORZATA POTOCKA. The inevitable topical flavour was provided by an international selection of films made in 1987 and '88 and a special video section. The documentary *Jungstes Gericht* by HERC FRAKS deals with the

recently executed black-market dealer from Letland, and criticizes social injustice in the USSR; a shocking analysis of the world of judges and convicts.

Apart from the official programme, young Russian filmers also had an opportunity to present their work. The group CINE FANTOM was represented with a programme called PARALLEL, which included work by the ALEINIKOW brothers, TEATR & TEATR, and by GREGORJEW OSTREZOW from Moscow, and EVGENIN JUFIT from Leningrad. Really innovative was *Traktor*, the latest film (16mm) by the ALEINIKOW brothers. In a narrative on several levels, IGOR and GLEB ALEINIKOW are able to express very accurately and with subtle humour the ambivalence of a tool and its symbolism for socialist society.

Most spectators were surprised by the homage to PRINZ FASSBINDER by BORIS JOCHANANOW as interpreted by EVGENIN CORBA – after the novel and film *Querelle*. The exposition of so-called extravagant phenomena is not yet part and parcel of the daily practice of Russian filmers.

The showing of *Infermental VII* (Buffalo-New York edition 1988) and *Infermental VIII* (Tokyo edition 1988) – ten solid hours of international video art – provoked the same kind of reaction as the year before at the film festival of Moscow. Many young people stormed the stage asking: *How can I take part in this?* At the end of *Infermental*, some of them spontaneously showed their work. In the video section, videos from England were shown by RENNY BARTLETT, and NORBERT MEISSNER showed a selection from the collection of 235-VIDEO in Cologne.

Therefore, the one thing we hope is that this Forum in Riga will be held regularly in the future. The organization fights for greater independence from the GOSKINO in Moscow, and for a more fluent transfer of film tins and video cassettes, which are still held up at the Customs. VLADIS GOLDBERGS and ATIS AMOLINS have laid the foundation for a cultural-historical Forum.

VERA GALACTICA

(translation FOKKE SLUITER)

## RIGA 3 - 8 October

# Week of Danish Culture

De telefoon gaat.

*Kunt U naar Riga komen om Deense videokunst te vertonen? ...de Letten hebben speciaal om Deense videokunst gevraagd als onderdeel van de Deense Culturele Week in Riga.*

Wat kun je anders zeggen dan ja? Je wordt niet elke dag uitgenodigd om naar de Sovjet Republiek Letland te gaan. En natuurlijk wil je graag Deense videokunst in Riga tonen – of waar dan ook.

Maar weten ze iets van videokunst af in de Sovjet Unie, of juist in Letland?

### Goede Gemaakt

Het kwam min of meer als een verrassing dat ze er wel degelijk iets van af weten! Er zijn in feite vrij veel video-kustenaars, die zowel tapes als installaties maken. Maar net als in Denemarken is de Letlandse videokunst, vergeleken met de meer *traditionele* kunstvormen, een alternatief medium.

Het is verbazend hoe hoog de kwaliteit en aantrekkelijkheid van veel van het Letlandse werk is vergeleken met werk uit Moskou, dat de laatste tijd zoveel aandacht trok op festivals in West-Europa. De producties uit Moskou zijn nogal primitief niet alleen in technisch opzicht maar ook artistiek gezien.

Onder de Letlandse video-kunstenaars zijn IVARS MELITIS, KRISTAPS GELZIS, ZIGURDS VIDINS en ZIGURDS FOLKMANIS. Een aantal van hen heeft geprobeerd video-installaties te maken, met name KRISTAPS GELZIS, maar de meesten zijn er al snel weer mee opgehouden. Een van de redenen daarvoor zou kunnen zijn dat er niet voldoende video-apparatuur aanwezig is, geen monitoren en geen players.

Er zijn ook vrij veel performance-groepen in Letland die met video werken, vooral als registratiemiddel.

### Letlandse Video-kunst

Twee voorbeelden uit de verscheidenheid aan Letlandse videokunst zijn *Variacia 2* van ZIGURDS VIDINS en een tot nu toe ongetiteld werk van ZIGURDS FOLKMANIS.

*Variacia 2* duurt ongeveer 60 minuten. Het begint met enkele mythische figuren in symbolische kledij die op een bevroren strand staan. De beelden op het strand worden afgewisseld met beelden in en rond een huis. De video doet denken aan een performance, maar er is geen sprake van registratie. Wat me boeit aan de video zijn de expressieve gebaren en (quasi-)mythische gedaanten, de bewegende camera die voortdurend over het beeld zwerft en de *jazzy* muziek, die rechtstreeks is opgenomen op de videotape en duidelijk sfeerverhogend werkt.

De tape van ZIGURDS FOLKMANIS, die nog niet helemaal af is, duurt zo'n 6 minuten. Je zou hem kunnen omschrijven als de nachtmerrie van een TV-producent, bij wie de gebeurtenissen die hij aan het bekijken en monteren is op een vreemde manier de overhand krijgen. De video benut de technische mogelijkheden heel goed. De kunstenaar stijgt op creatieve wijze uit boven wat technisch mogelijk lijkt. Hetzelfde geldt voor de muziek.

### Kinoamatieru Biedriba

Bijna alle video-kunstenaars uit Riga gebruiken apparatuur van PSR KINOAMATIERU BIEDRIBA. Dit is een club voor niet-professionele film- en video-mensen en wordt gerund door RAIMONDS JOSTONS. De club is gevestigd in de oude stad en heeft een kleine VHS-studio met geluidapparatuur, maar zonder speciale montagemogelijkheden. Desondanks zijn de resultaten indruk-

wekkend.

Club en studio worden (voorover ik het begrepen heb) ondersteund door de ACADEMIE VAN WETENSCHAPPEN. Om toegang te krijgen tot de club of een andere organisatie moet je kunnen aantonen (door middel van foto's en videowerk) dat je iets kunt. Op democratische wijze wordt door degenen die al gebruik maken van de studio besloten welke nieuwkomers in welke mate toegang wordt verleend. Hoe meer je werkt, hoe betere apparatuur je mag gebruiken.

De studio wordt voornamelijk gebruikt om video-documentaires en sinds kort om verhalende tapes te maken – maar zo af en toe wordt er ook videokunst geproduceerd.

### Andere Faciliteiten

Naast deze studio is er de RIGA VIDEO-CENTRS die je bijna *commerciële* zou kunnen noemen. Deze is er voor de productie van video's voor organisaties, fabrieken, collectieve boerderijen etc. en ook voor advertenties over AIDS, anti-rook campagnes, safe sex en voor plaatselijke gezondheidsafdelingen, banken en andere instellingen.

Het centrum organiseert lezingen over Westerse filmers voor educatieve en culturele instellingen. Daarnaast leent het ook monitoren en video-players uit. Eigenlijk zijn er behoorlijk veel *video-clubs* in Riga. Op de club van de Universiteit bijvoorbeeld was een discussie met filmvertoningen over het fenomeen RAMBO.

De kunstacademie heeft geen video-uitrusting maar het conservatorium overweegt apparatuur aan te schaffen omdat hier – *of all places* – TV-producenten zullen worden opgeleid die tot nu toe hun praktische opleiding ontvingen bij het televisie-station van Riga.

Een U-MATIC of meer geavanceerde uit-



rusting is natuurlijk te vinden bij het televisie-station van Riga, maar ook bij de Dienst Volksgezondheid en de Uniersiteit, waar de televisie studio hoofdzakelijk wordt gebruikt voor taalonderwijs.

### ...zelfs op TV

Zoals ik al eerder zei, video-kunst is nog steeds een alternatief medium en de beste manier om je bandjes te tonen is aan vrienden en gelijkgezinden. Maar langzamerhand komen er meer festivals ...en er is zelfs werk op de Letlandse televisie vertoond. Soms wordt televisie-studenten zelfs een eigen programma gegeven om te laten zien wat ze kunnen en af en toe zit er video-kunst of performance/happening tussen. Bovendien is de RIGA EKSPERIMENTALA JAUNATNES CENTRA bezig een eigen TV-station op te zetten. De directeur van dit experimentele jeugdcentrum, GUNARS SLAVINSKIS, hoopt volgend jaar een video-studio in te richten met hulp van Japan en West-Duitsland.

Of hij er ook in zal slagen het TV-station van de grond te krijgen is nog niet duidelijk, maar de CENTRA hoopt de eerste in de Sovjet Unie te zijn die het voor elkaar krijgt.

### Samenwerking

De DANISH VIDEO ART DATA BANK werkt zowel samen met afzonderlijke video-kunstenaars uit Letland als via het experimentele centrum. Binnenkort hopen we Letlandse video buiten Letland te kunnen presenteren en Letlandse video-kunstenaars uit te kunnen nodigen naar Denemarken en andere West-Europeselanden.

Oktober dit jaar presenteerde de DANISH VIDEO ART DATA BANK, in het kader van de *Deense Culturele Week*, twee video-programma's met producties die voornamelijk door de DATA BANK worden gedistribueerd.

Beide programma's werden een paar keer vertoond in KINOAMATIRU BIEDRIBA in het oude stadscentrum en in de RIGAS KINO NAMS, een bioscoop aan een van de hoofdstraten van Riga. Het KINO wordt gepacht door LATVIJAS KINEMATO GRAFISTU SAVIENIBAS, een onafhankelijke club die de bioscoop gebruikt voor screenings van films van niet-professionele studio's. Ze verhuren de bioscoop ook aan andere clubs en organisaties. De programma's in het KINO werden op vier grote monitoren in de bioscoop getoond en tegelijkertijd op monitoren in de foyer en cafetaria.

Alle screenings werden goed bezocht. Vooral in het KINO stelde het publiek veel vragen over Deense videokunst en video-kunst in het bijzonder. Ik had als interpreet ZIGURDS FOLKMANIS, die perfect Engels spreekt (en Deens leest) en ook nog video-kunstenaar is. De ideale man.

TORBEN SOBORG

● The phone rings.

*Could you go to Riga to show some Danish video art? ...the Latvians have especially requested Danish video art as a part of The Danish Cultural Week in Riga.*

What can you say but *yes*? It is not everyday that you are invited to the Soviet Republic of Latvia. And of course you would like to show Danish video art in Riga – or anywhere for that matter.

But do they know anything about video art in the Soviet Union – or more correctly: in Latvia?

### Well-produced

It came as something of a surprise that they do indeed know something about it! In fact there are quite a few video artists making both tapes and installations. But just as in Denmark, Latvian video art is an alternative medium when compared with the more traditional art forms.

Even though the artists are restricted to using just VHS equipment with no special editing facilities, it is surprising to see how exciting and well-produced much Latvian video art is as compared to work from Moscow which has attracted considerable attention at recent festivals in Western Europe. The Moscow productions are rather primitive not only technically (which could be excused) but also from an artistic point of view.

Riga video artists include IVARS MAILTIS, KRISTAPS GELZIS, ZIGURDS VIDINS and ZIGURDS FOLKMANIS. Quite a few have also tried to make video installations, especially KRISTAPS GELZIS, but most efforts have been short-lived. One of the reasons for this could be the difficulties involved in getting enough video equipment: monitors and video players.

There are also quite a number of performance groups. Some of these have used video but mainly to document their work.



ZIGURDS FOLKMANIS (*Untitled*) still

### Latvian Video Art

Two different examples of the variety of Latvian video art are ZIGURDS VIDINS' *Variacia 2* and ZIGURDS FOLKMANIS' production which as yet is *untitled*.

*Variacia 2* lasts about 60 minutes. It begins with some mythical figures in symbolic costumes standing on a frozen beach. The sequences on the beach alternate with sequences in and around a house. The video is rather like a performance but is not documentation. What I find enthralling are the expressive gestures and (quasi-) mythical configurations, the moving camera that constantly wanders through the picture and the jazz-like music which has been recorded directly onto the videotape and really contributes to the atmosphere.

ZIGURDS FOLKMANIS' video, not as yet in its definitive version, lasts somewhere around six minutes. You could describe it as a TV producer's *nightmare*: a TV producer where the events he is viewing and editing begin to take over in a strange and peculiar way. The video really exploits its technical

possibilities – in fact creatively the artist gives way beyond the limits of what is supposedly possible with the technical facilities at hand. This is also true of the sound.

### Kinoamatieru Biedriba

Almost all the video artists in Riga use equipment from Latvijas PSR KINOAMATIERU BIEDRIBA. This is a club for non-professional film- and video people and is managed by RAIMONDS JOSTSONS. The club has premises in the old town and has a small VHS video studio with sound equipment but lacks any special editing facilities. In spite of this the results are impressive.

The club and studio is (as far as I understood) supported by THE ACADEMY OF SCIENCE. To get access to the studio you have to belong to the club or some other organisation and/or you must demonstrate (with photos and previous video work) that you will make something worthwhile. It is decided democratically and cooperatively by those already using the studio which newcomers will be granted access and to what extent. The more you work the better the equipment you can use.

The studio is mainly used to make documentary videos and, more recently, narrative tapes of the short story type – but video art is occasionally also produced.

### Other Facilities

In addition to this studio there is the RIGA VIDEOCENTRS which you could almost call a commercial video studio. It is paid to produce videos for organisations, factories, collective farms etc., and also advertisements about AIDS, anti smoking campaigns, safe sex and so on for local health departments, banks and others.

The centre offers lectures about Western film-makers to educational institutions, organisations, culture houses and clubs. The centre also provides monitors and video players. In fact there are quite a few video clubs in Riga, for instance at the University club they were discussing the RAMBO phenomenon – with screenings included.

The ACADEMY OF FINE ARTS has no video equipment but the ACADEMY OF MUSIC is considering buying equipment because it is at this academy – of all places – that TV-producers are trained who at present have to receive their practical education at the Riga Television Station.

The only places with U-MATIC or more advanced equipment are Riga Television (of course), the Health Department and the University which has a television studio that is mainly used for language education.

### ...even on TV

As mentioned before video art is still an alternative medium and the main possibility for showing your videotapes is amongst friends and the like-minded. However a number of festivals are now emerging ...and work has even been shown on Latvian television. Television students are sometimes given their own programs to show what they are capable of doing and occasionally they have included Latvian video art and performances/happenings.

Apart from this THE RIGAS EKSPERIMENTALA JAUNATNES CENTRA is working towards getting its own TV-channel. The

manager of this experimental youth center, GUNARS SLAVINSKIS, hopes to establish a video studio within the next year with help from Japan and Western Germany.

Whether he also succeeds in starting the TV-channel is as yet to be seen but the CENTRA hopes to be the first to achieve this in the Soviet Union.

### Cooperation

THE DANISH VIDEO ART DATA BANK is cooperating with Latvian video artists both individually and through the experimental centre. We hope soon to be able to present

Latvian video art outside Latvia and we would like to invite Latvian video artists to Denmark and other European countries.

This October, as part of the *Danish Cultural Week* in Riga, the DANISH VIDEO ART DATA BANK showed two programs of video art which were mainly productions distributed by the DATA BANK.

Both programs were shown a couple of times at KINOAMATIRU BIEDRIBA in the old town and at the RIGAS KINO NAMS, a cinema in one of the main streets. KINO is leased by LATVIJAS KINEMATO GRAFISTU SAVIENIBAS, an independent club which uses the cinema for screenings which inclu-

de movies from non-professional studios. They also hire the cinema out to other clubs and organisations. In KINO the programs were shown on four big monitors in the cinema and at the same time at monitors in the foyer and the cafeteria.

All the screenings were well-attended and especially at the KINO people asked a lot of questions about Danish video art and video art in general. I had ZIGURDS FOLKMANIS as my interpreter. He could speak perfect English (and read Danish) plus he was the ideal choice, being a video artist himself.

TORBEN SOBORG

LINZ 13 - 17 September

## Ars Electronica

Van 13 tot 17 september 1988 vond *Ars Electronica*, het 9e *Festival for Art, Technology and Society* plaats. Een aantal kunstenaars waren uitgenodigd om een interpretatie te geven van het motto van dit jaar, *Art of the Scene*. Het resultaat was oor- en oogstrelend, enigszins teatraal werk zoals de term *scene* al impliceert.

Het festival bood de encenering van twee BAUHAUS-stukken, *Das Mechanische Ballett* van KURT SCHMIDT en *Die Mechanische Exzentrik* van LASZLO MOHOLY-NAGY. Ze werden uitgevoerd door de Duitse toneelgroep THEATER DER KLÄNGE. Afgezien van de technisch niet al te perfecte video voor *Die Mechanische Exzentrik*, die waarschijnlijk in eerste instantie bedoeld was als film, deed de uitvoering de stukken zeker recht.

*Maelstromsüdpol*, een theaterreis van ERICH WONDER, met muziek van HEINER GOEBBELS en tekst van HEINER MÜLLER, zou een zeer *synaesthetische* gebeurtenis zijn geweest als de gure wind en de koude niet bijna alle sensitiviteit hadden weggenomen. De performance vond plaats midden in een staalfabriek die reminiscenties oproep aan de 19e eeuwse industriële revolutie. Gezien het vaste thema van *Ars Electronica* – kunst en *nieuwe* technologie – leek het daar niet erg op zijn plaats.

*Hungers* was een project van videokunstenaar ED EMSHWILLER en computer musicus MORTON SUBOTNIK, met in de hoofdrol JOAN LA BARBARA. Hoewel de gebruikte videotecnologie perfect was (drie tapes en vier *live* camera's werden over een speciaal ontworpen matrix-switcher verspreid over acht monitoren en twee video projectoren), was uit het visuele materiaal duidelijk op te maken dat EMSHWILLER een videokunst-pionier was. Zijn tapes zijn qua stijl en iconografie sinds begin zeventiger jaren niet veel veranderd.

Het motto *Art of the Scene* keerde terug in een andere betekenis – scene niet als toneelpodium maar als in kunst-sien. Vorig jaar presenteerde *Ars Electronica* een overzicht van de Europese video-kunst, dit jaar was er een non-stop programma Amerikaanse kunst-video. De documentatie stond onder redactie van JOHN G. HANHARDT van het WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART

en bestond uit een overzicht van Amerikaanse Video Kunst 1967-80, tapes uit de *Whitney Biennial Exhibitions* 1985 en '87 en uit drie installaties: *Clown Torture* (*No, No, No, No*) van BRUCE NAUMAN (1987), *Baby* van NAM JUNE PAIK (1988) en *Forfera* van BUKY SCHWARTZ (1988).

Ondanks het feit dat voor het eerst zo'n veelomvattende overzicht in Europa te zien was, kreeg het niet de aandacht die het verdiende. Hoewel in de catalogus werd geadverteerd met de mogelijkheid afzonderlijke tapes uit te kiezen en ze te bekijken in een speciaal daarvoor bestemde ruimte, bleek dit wegens gebrek aan belangstelling uiteindelijk de enige mogelijkheid.

COUNT ZERO



BRUCE NAUMAN *Clown Torture* (*No, No, No, No*)

This year's *Ars Electronica*, the 9th *Festival for Art, Technology and Society*, took place from 13th to 17th September. A number of artists were invited to present their interpretation of *Art of the Scene*, this year's motto. The works were to be *synaesthetical*, and in a way theatrical, as the term *scene* already implies.

The festival saw the staging of two BAUHAUS-pieces, *The Mechanical Ballet* by KURT SCHMIDT and LASZLO MOHOLY-NAGY's *The Mechanical Excentricity*. These two pieces were first realized by the German actor group THEATER DER KLÄNGE. Aside from the video for *The Mechanical Excentricity*, which was certainly intended to be a film in the first place, and although not exactly

perfect technically, they still did a good job worth of the pieces.

*Maelstromsouthpole*, a theatre-journey by ERICH WONDER, with music by HEINER GOEBBELS and text by HEINER MÜLLER, would have been a very *synaesthetical* event, but the freezing wind and rain took away almost all of its sensitivity. It certainly did not conform with *Ars Electronica*'s permanent theme of art and technology – the whole performance in the midst of a steel factory reminiscent of 19th century industrial revolution made it seem at least little out of place.

*Hungers* was a project by video artist ED EMSHWILLER and computer musician MORTON SUBOTNIK, featuring singer JOAN LA BARBARA. Although the video technology used was perfect (three tapes and four live cameras were distributed over a specially designed matrix-switcher to eight monitors and two video projectors), it is obvious in the visual material that EMSHWILLER was a pioneer of video art. His tapes did not change much in style and iconography since the early seventies.

The motto *Art of the Scene* reoccurred in a different sense – scene not as a theatrical stage but as scene as in *art-scene*. Last year the *Ars Electronica* presented a survey of European video art, this year a non-stop program about the last thirteen years of American video art could be seen. The documentation was edited by JOHN G. HANHARDT of the WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART and consisted of a survey of American Video Art 1967-80, tapes from the *Whitney Biennial Exhibitions* 1985 and 87 and of three installations: *Video Art: Expanded Forms* featured *Clown Torture* (*No, No, No, No*) by BRUCE NAUMAN (1987), *Baby* by NAM JUNE PAIK (1988) and BUKY SCHWARTZ' *Forfera* (1988).

This was the first time that such a comprehensive survey was shown in Europe, still people did not pay as much attention as it deserved. Although the catalogue advertised the possibility of selecting individual tapes and watching them in a separate room, this was only possible due to poor attendance.

COUNT ZERO

JEAN BAUDRILLARD

## L'Extase de la Communication

Video is uit. Het is na een korte maar hevige ontwikkeling geheel achterhaald door de computer. Die prachtige machine heeft nog wel even een beeldscherm nodig voor het zichtbaar maken van de werelden die in zijn binnenste ontstaan, maar ook dit laatste rudiment zal spoedig vervangen kunnen worden door de nieuw ontwikkelde *laser-holografische tactiel-visuele mens-machine interfaces*. Hoera hoera! Aldus de euforische toon (die ons altijd weer een beetje aan de jaren '50 doet denken) waarop de ontwikkelingen op het gebied van de computer-simulatie van tijd tot tijd gepresenteerd worden.

Het hieronder afgedrukte artikel van JEAN BAUDRILLARD plaatst kanttekeningen bij deze ontwikkelingen, met name bij de invloed die ze zouden kunnen hebben op onze relatie met de ons omringende wereld. Het is het eerste artikel uit zijn bundel *L'Autre par Lui-Même* (ÉDITIONS GALLILÉÉ Parijs 1987). Deze bundel verscheen in Amerikaanse vertaling als *The Ecstasy of Communication* in de interessante *Foreign Agents Series* van SEMIOTEXT(E) (ISBN 0-936756-36-5)

Video is out. After a brief but intense period of development it has been superseded by the computer. Yet even this splendid machine at present needs a screen to display its inner ruminations. But not for long. It will soon be replaced by ultra-modern *laser-holographic-tactile-visual-man-machine interfaces*. Do I hear a round of applause?! Hence the euphoric (and somewhat Fifties) tone with which they proudly present their brave new advances in the field of computer simulation.

This article by JEAN BAUDRILLARD provides necessary marginalia to these developments, particularly concerning their potential influence on our relation with the world at large. It is the first of a collection of essays entitled *L'Autre par Lui-Même* (EDITIONS GALLILÉÉ Paris 1987) which was published in America as *The Ecstasy of Communication* in the interesting *Foreign Agents Series* from SEMIOTEXT(E) (ISBN 0 936756 36 5). →

Vertrekpunt van alles zijn de objecten, maar voor de objecten bestaat geen systeem meer. De kritiek van het object zag het nog als een teken dat zwaar ging van zin, met de daarbij behorende logica van het fantasma en het onbewuste, maar ook met de logica van de differentie en het prestige. Achter deze twee logica's lag een anthropologische droom: dat het object een eigen status heeft voorbij de ruil en het nut, voorbij de waarde en de equivalentie, de droom van een logica van het offer: gift, verbruik, potlatch, vervloekt deel, verkwisting, symbolische ruil.<sup>1</sup>

Dit alles bestaat nog steeds en tegelijkertijd is het bezig te verdwijnen. De beschrijving van dit projectieve universum in termen van het imaginaire en het symbolische zag het object nog als een spiegel van het subject. De oppositie tussen subject en object had nog betekenis, evenals het diepzinnige imaginaire van de spiegel en de scène.<sup>2</sup> De scène van de geschiedenis, maar ook die andere, van de alledaagtheid, die uit de schaduw van de geschiedenis tevoorschijn kwam naarmate deze haar politieke belang verloor.

Tegenwoordig is er geen sprake meer van een scène of een spiegel, maar van een beeldscherm en een netwerk. Geen transparantie of

diepte meer, maar het immanente oppervlak voor opeenvolgende manipulaties, het gladde, operationele oppervlak van de communicatie. Naar het model van de televisie, het mooiste prototypische object van deze nieuwe tijd, wordt het hele universum om ons heen en zelfs ons lichaam tot controlescherm.

Wij projecteren niet langer dezelfde affecten, dezelfde fantasma's van bezit, verlies, rouw en jaloezie in onze objecten: de psychologische dimensie is vervaagd, ook al kan ze nog altijd in bepaalde details worden gelokaliseerd.

BARTHES signaleerde dit al voor de auto, waar een logica van het bezit, van de projectie die eigen is aan een sterke subjectieve relatie, vervangen wordt door een logica van het rijdendrag. Niet langer is er sprake van fantasma's over macht, snelheid en aanschaf, verbonden met het object zelf, maar gaat het om een potentiële tactiek, verbonden met het gebruik van de auto (meesterschap, controle en beheersing: optimalisering van het spel met de mogelijkheden die de wagen biedt als vector, en niet langer met zijn mogelijkheden als psychologisch heiligdom), wat resulteert in een transformatie van het subject zelf, dat in plaats van een machtsdrongen demiurg tot een besturings-

computer verwordt. Het voertuig wordt een capsule, het dashboard een klaviatuur, en het landschap buiten de wagen rolt open als een televisiescherm.

Men kan zich het stadium voorstellen dat hierna komt: is de wagen nu nog een performatief apparaat, dan wordt het een informatief netwerk. De wagen die tot je spreekt, die je *spontaan* informeert over zijn algehele toestand, en ook over de jouwe (en die eventueel niet langer wil functioneren als jij niet goed meer functioneert), de wagen die advies geeft, overlegt, partner is in een alomvattende onderhandeling over levensstijlen, iets (of iemand: in dit stadium bestaat er geen verschil meer) waarop je bent *aangesloten* – de fundamentele inzet wordt de communicatie met de wagen, een voortdurend uittesten of het subject aanwezig is ten opzichte van zijn objecten – ononderbroken interface.

Vanaf dat moment gaat het niet meer om de snelheid en de verplaatsing, en zelfs niet meer om de onbewuste projectie, de competitie of het prestige. Overigens is de wagen al geruime tijd bezig in deze zin ontheiligd te worden (*Snelheid is uit!, Ik rijd meer en consumeer minder!*). Eerder is zich een ecologisch ideaal aan het vestigen, een ideaal van regulering, van een gelijkmatige functionaliteit, van een solidariteit tussen alle elementen van één systeem, van een controle op en een globaal beheer van een geheel. Ieder systeem (inclusief het huishoudelijk universum) vormt een soort ecologische niche, een relationele omgeving, waarin alle termen voortdurend contact met elkaar moeten houden en geïnformeerd moeten blijven over hun respectievelijke toestand en die van het systeem als geheel, aangezien de verzwakking van één enkele term tot een catastrofe kan leiden.

Nu is dit alles ongetwijfeld maar een verhaal, alleen moet men er wel oog voor hebben dat de analyse van de consumptie in de jaren zestig en zeventig zelf uitging van een verhaal, dat van de reclame, of van het pseudo-conceptuele verhaal van de experts.<sup>3</sup> De *consumptie* en de *strategie van het verlangen* waren aanvankelijk enkel een meta-verhaal, de analyse van een projectieve mythe waarvan niemand ooit heeft geweten wat ze werkelijk voor invloed had.<sup>4</sup> Eigenlijk heeft men over de ware relatie van mensen tot hun objecten nooit meer geweten, dan over de realiteit van de primitieve samenlevingen. Dat maakt het juist mogelijk de mythe te bouwen, maar dat is ook de reden waarom het geen nut heeft deze hypothesen statistisch of objectief te willen verifiëren. Zoals men weet is het vertoog van de reclamemakers vooral van nut voor de reclamemakers zelf, en wie durft beweren dat het huidige gepraat over de informatica en de communicatie voor anderen nut heeft dan voor de informatie- en communicatie-experts alleen? (Het vertoog van de intellectuelen en de sociologen roept overigens eenzelfde probleem op.)

Ieder z'n eigen telematica: elk individu ziet zich bevorderd tot de bediening van een hypothetische machine, ziet zich geïsoleerd in een positie van volmaakte soevereiniteit, op oneindige afstand van zijn oorspronkelijk universum, dat wil zeggen in exact dezelfde positie als de kosmonaut in zijn capsule, in een toestand van gewichtloosheid die verplicht tot het eindeloze verlengen van zijn orbitale vlucht en het behoud van een snelheid die groot genoeg is om niet neer te storten op zijn planeet van oorsprong.

Deze verwezenlijking van de orbitale satelliet in het alledaagse universum correspondeert met de verheffing van het huishoudelijk universum tot een ruimtelijke metafoor (sinds er met de laatste maanlander een twee-kamerwoning met keuken en douche de ruimte in is gelanceerd) en dus met een lancering van de werkelijkheid zelf. De alledaagsheid van de aardse woonomgeving, gehypostaseerd in de ruimte – dat is het einde van de metafysica, het begin van de era der hyperrealiteit. Ik bedoel: wat hier op aarde mentaal werd geprojecteerd, wat in de aardse woonomgeving als metafoor werd geleefd, dat wordt van nu af aan totaal onmetaforisch geprojecteerd in de absolute ruimte, die de ruimte is van de simulatie.

Onze privé-sfeer is geen scène meer, waarop een dramaturgie wordt gespeeld van het subject dat in de clinch ligt met zijn objecten en zijn imago, wij bestaan niet langer als dramaturg of acteur, maar als terminal van allerlei netten. De televisie is daar de meest directe vooraanduiding van, maar de woonruimte zelf wordt tegenwoordig al opgevat als ontvangst- en werkruimte, als commando-scherm, als terminal toegerust met een telematisch vermogen, dat wil zeggen met de mogelijkheid om alles via afstandsbediening te regelen, inclusief het arbeidsproces binnen het perspectief van de telematische thuisarbeid, inclusief ook de consumptie, het spel, de sociale relaties, de vrije tijd. Men zal vrije tijds- en vakantiesimulatoren kunnen ontwerpen, zoals er al vluchtsimulatoren bestaan voor vliegtuigpiloten.

Science fiction, dit alles? Ongetwijfeld, maar tot op heden is iedere mutatie van de omgeving voortgekomen uit de onomkeerbare ten-

dens om elementen en functies formeel te abstraheren, om ze te homogeniseren in één enkel proces, om gebaren, lichamen en inspanningen over te plaatsen in elektrische en elektronische impulsen, om processen te miniaturiseren in ruimte en tijd, terwijl de scène waarop die processen zich afspelen – welke al geen scène meer is – er een wordt van oneindige geheugens en beeldschermen.

Dit is overigens precies ons probleem, dat is exact zo groot als deze elektronische encefalisering, deze miniaturisering van de circuits en de energie, en deze transistorisering van de omgeving alles tot nuttelosheid, tot ouderwetsheid, ja bijna tot obsceiteit verdoemen, wat vroeger de scène van ons leven uitmaakte. We weten dat enkel de aanwezigheid van een televisietoestel de woonomgeving al verandert in een soort archaisch omhulsel, een overblijfsel van menselijke relaties waarvan het voortbestaan ons met stomheid slaat. Vanaf het moment dat er op deze scène niet meer wordt rondgespookt door de acteurs en hun fantasma's, vanaf het moment dat het gedrag zich richt op het brandpunt van bepaalde operationele beeldschermen of terminals, lijkt de rest niet meer dan een nutteloos groot lichaam. De werkelijkheid zelf lijkt niet meer dan één groot nutteloos lichaam.

We leven in een tijd van een miniaturisering, van een afstandsbediening en een microprocessing van de tijd, de lichamen en de ontspanning. Naar menselijke maatstaven bestaat er geen ideaal principe van deze zaken meer. Wat overblijft zijn enkel nog hun geminiaturiseerde, geconcentreerde en onmiddellijk beschikbare effecten. Deze schaalvergroting is overal zichtbaar: het lichaam, ons lichaam, lijkt in wezen overbodig in zijn uitgebreidheid, in de veelheid en complexiteit van zijn organen, zijn weefsels en functies, want alles wordt tegenwoordig immers geconcentreerd in het brein en de genetische formule, en die vatten op zich al de operationele definitie van een wezen samen. Het platteland, het onmetelijke geografische platteland, maakt de indruk van een woestijnachtig lichaam waarvan de uitgestrektheid overbodig is (en zelfs buiten de snelwegen vervelend om doorheen te rijden), zodra alle evenementen zich samenballen in de steden, die zelf ook al op het punt staan te worden gereduceerd tot enkele geminiaturiseerde hoogtepunten. En de tijd: wat te zeggen over die zee van vrije tijd waarmee we zijn opgescheept, veel te veel tijd die ons omgeeft als een braakliggend terrein? De tijd is een dimensie waarvan het verloop geen nut meer heeft, zodra de kortstondigheid van de communicatie onze uitwisselingen geminiaturiseerd heeft tot een reeks ogenblikken.

Het lichaam als scène, het landschap als scène, de tijd als scène verdwijnen steeds meer. Hetzelfde gebeurt met de openbare ruimte: het theater van het sociale, het theater van het politieke worden meer en meer gereduceerd tot een week en veelkoppig lichaam. De reclame nieuwe stijl, die niet langer het barokke, utopische, extatische scenario over de objecten en de consumptie is, maar het effect van de alomtegenwoordige zichtbaarheid van bedrijven, merken, sociale partners en de maatschappelijke deugden van de consumptie, de reclame loopt alles onder de voet naarmate de openbare ruimte verdwijnt (de straat, het monument, de markt, de scène, taal). Zij schrijft de architectuur voor en de realisatie van super-objecten als BEAUBOURG, LES HALLES of LA VILLETTE,<sup>5</sup> wat letterlijk reclame monumenten (of anti-monumenten) zijn, niet omdat ze steunen op de consumptie, maar omdat ze zich van het begin af aan aandienen als demonstratie van de werking van de cultuur, van de culturele werking van de koopwaar en de massa in beweging. Dat is tegenwoordig de enige architectuur die we hebben: grote beeldschermen waarop bewegende atomen, deeltjes en moleculen gereflecteerd worden. Geen openbare scène, geen openbare ruimte meer, maar gigantische ruimtes waarin gecirculeerd en geventileerd, en waarop kortstondig aangesloten kan worden.

Hetzelfde is het geval met de privéruimte. De verdwijning daarvan treedt tegelijkertijd op met die van de openbare ruimte. De ene is geen spektakel meer, de andere geen geheim. Het onderscheid tussen een binnen en een buiten, dat nu precies de huishoudelijke scène voor de objecten en die van een symbolische ruimte voor het subject omschreef, is uitgewist in een *dubbele obsceiteit*: de meest intieme handeling van je leven kan als voedsel dienen voor de media (non-stop televisie over de familie LOUD in de USA,<sup>6</sup> eindeloos veel *grepen uit uw leven* en *psy*-programma's op de Franse TV) – maar ook de hele wereld wordt zonder enige noodzaak afgedraaid op de beeldbuis bij u thuis. Microscopische pornografie van de wereld, pornografisch want geforceerd en buiten proporties, net als de seksuele close-up in de porno. Dit alles laat open en bloot de scène zien die vroeger beschermd werd door een minimale afstand en die zich afspeelde volgens een geheim ritueel dat alleen bekend was bij de acteurs.

Vervreemdend was de privé-wereld ongetwijfeld in zoverre ze je

● Everything began with objects, yet there is no longer a system of objects. The critique of objects was based on signs saturated with meaning, along with their phantasies and unconscious logic as well as their prestigious differential logic. Behind this dual logic lies the anthropological dream: the dream of the object as existing beyond and above exchange and use, above and beyond equivalence; the dream of a sacrificial logic, of gift, expenditure, potlatch, *devil's share* consumption, symbolic exchange.<sup>1</sup>

All this still exists, and simultaneously it is disappearing. The description of this projective imaginary and symbolic universe was still the one of the object as the mirror of the subject. The opposition of the subject and the object was still significant, as was the profound imaginary of the mirror and the scene.<sup>2</sup> The scene of history as well as the scene of the everyday emerge in the shadow of history as it is progressively divested of politics. Today the scene and the mirror have given way to a screen and a network. There is no longer any transcendence or depth, but only the immanent surface of operations unfolding, the smooth and functional surface of communication. In the image of television, the most beautiful prototypical object of this new era, the surrounding universe and our very bodies are becoming monitoring screens.

We no longer invest our objects with the same emotions, the same dreams of possession, loss, mourning, jealousy; the psychological dimension has been blurred, even if one can still retrieve it in the particular.

BARTHES already foresaw this for the car, where the logic of possession, from the projection inherent in strong subjective relation is substituted by a logic of driving. No more power, speed, appropriation phantasies linked to the object itself, but a potential tactic linked to its use – mastery, control and command, optimization of the game of possibilities, which the automobile offers as a vector, and no longer as a psychological sanctuary – resulting in the transformation of the subject himself into a driving computer, instead of the demiurge drunk with power. The vehicle thus becomes a bubble, the dashboard a console, and the landscape all around unfolds as a television screen.

However, one can conceive of a subsequent stage to this one, where the car is still a performative instrument, the stage at which it becomes an informing network. That is, the car which speaks to you, which informs you spontaneously of its general state and yours (eventually refusing to function if you are not functioning well), the advising, the deliberating car, a partner in a general negotiation on lifestyles; something (or someone, since at this stage there is no more difference) to which you are *wired*, the communication with the car becoming the fundamental stake, a perpetual test of the presence of the subject *vis-à-vis* his objects – an uninterrupted interface.

From here on neither speed nor traveling – not even the unconscious projection, competition, or prestige – count any longer. In fact the desacralization of the car has been going on for some time now in the sense that *Speed is out! Drive more and consume less*. A kind of ecological ideal is taking over, an ideal of regulation, of moderate functionality, of solidarity between all the elements of one and the same system, of the control and global management of the whole. Each system (including the domestic universe) forms a kind of ecological niche, with a relational decor where all terms must remain in perpetual contact with one another, informed as to their respective strategies and that of the entire system because the failure of one term could lead to catastrophe.

Although this is no doubt only a discourse, one must take note that the analysis of consumption in the sixties and seventies originated in the advertising discourse or in the pseudo-conceptual discourse of professionals.<sup>3</sup> *Consumption*, the *strategy of desire* were at first only metadiscourse, the analysis of a projective myth whose real consequences were generally unknown.<sup>4</sup> Actually no more was known about the relation of people to their objects than about the reality of primitive societies. This is what allows one to build the myth, but it is also the reason why it is useless to try and objectively verify these hypotheses through statistics. As we know, the discourse of advertisers is for the use of professionals in the field, and who could say that the present discourse on computer science is not accessible strictly to professionals in computer science and communication (the discourse of intellectuals and sociologists, for that matter, raises the same question).

Private telematics: each individual sees himself promoted to the controls of a hypothetical machine, isolated in a position of perfect sovereignty, at an infinite distance from his original universe; that is

to say, in the same position as the astronaut in his bubble, existing in a state of weightlessness which compels the individual to remain in perpetual orbital flight and to maintain sufficient speed in zero gravity to avoid crashing into his planet of origin.

The realization of the orbital satellite in the universe of the everyday corresponds to the elevation of the domestic universe to the celestial metaphor, with the orbiting of the two-room/ kitchen/ bathroom unit in the last lunar model; hence to the satellitization of the real itself. The everydayness of the terrestrial habitat hypostatized in space marks the end of metaphysics, and signals the beginning of the era of hyperreality: that which was previously mentally projected, which was lived as metaphor in the terrestrial habitat is from now on projected, entirely without metaphor, into the absolute space of simulation.

Our private sphere has ceased to be the stage where the drama of the subject at odds with his objects and with his image is played out: we no longer exist as playwrights or actors but as terminals of multiple networks. Television is the most direct prefiguration of this, and yet today one's private living space is conceived of as a receiving and operating area, as a monitoring screen endowed with telematic power, that is to say, with the capacity to regulate everything by remote control. Including the work process, within the prospects of telematic work performed at home, as well as consumption, play, social relations, leisure. One could conceive of simulating leisure or vacation situations in the same way that flight is simulated for pilots.

Is this science fiction? Yes, but up until now all environmental mutations derived from an irreversible tendency towards a formal abstraction of elements and functions, to their homogenization into a single process, as well as to the displacement of gestural behaviours: of bodies, of efforts, in electric or electronic commands, to the miniaturization in time and space. These are processes where the stage (which is no longer a stage) becomes that of the infinitesimal memory and the screen.

This is our problem, insofar as this electronic encephalization, this miniaturization of circuits and of energy, this transistorization of the environment condemn to futility, to obsolescence and almost to obscenity, all that which once constituted the stage of our lives. We know that the simple presence of television transforms our habitat into a kind of archaic, closed-off cell, into a vestige of human relations whose survival is highly questionable. From the moment that the actors and their phantasies have ceased to haunt this stage, as soon as behaviour is focused on certain operational screens or terminals, the rest appears only as some vast useless body, which has been both abandoned and condemned. The real itself appears as a large, futile body.

The era of miniaturization, of remote control, and of a microprocessing of time, bodies, and pleasure has come. There is no longer an ideal principle of these things on a human scale. All that remains are miniaturized, concentrated and immediately available effects. This change of scale is discernable everywhere: the human body, our body, seems superfluous in its proper expanse, in the complexity and multiplicity of its organs, of its tissue and functions, because today everything is concentrated in the brain and the genetic code, which alone sum up the operational definition of being. The landscape, the immense geographical landscape, seems a vast, barren body whose very expanse is unnecessary (even off the highway it is boring to cross), from the moment that all events are concentrated in the cities, which are also being reduced to several extremely miniaturized high places. And what about time, this vast leisure time we are left with, and which engulfs us like an empty terrain; an expanse rendered futile in its unfolding from the moment that the instantaneousness of communication miniaturizes our exchanges into a series of instants?

The body as a stage, the landscape as a stage, and time as a stage are slowly disappearing. The same holds true for the public space: the theatre of the social and of politics are progressively being reduced to a shapeless, multiheaded body. Advertising in its new version is no longer the baroque, utopian scenario ecstatic over objects and consumption, but rather the effect of the omnipresent visibility of corporations, trademarks, PR men, social dialogue and the virtues of communication. With the disappearance of the public place, advertising invades everything (the street, the monument, the market, the stage, language). It determines architecture and the creation of super-objects such as Beaubourg, Les Halles or La Villette<sup>5</sup> – which are literally advertising monuments (or anti-monuments) – not so much because they are centered on consumption, but because from the outset these monuments were meant to be a demonstration of the

scheidde van de anderen, van de buitenwereld, in zoverre ze gebruikt werd als een beschermende omheining, als imaginaire beschermer. Maar ze leverde ook het symbolische voordeel van de vervreemding op, die inhoudt dat de Ander bestaat en dat je het anders-zijn met goed of kwaad gevolg kunt ensceneren. Zo ervoer men, in het teken van de vervreemding, de consumptiemaatschappij als een maatschappij van het spektakel – maar dat is het juist, er was nog spektakel, en het spektakel, zelfs in vervreemde vorm, is nooit obscene.<sup>7</sup> De obsceniteit begint wanneer er geen spektakel, geen scène, geen theater of illusie meer is, wanneer alles transparant en onmiddellijk zichtbaar wordt, wanneer alles is blootgesteld aan het wrede en onverschillige licht van de informatie en de communicatie.

*We verkeren niet meer in het drama van de vervreemding, we verkeren in de extase van de communicatie.* En deze extase is obscene. Obsceen is wat een einde maakt aan iedere blik, ieder beeld, iedere representatie. Niet alleen het seksuele wordt obscene, tegenwoordig bestaat er een hele pornografie van de informatie en de communicatie, een pornografie van de circuits en de netwerken, van de functies en de objecten, in hun leesbaarheid, hun vloeibaarheid, hun beschikbaarheid, hun regulatie, in hun geforceerde betekenis, in hun performativiteit, in hun vertakkingen, in hun polyvalentie, in hun vrije expressie...

Het gaat niet langer om de obsceniteit van wat verborgen, verdrongen of duister is, maar om die van wat zichtbaar is, al te zichtbaar, zichtbaarder dan zichtbaar, het gaat om de obsceniteit van wat geen geheim meer heeft, van wat volledig oplosbaar is in de informatie en de communicatie.

MARX wees al op de obsceniteit van de waar, verbonden met het principe van haar equivalentie, met het abjecte principe van haar vrije circulatie. De waar is obscene omdat ze abstract is, formeel, licht, tegenover de zwaarte, de ondoordringbaarheid en de substantie van het object. De waar is leesbaar: in oppositie tot het subject, dat zijn geheim nooit helemaal prijsgeeft, openbaart zij altijd haar zichtbare essentie, die bestaat uit haar prijs. Ze is de plaats van transcriptie voor alle mogelijke objecten: via haar communiceren alle objecten – de warenvorm is het eerste grote communicatiemedium van de moderne wereld. Maar de boodschap die zij via hen aanbiedt is radicaal gesimplificeerd en bovendien altijd dezelfde – hun ruilwaarde namelijk. Dus bestaat, in wezen, de boodschap ook al niet meer en manifesteert het medium zich in zijn pure circulatie. Laten we dat de extase noemen: de markt is een extatische vorm van de circulaite van goederen, zoals de prostitutie en de pornografie een extatische vorm zijn van de circulatie van de sex.

Men hoeft deze virtuele analyse enkel op te drijven, om erachter te komen hoe het met de transparantie en obsceniteit van het communicatie-universum gesteld is, welke twee de nog relatieve transparantie en obsceniteit van het waren-universum ver achter zich laten.

Alle functies opgeheven in één enkele dimensie, die van de communicatie: dat is de extase. Alle evenementen, alle ruimtes, alle herinneringen opgeheven in die ene dimensie van de informatie: dat is de obsceniteit.

Op de hete en seksuele obsceniteit volgt de koude en communicatieve obsceniteit. Die eerste impliceert een vorm van promiscuïteit: die van de objecten die zijn opgetast en geaccumuleerd in de privé-wereld, ofwel die van alles waarover men niet spreekt en wat krioelt in de stilte van de verdinging – maar deze promiscuïteit is organisch, visceraal, vleselijk. Terwijl de promiscuïteit die over de netwerken van de communicatie heerst er één is van een oppervlakkige verzadiging, een niet aflatende sollicitatie, een vernietiging van de interstitiële ruimtes. Ik hoef mijn telefoon maar op te nemen of daar klampt het marginale net zich aan me vast en bestookt me, met de onuitstaanbare trouw van alles wat wil en meent te moeten communiceren. De vrije zenders: dat zwetst, dat zingt, dat drukt zich uit.<sup>8</sup> Prachtig. Maar in termen van het medium is dit het resultaat: een ruimte, die van de FM-band, raakt verzadigd, de stations overlappen elkaar, vloeien in elkaar over: iets wat ooit vrij was, dankzij het feit dat er ruimte voor was, is het nu helemaal niet meer – het spreken is vrij, maar ik ben het niet meer, tenslotte weet ik niet meer wat ik wil, zo verzadigd is de ruimte, zo groot is de persie van alles wat zich verstaanbaar wil maken. Ik raak in de negatieve extase van de radio.

Dit communicatie-delirium kan men zeker niet loszien van een specifieke toestand van fascinatie en duizeling. Misschien een eigenaardig soort genot, maar wel aleatorisch en duizelingwekkend. Volg men CALLOIS in zijn classificatie van de spelen: *mimicry*, *agôn*, *alea*, *ilynx* – expressiespelen, competitie spelen, kansspelen, duizelingsspelen<sup>9</sup> – dan zou de tendens van onze hele cultuur ons van een verdwijning van de expressie- en competitievormen naar een verbreiding der

vormen van de *alea* en de duizeling voeren.

Dit nu zijn geen spelen van de scène, de spiegel, de uitdaging of het anders-zijn meer – ze zijn eerder extatisch, solitair, narcistisch. Het gaat hierbij niet meer om het genot van de scènische of esthetische manifestatie (*seductio*), maar om het aleatorische, psychotrope genot van de pure fascinatie (*subductio*). Dit houdt niet per se een negatief oordeel in, we vinden hier ongetwijfeld een originele mutatie van de vormen van waarneming en genot. We kunnen er de gevolgen van nog maar nauwelijks overzien. Als we onze oude *scènische* gevoeligheidscriteria en -reflexen toepassen, lopen we het gevaar de irruptie te miskennen van deze nieuwe, extatische en obscene vorm in de sensoriele sfeer.

Een ding is zeker: waar de scène ons verleide, fascineert het obscene. Maar de extase is het tegendeel van de passie. Verlangen, passie, verleiding, of in termen van CALLOIS, expressie en competitie – dat zijn de spelen van het hete universum. Extase, fascinatie, obsceniteit, communicatie, of in termen van CALLOIS, kans en duizeling – dat zijn de spelen van het koude universum, het *coole* universum (zelfs de duizeling is koud, en met name die van de drugs).

Hoe dit ook zij, we zullen ons moeten schikken naar deze geforceerde extravasie van al het innerlijke, deze irruptie van al het uiterlijke, die de categorische imperatief van de communicatie uitmaken. Misschien moeten we hier enkele metaforen gebruiken die uit de pathologie afkomstig zijn. Was de hysterie de pathologie van de overdadige enscenering van het subject, van de theatrale en opera-achtige conversie van het lichaam, was de paranoia de pathologie van de organisatie, van de structurering van een starre en jaloeze wereld, dan raken we, met de immanente promiscuïteit en de steeds verder voortschrijdende verbinding van alle netwerken in de communicatie en de informatie, in een nieuwe vorm van schizofrenie. Geen hysterie, zelfs geen projectieve paranoia meer, maar het angstsyndroom van de schizofreen, dat bestaat uit een al te grote nabijheid van alles, een walgelijke promiscuïteit van alle dingen die hem insluiten en doordringen zonder dat hij weerstand kan bieden, zonder dat hij de bescherming geniet van een halo of wat voor aura dan ook, zelfs niet dat van zijn eigen lichaam. Levend in de grootst mogelijke verwarring staat de schizofreen open voor alles, of hij nu wil of niet. Hij is de obscene prooi van de obsceniteit van de wereld. Kenmerkend voor hem is niet dat hij de werkelijkheid is kwijtgeraakt, zoals men gewoonlijks van hem beweert, maar eerder deze absolute nabijheid en deze totale ogenblikkelijkheid van de dingen, deze overbelichting door en deze al te grote openheid voor de transparantie van de wereld. Beroofd van iedere scène en doorkruist zonder het minste obstakel, is hij niet meer in staat de grenzen van zijn eigen wezen te produceren, hij kan van zichzelf geen spiegel meer maken. Hij wordt louter beeldscherm, louter absorptie- en resorptie-oppervlak voor de netten die op hem inwerken.

vertaling ARJEN MULDER

Noten uit SEMIOTEXT(E)

1 Deze begrippen zijn van MARCEL MAUSS en GEORGES BATAILLE, en worden uitgebreid gebruikt in BAUDRILLARD'S *L'Échange symbolique et la Mort* (Paris: Gallimard 1976). (ED)

2 Een verwijzing naar JACQUES LACAN'S beroemde *mirror phase*, zoals ontwikkeld in *Écrits* (New York: Norton 1977), en verder uitgediept in BAUDRILLARD'S eigen *Mirror of Production* (St. Louis: Telos 1975). (ED)

3 Zie JEAN BAUDRILLARD *La Société de Consommation* (Paris: Denoël 1970). (ED)

4 Een toespeeling op *Anti-Oedipus* van GILLES DELEUZE and FÉLIX GUATTARI (New York: Viking 1977). (ED)

5 Drie uitgestrekte Parijse gebieden die zijn omgetoverd in een winkelcentrum of museum. Zie BAUDRILLARD *The Beaubourg Effect*, in *October* nr.20 (Spring 1982). (ED)

6 Zie JEAN BAUDRILLARD *Simulations* (New York: Semiotext(e) 1983). (ED)

7 Zie GUY DEBORD Situationist manifesto *The Society of the Spectacle* (Detroit: Black and Red 1977). (ED)

8 *Radios Libres*: een brede politieke poging om, eind zeventiger jaren, de media te heroveren. (ED)

9 ROGER CALLOIS *Les Jeux et les Hommes* (Paris: Gallimard 1967). (ED)

*De Extase van de Communicatie (L'Extase de la Communication)* is gedeeltelijk gebaseerd op een passage uit *De Fatale Strategieën (Les Stratégies Fatales)* van J. BAUDRILLARD, vertaald door MAURICE NIO en KEES VOLLEMANS (Duizend & Een, Amsterdam 1985). ARJEN MULDER heeft bij de vertaling van *L'Extase de la Communication* deze passage geraadpleegd.

operation of culture, of the cultural operation of the commodity and that of the masses in movement. Today our only architecture is just that: huge screens upon which moving atoms, particles and molecules are refracted. The public stage, the public place have been replaced by a gigantic circulation, ventilation, and ephemeral connecting space.

The private space undergoes the same fate. Its disappearance parallels the diminishing of the public space. Both have ceased to be either spectacle or secret. The distinction between an interior and an exterior, which was just what characterized the domestic stage of objects and that of a symbolic space of the object has been blurred in a *double obscenity*. The most intimate operation of your life becomes the potential grazing ground of the media (non-stop television on the Louds family in the USA,<sup>6</sup> endless *slice of life* and *psy* shows on French TV). The entire universe also unfolds on your home screen. This is a microscopic pornography, pornographic because it is forced, exaggerated, just like the close-up of sexual acts in a porno film. All this destroys the stage, once preserved through a minimal distance and which was based on a secret ritual known only to its actors.

The private universe was certainly alienating, insofar as it separated one from others, from the world in which it acted as a protective enclosure, as an imaginary protector. Yet it also contained the symbolic benefit of alienation (the fact that the other exists) and that otherness can be played out for better or for worse. Thus the consumer society was lived under the sign of alienation; it was a society of spectacle – but at least there was a spectacle and the spectacle, even if alienated, is never obscene.<sup>7</sup> Obscenity begins when there is no more spectacle, no more stage, no more theatre, no more illusion, when everything becomes immediately transparent, visible, exposed in the raw and exorable light of information and communication.

*We no longer partake of the drama of alienation, but are in the ecstasy of communication.* And this ecstasy is obscene. Obscene is that which eliminates the gaze, the image and every representation. Obscenity is not confined to sexuality, because today there is a pornography of information and communication, a pornography of circuits and networks, of functions and objects in their legibility, availability, regulation, forced signification, capacity to perform, connection, polyvalence, their free expression...

It is no longer the obscenity of the hidden, the repressed, the obscure, but that of the visible, the all-too-visible, the more-visible-than-visible; it is the obscenity of that which no longer contains a secret and is entirely soluble in information and communication.

MARX already denounced the obscenity of the commodity, which is linked to the principle of its equivalence, to the abject principle of free circulation. The obscenity of the commodity derives from the fact that it is abstract, formal and light in comparison with the weight, opacity and substance of the object. The commodity is legible, as opposed to the object, which never quite reveals its secret, and it manifests its visible essence – its price. It is the locus of transcription of all possible objects: through it, objects communicate – the merchant form is the first great medium of the modern world. But the message which the objects deliver is radically simplified and is always the same – their exchange value. And so, deep down the message has already ceased to exist, it is the medium which imposes itself in its pure circulation. Let us call this ecstasy: the market is an ecstatic form of the circulation of goods, as prostitution and pornography are ecstatic forms of the circulation of sex.

One need only carry this analysis to its full potential to grasp what has happened to transparency and the obscenity of the universe of communication, which have long surpassed the obscenities still relative to the universe of the commodity.

Ecstasy is all functions abolished into one dimension, the dimension of communication. All events, all spaces, all memories are abolished in the sole dimension of information: this is obscene.

Hot, sexual obscenity is followed by cool communicational obscenity. The former implied a form of promiscuity, a clutter of objects accumulated in the private universe, or everything that remains unspoken and teeming in the silence of repression. However, this promiscuity is organic, visceral, carnal, while the promiscuity which reigns over the communication networks is one of a superficial saturation, an endless harassment, an extermination of interstitial space. When I pick up my telephone the marginal network hooks me up and keeps harping at me with the unbearable good will of that which seeks and claims to communicate. Deregulated radio speaks, sings, expresses itself.<sup>8</sup> All very well, but in terms of the medium the

result is a space – that of the FM frequency – which is saturated with overlapping stations, so that what was once free by virtue of there having been space is no longer so. The word is free, but I am not; the space is so saturated, the pressure of all which wants to be heard so strong that I am no longer capable of knowing what I want. I plunge into the negative ecstasy of radio.

There is a state particular to fascination and giddiness. It is a singular form of pleasure, perhaps, but it is aleatory and dizzying. If one goes along with ROGER CALLOIS' classification of games – mimicking, *agôn*, *alea*, *ilinx*: games of expression, games of competition, games of chance, games of giddiness<sup>9</sup> – then the movement of our entire culture will lead from a disappearance of the forms of expression and competition towards an extension of the forms of chance (*alea*) and giddiness.

These no longer imply any game of the scene, the mirror, challenge or otherness; they are rather ecstatic, solitary and narcissistic. Pleasure is no longer that of the scenic or aesthetic manifestation (*seductio*), but that of pure fascination, aleatory and psychotropic (*subductio*). This does not necessarily imply a negative judgement, since the forms of pleasure and perception undoubtedly undergo a profound and original mutation. We can hardly assess the consequences of such a transformation. In applying our old criteria and the reflexes of a *scenic* sensibility, we run the risk of misconstruing the irruption of this new ecstatic and obscene form in our sensorial sphere.

One thing is for certain: if the scene seduced us, the obscene fascinates us. However, ecstasy is the opposite of passion. Desire, passion, seduction, or again, according to CALLOIS, expression and competition, are the games of the hot universe. Ecstasy, fascination, obscenity (CALLOIS' chance and giddiness), are games of the cold and cool universe (even giddiness is cold, especially the giddiness of drugs).

In any case we will suffer from this forced extraversion of all interiority, from this forced introjection of all exteriority which is implied by the categorical imperative of communication. Perhaps in this case one should apply metaphors drawn from pathology. If hysteria was the pathology of the exacerbated staging of the subject – of the theatrical and operational conversion of the body – and if paranoia was the pathology of organization – of the structuring of a rigid and jealous world – then today we have entered into a new form of schizophrenia – with the emergence of an immanent promiscuity and the perpetual interconnection of all information and communication networks. No more hysteria, or projective paranoia as such, but a state of terror which is characteristic of the schizophrenic, an over-proximity of all things, a foul promiscuity of all things which beleaguer and penetrate him, meeting with no resistance, and no halo, no aura, not even the aura of his own body protects him. In spite of himself the schizophrenic is open to everything and lives in the most extreme confusion. He is the obscene victim of the world's obscenity. The schizophrenic is not, as generally claimed, characterized by his loss of touch with reality, but by the absolute proximity to and total instantaneousness with things, this overexposure to the transparency of the world. Stripped of a stage and crossed over without the least obstacle, the schizophrenic cannot produce the limits of his very being, he can no longer produce himself as a mirror. He becomes a pure screen, a pure absorption and resorption surface of the influent networks.

translation BERNARD SCHUTZE/CAROLINE SCHUTZE

1 These concepts derive from MARCEL MAUSS and GEORGES BATAILLE, and were used extensively in BAUDRILLARD'S *L'Échange symbolique et la Mort* (Paris: Gallimard 1976). (ED)

2 A reference to JACQUES LACAN'S celebrated *mirror phase*, developed in *Écrits* (New York: Norton 1977), and explored in BAUDRILLARD'S own *Mirror of Production* (St. Louis: Telos 1975). (ED)

3 See JEAN BAUDRILLARD'S *La Société de Consommation* (Paris: Denoël 1970). (ED)

4 An allusion to GILLES DELEUZE and FÉLIX GUATTARI'S *Anti-Oedipus* (New York: Viking 1977). (ED)

5 Three vast Parisian areas turned into public malls or museums. See BAUDRILLARD'S *The Beaubourg Effect*, in *October* nr.20 (Spring 1982). (ED)

6 See JEAN BAUDRILLARD *Simulations* (New York: Semiotext(e) 1983). (ED)

7 See GUY DEBORD'S Situationist manifesto *The Society of the Spectacle* (Detroit: Black and Red 1977). (ED)

8 *Radios Libres*: a vast political attempt to reclaim the media at the end of the 1970s. (ED)

9 ROGER CALLOIS *Les Jeux et les Hommes* (Paris: Gallimard 1967). (ED)

# Essays on Fluidity and Horrality

## *The Work of Philip Brophy*

PHILIP HAYWARD interviewt de Australische film- en videomaker PHILIP BROPHY over lichaams-theorie in zijn nieuwe film *Salt, Saliva, Sperm & Sweat*.

PHILIP HAYWARD interviews Australian film and video maker PHILIP BROPHY about theories of the body in his new film *Salt, Saliva, Sperm & Sweat*.

Ondanks de grote bezwaren die je aan kunt voeren tegen de ontkenning van de Aboriginal-geschiedenis en de al-te-duidelijke nationaal-politieke mythe-vorming van de viering van het tweehonderd jarig bestaan van Australië, had deze ook een waardevolle kant. Hoe voos ook haar politiek, de ABA (AUSTRALIAN BICENTENNIAL AUTHORITY) slaagde erin de Australische kunst, media en cultuur te verzekeren van een belangrijke hoeveelheid internationale aandacht, in Europa en in het bijzonder in het voormalige thuisland Groot-Brittannië. De tentoonstellingen over Australische kunst (gemaakt door blanken en Aboriginals) bijvoorbeeld, die in 1988 in Londen zijn georganiseerd in het COMMONWEALTH INSTITUTE, de HAYWARD GALLERY en het INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS (ICA), hebben het beeld van Australische kunst tenminste bij Britse critici en kunsthistorici positief beïnvloed. En hoewel het erop leek dat het een lage prioriteit was van de ABA, was ook de Australische onafhankelijke film- en videocultuur verzekerd van een presentatie in internationale context.

Ofschoon de herlevende Australische cinema zijn eigen typische stijl van kunstfilm heeft opgeleverd (zoals *Picnic at Hanging Rock* en *My Brilliant Career*), een kleurrijk sub-genre dat je de *Gothiek van de Australische Binnenlanden* zou kunnen noemen (bv *Razorback* en *The Cars that ate Paris*) en grote commerciële successen behaalde (zoals met de *Mad Max*- en de *Crocodile Dundee*-series), was de Australische *independent scene* tot voor kort nauwelijks bekend buiten zijn nationale grenzen.

Dankzij het *Edinburgh Film Festival* en het Londense ICA, de twee belangrijkste presentatie-plekken van Australisch werk, heeft nu in ieder geval het Engelse publiek de kans gekregen dit evenwicht te herstellen. Zoals te verwachten viel van een verzameling werk van zulke uiteenlopende film- en videomakers als TRACEY MOFFAT, PHILIP BROPHY, HAYDEN KEENAN en CORINNE en ARTHUR CANTRILL, kon je niet zozeer spreken van een nationale school als wel van een variatie in stijlen. Alle produkten hadden echter gemeen dat ze de afgestompte cliché's vermeden die je in veel Europese onafhankelijke film- en (in mindere mate) videoprodukties ziet.

Een belangrijke figuur die profiteerde van de internationale aandacht was de Melbourne film/videomaker en essayist PHILIP BROPHY. Ondanks het feit dat hij sinds het begin van de jaren tachtig al een reeks films, video's en video-installaties op zijn naam heeft staan, zoals *Celluloid Self* (1983), *Depictions* (1986), *Locations* (1987), is hij internationaal bekender door zijn kritische teksten dan door zijn audiovisuele werk. Vooral het essay *Horrality* (griezelligheidszucht) zouden wij Hollanders zeggen AA) ontving uitgebreide aandacht van verschillende Engelstalige instituten voor de bestudering van de media. In dit artikel bethoretiseert BROPHY al heel vroeg welke opvallende verandering zich de laatste jaren voordoet in het genre van de griezelfilm, een verandering die zich kenmerkt door de koppeling van angst en lichaamselijkheid. *Horrality* verscheen oorspronkelijk in het lente-nummer 1983 van *Art and Text* en werd opnieuw gepubliceerd als cen-

taal artikel in het *Body Horror*-nummer van de Engelse *Screen* (vol.27, nr.1, 1986). Het is nu een sleutel-artikel, waarnaar elke studie op dit gebied verwijst.

De vertoningen van BROPHY's werk op het ICA waren dan ook een goede gelegenheid zijn eigen film- en videoprodukties te vergelijken met de teneur van zijn kritische artikelen. Vooral interessant was de Europese première van zijn laatste 16mm film *Salt, Saliva, Sperm & Sweat*, omdat hierin veel thema's uit zijn *horrality*-studie terugkomen en omdat hij hierin de stijl van het *media-essay* gebruikt – een stijl die sinds de tijd van de Franse Nouvelle Vague vrijwel uit de Europese filmproductie is verdwenen. Hij construeert een stelsel van beweringen en behandelt zijn thema's binnen opnieuw bewerkte structuren die afgeleid zijn van de codes van de fictiefilm.

Het volgende interview vond plaats tijdens de ICA seminar-dag van 3 september, *Filmcultuur en Nationale Identiteit – de Australische Invloed*.

Meer met je theoretische teksten in het achterhoofd dan met je films en video's, vroeg ik me bij het zien van *Salt, Saliva, Sperm & Sweat* af in hoeverre de film ontwikkeld is vanuit je eerdere kritische werk rond het thema horror. In artikelen als *Horrality* schets je het kenmerkende type van *Body Horror* dat zich heeft ontwikkeld in de cinema van de jaren zeventig, de angst voor het afwijkende lichaam, dat in opstand komt tegen het individuele bewustzijn waar het een omhulsel van is. Het thema van *Salt, Sweat etc* is hiermee vergelijkbaar, maar in plaats van de gruwel voor het afwijkende lichaam, gaat het hier om het normale lichaam, gezien als een samenstelling van en bepaald door verschillende soorten vloeibare substanties. In zekere zin is dit een stap van de verbeelding van het imaginaire naar die van het nog braak liggende terrein van de materialiteit van het menselijk bestaan. Was dit voor jou een bewuste stap?

*Tja, Salt, Sweat etc gaat over wat we de lichaamsgruwelijkheid zouden kunnen noemen. Het is een film die is samengesteld uit verschillende teksten en concepten rond het thema vloeibaarheid en vochtigheid, en dat met zich meebrengt dat het conventionele onderscheid tussen manifest en latent, tussen het fantoom en het tastbare onbruikbaar wordt. Voor deze film heb ik, om tot een niet-architecturale benadering van het lichaam te komen, de vloeibaarheid als centraal thema gekozen. Ik wilde niet de traditionele materiële-structurele concepten gebruiken, omdat ik het lichaam wilde proberen te begrijpen als een systeem van stromen en gevoelens. De interesse in vloeibaarheid vindt zijn oorsprong in mijn muzikale achtergrond en het feit dat muziek, net als het lichaam, meestal geconceptualiseerd is in structurele termen, terwijl het in essentie eigenlijk om stroom en beweging gaat. De benadering en de problematiek van de film komen dus ook niet voort uit poëtische verzinsels, of uit mijn eigenaardige fantasie, zoals de aantekeningen van het ICA het uitdrukken, maar zijn een directe vorm van vertellen.*





PHILIP BROPHY *Salt, Saliva, Sperm & Sweat* 1988

Despite the major problems involved in its disavowal of Aboriginal history and its blatant national-political myth-making, Australia's bicentennial celebrations have proved to be a cloud with a silver lining. However flawed its political project, the ABA (AUSTRALIAN BICENTENNIAL AUTHORITY) has succeeded in securing a significant degree of international exposure to Australian art, media and culture in Europe and particularly in the former colonial *homeland* of the UK. The exhibitions of Australian Art (by both white and Aboriginal artists) at London's COMMONWEALTH INSTITUTE, HAYWARD GALLERY and INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS (ICA) during 1988 have, for instance, raised the profile of Australian art in the perceptions of at least, British critics and art historians. Though apparently low on the priorities of the ABA, Australia's independent film and video culture has also managed to secure exposure for itself in an international context.

Although the revived Australian cinema has thrown up its own distinctive style of *art film* in movies such as *Picnic at Hanging Rock* and *My Brilliant Career*, developed a colourful sub-genre, the *Outback Gothic* (eg *Razorback* or *The Cars That Ate Paris*) and hit pay-dirt with the *Mad-Max* and *Crocodile Dundee* series, Australia's independent production scene has, to date, remained little known outside its national boundaries.

The major showcases of Australian work at the *Edinburgh Film Festival* and London's ICA have, however, provided British audiences with a valuable opportunity to redress this imbalance. As might be expected of a collection of work by film and video makers as diverse as TRACEY MOFFAT, PHILIP BROPHY, HAYDEN KEENAN and CORINNE and ARTHUR CANTRILL there was no convenient national *school* on offer, but rather a variety of styles which avoided the ossified clichés of much European independent film and, to a lesser extent, video production. One significant figure to profit from this exposure was Melbourne based film and video maker and essayist PHILIP BROPHY.

Despite producing a series of films, videos and video installations since the early Eighties (such as *Celluloid Self* (1983), *Depictions*

(1986), *Locations* (1987)), he has been better known internationally for his critical writing than his media work. One essay in particular, entitled *Horrority* received wide attention in anglophone Media Studies for its early theorisation of a distinctive shift in the contemporary Horror (film) genre, one marked by its perceptions of terror and *physicality*. Originally published in *Art and Text's* 1983 spring issue, and subsequently republished in the *Body Horror* issue of the British journal *Screen* (vol.27, nr.1), the article is now a key referent for any study of this area.

The screenings of his work at the ICA therefore constituted a valuable opportunity to compare his film and video production to the direction and the tenor of his critical writing. The European première of his latest 16MM film *Salt, Saliva, Sperm & Sweat* was especially interesting for its clear re-working of the themes from his *Horrority* study and for its adoption of a style of media *essay*, which has largely disappeared from European film production since the early days of French *New Wave* cinema – the construction of themes and propositions within structures borrowed from standard narrative cinema and subsequently re-structured by the director.

The following interview took place during the ICA's day seminar on *Film Culture and National Identity — The Australian Influence* in September.

Coming to *Salt, Saliva, Sperm & Sweat* with an awareness of your theoretical writing rather than your films and videos, I wondered how much the film developed out of your earlier critical work round Horror. In articles such as *Horrority 1*, you outlined the distinctive type of *Body Horror* which grew up in Seventies cinema, the fear of the aberrant body rebelling against the individual whose consciousness is constituted within it. *Salt, Saliva etc.* clearly parallels this emphasis, but in the place of the horror of the aberrant body we have the normal body, but one seen as composed of and determined by types of fluid and types of fluidity – in a way a move from the fantastic-imaginary to the unexamined materiality of human existence. Was this a conscious progression on your part?



Well, *Salt, Saliva etc.* is about what we might term the body horrible. It's a film composed of various texts and concepts around ideas of fluidity and wetness which involve the collapsing of conventional distinctions between the manifest and the latent, the phantom and the tactile. The use of fluidity in the film was intended as a non-architectural approach to the body — an understanding of the body as a system of flows and feelings rather than traditional material-structural concepts. This interest in fluidity stems from my background in music and the fact that music, like the body, is most often conceptualised in terms of structure when in fact it is essentially about flow and movement. In this way the concerns and approach of the film don't spring from poetic invention or my peculiar imagination, as the ICA programme notes put it, but rather from a direct telling.

The *Sweat* section of the film is *horrific* in the traditional (filmic) sense though, it's a reference to the Horror film genre rather than the *body horrible*, why is this?

It follows on from the sex scenes in the *Sperm* section and is like a dead joke — bad timing... It's like another movie breezing in and uses a classic New Wave cinema device of simply killing off a character to terminate the narrative. The *Sweat* emphasis extends to the audience, the image of the head blown open by the gun shot is held too long for deliberate effect, to produce a response in the audience.

In the *Sperm* section you avoid obviously (porno)graphic representations of sexuality — isn't this a little demure given the other scenes of shitting, violence etc.?

One thing I wanted to avoid was eroticism, I can't bear eroticism. I didn't want to use a lineage of fertility and pleasure. I've been criticised by this, but above all I wanted to emphasise ordinariness. There's much about *Salt, Saliva etc.* which reminds me of the early work of the Canadian Horror film director DAVID CRONENBERG. Were you consciously playing off him as a referent?

Well, it's something I can't avoid, it's an inevitable influence. The film itself is really a putting into context of ideas, rather than a narrative film as such. It came out of my desire to make a conventional horror film and by the fact that the AUSTRALIAN FILM COMMISSION (AFC) wouldn't fund me to make one, since they weren't interested, they didn't think any horror film was worth funding. They didn't seem aware that genre production involves constant and necessary reading, re-writing and making. So the film is an essay about what's interesting in and about horror — it's a way of making a point. Interestingly, the AFC got it wrong in commercial terms just like they did when they continually refused funding for GEORGE MILLER's original *Mad Max* project. *Salt, Saliva etc.* became one of the AFC's first experimental films to get a commercial screening in Australia, showing in a popular repertory cinema in Sydney.

I feel there's also another similarity between your work and CRONENBERG's early films (such as *Crimes of the Future* and *Stereo*), a sense of the film or video as *exercise-in-ideas* rather than *text-in-itself*. Do you agree with this parallel?

In a sense I don't try and get a highly finished feel to my films and videos, they're more like essays exploring particular themes in the context of their own medium. In this way I guess they're different from the kind of project the AFC is normally concerned with and different from what one might expect of the Art Film, the *avant garde* film or whatever.

Do you intend to continue exploring the *Horror/Body Horror* idea in your future work?

My current project is a video installation entitled *Depictions II* which combines a series of excerpts of gore sequences from horror movies with a text on the soundtrack commenting on them, a text which is continually getting lost in the violent soundtrack of the extracts. *Horror and perceptions of the body* are continuing interests of mine.



• Toch is het *Sweat*-deel van de film op traditioneel filmische manier afschrikwekkend, het is eerder een verwijzing naar het genre van de griezelfilm dan naar de lichaamsgruwelijkheid, waarom is dat?

*Dit deel volgt op de sex-scenes in het Sperm-deel en werkt als een mislukte grap — slechte timing... Het is alsof er plotseling een andere film begint — en er wordt gebruik gemaakt van een klassieke nouvelle vague truc om het verhaal te beëindigen: een personage wordt simpelweg om zeep gebracht. De nadruk die dit deel heeft, vindt zijn weg naar het publiek. Het beeld van het door een gewerschot opengespat hoofd is bewust te lang aangehouden, om een reactie bij het publiek los te maken.*

Het is duidelijk dat je in het *Sperm*-gedeelte bewust iedere vorm van (porno)grafische verbeelding van sexualiteit vermijdt — is dit niet een beetje preuts, gegeven de andere scènes vol schijt, agressie enz?

*Een ding wilde ik absoluut vermijden: Erotiek, ik kan niet tegen erotiek. Ik wilde niet de verbinding maken met vruchtbaarheid en genot. Ik ben erover bekritiseerd, maar ik wilde vooral het heel gewone benadrukken.*

Veel aan *Salt*, *Sweat* etc doet me denken aan het vroege werk van de Canadese griezelfilm-regisseur DAVID CRONENBERG. Was het je bedoeling aan hem te refereren?

*Tja, hij is iemand waar ik niet omheen kan, zijn invloed is onvermijdelijk. Belangrijker dan het verhaal van de film is dat er ideeën in een context worden geplaatst. Hij ontstond uit mijn verlangen een conventionele griezelfilm te maken. De AUSTRALIAN FILM COMMISSION (AFC) wilde me geen subsidie geven, ze waren niet geïnteresseerd, ze konden zich niet voorstellen dat wat voor griezelfilm dan ook een subsidie waard zou kunnen zijn. Ze leken niet te begrijpen dat het voortbestaan van een genre noodzakelijkerwijs een constant lezen, herlezen en produceren met zich meebrengt. De film is dus een*

*essay geworden over wat er nu zo interessant is aan de griezelfilm — het is een manier om een stelling te pomen.*

*Overigens is het opvallend dat de AFC in commerciële opzicht eraan zat, net zoals toen ze bleven weigeren GEORGE MILLERS oorspronkelijke Mad Max-project te subsidiëren. Salt, Sweat etc werd een van de eerste experimentele films van het AFC die commercieel vertoond is in Australië: hij draaide in een gewone bioscoop in Sidney.*

Ik heb het gevoel dat er nog een andere overeenkomst is tussen jouw werk en de vroege CRONENBERG-films (zoals *Crimes of the Future* en *Stereo*). Beiden lijken meer een uitproberen-van-ideeën dan teksten-op-zich.

*Ik doe inderdaad niet mijn best om van mijn films glad gepolijste producten te maken, het zijn meer essays die bepaalde thema's verkennen in de context van het medium waarmee ze gemaakt zijn. Waarschijnlijk wijken ze hierdoor af van het soort projecten waar het AFC zich over het algemeen mee bezighoudt, en ook van wat men verwacht van de kunstfilm, de avant-gardesfilm, of hoe je het maar wilt noemen.*

Ligt het in je bedoeling door te gaan met de verkenning van ideeën rond de griezelfilm en het gruwelijke lichaam in je toekomstige werk?

*Mijn nieuwste project is een video-installatie dat ik Depictions II heb genoemd, een reeks fragmenten uit de meest bloederige sequenties van griezelfilms, gecombineerd met een becommentariërende gesproken tekst, een tekst die voortdurend verloren gaat in de oorspronkelijke, zeer gewelddadige, geluidsband van de fragmenten. Griezelfilms en lichaams-waarneming blijven me boeien.*

vertaling ANNA ABRAHAMS

## Domn



Het idee moet ongeveer ontstaan zijn in de tijd dat het in zekere artistieke kring mode werd om met de vertegenwoordigers van de reclamewereld te flirten. Ongeveer op het moment dat het Amsterdamse café HET PALEIS ingewisseld werd voor het meer *up-market* MARKX, toen het voormalige gezinswoord *postmodern* werd ontmaskerd als *anathema* en toen de schijn van betrekkelijk artistiek handelen definitief overging in de omhelzing van het commercieel reclamewereldje dat de winstgevende geur van moderne kunst had geroken. Katalysator van dit alles: "ROB SCHOLTE" de anonieme artistieke gestalte van de schilder ROB SCHOLTE.

Kunstenaar SCHOLTE, die zich zo vaak in zijn anonieme "SCHOLTE" transformeert als hij wil, stelt de "SCHOLTE" tussen aanhangstekens beschikbaar voor iedereen die met hem ideeën over de reclamefunctie van kunst wil delen. De reclameman PAUL MEIER (DOYLE DANE BERNBACH), met accounts als VOLKSWAGEN en IKEA en enige artistieke prijzen in de kast, *Hot Stuff* in de reclame-bussiness, laat er geen gras over groeien. Er moet een grotere naamsbekendheid komen voor een bepaald bier, en een commercial is daarvoor de aangewezen weg. De ingrediënten zijn alle aanwezig, er hoeft niets buiten de eigen kring gezocht te worden: een gesimuleerde opening van een kunsttentoonstelling met veel artistiek uitzienend werk, met nog veel meer artistiek

volk, met voldoende herkenbaarheid voor een minder geïnformeerd publiek dat zich dan zo, als het ware via de consumptie van dit uitverkoren bier kan laven aan de andere geneugten die in de campagne getoond worden. Spil van dit gebeuren zal een presentatie van SCHOLTES nieuwe werk worden.

"ROB SCHOLTE. HOW TO STAR", de *media-afplitsing* van ROB SCHOLTE zal gebruikt worden om de toch al nauwe band die tussen zijn werk en de media en reclame bestaat nog eens extra te benadrukken. *Mischien zit er weer een relletje in*. Eerder veroordeelde de onwilligheid van een electronica-gigant een oplage van een "ROB SCHOLTE" kunstkaart; er was iets met de overijverige journalist BAS ROODNAT die er voor zorgde dat de relatie tussen "ROB SCHOLTE" en ROB SCHOLTE danig op de proef werd gesteld, door een mogelijke inbreuk op *copyright* te constateren. En ROB SCHOLTE kon zich alleen verdedigen door zich als "ROB SCHOLTE" terug te trekken. Kennelijk werkte dat zo goed dat hij zich sindsdien in artistieke discussies door "ROB SCHOLTE" laat vertegenwoordigen aangevuld met het "HOW TO STAR" geleend van de dichter KOOS DALSTAR, *Public Relations Officer* voor het product "ROB SCHOLTE. HOW TO STAR".

Vraag was nog hoe deze tentoonstelling er uiteindelijk uit zou komen te zien. De thematische opzet ervan was, net als de

meeste van zijn andere afzonderlijke tentoonstellingen, wel gegarandeerd. Gewaagde sfeertekeningen kon men vermoeden, zeker ook omdat de figuranten in deze biercampagne behalve uit Neerlands topmodellen dit keer ook zouden bestaan uit vrienden en collega's van SCHOLTE. Onder wie ook critici als ARNO VRIENDS en ondergetekende, die zich, als waarmerk van een juiste appreciatie, onder de aanwezigen zouden begeven.

Een terugblik op de kritieken die SCHOLTE en "SCHOLTE" in de loop der jaren hadden gekregen, beloofde veel voor de ontvangst die deze commercial zou kunnen krijgen. *ROB SCHOLTE's universe is composed, like BORGES' Library, of an indefinite and perhaps infinite number of picture galleries and raise questions of philosophical dimensions* is één van de meest geciteerde (hij komt oorspronkelijk van KLAUS OTTMAN). Ikzelf ben verantwoordelijk voor niet minder opgeblazen zinnen als: *I sometimes think that the paintings he has made so far cannot be much more than footnotes to a large scientific work he may write some day. Maybe he hides his real work from us, terwijl ik elders, ook niet mis, schreef: As an adage for his paintings SCHOLTE uses a variation on the phrase of the 19th century French poet LAUTREAMONT about the 'change encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissection table'.*

Zoiets vraagt natuurlijk om revanche, en

PAUL GROOT

# elsch Wordt't Helemaal



terwijl MEIER/UBINKS aan de voorbereiding van hun commercial werkten, verzamelde SCHOLTE tegelijk deze en dergelijke uitspraken voor de catalogus van zijn overzichtstentoonstelling die onmiddellijk na de bier-spot plaats zou vinden in het Rotterdamse MUSEUM BOYMANS VAN BEUNINGEN.

## II

SCHOLTE's beeldcommentaar op de oppervlakkige cultuurhonger van toeristen verbindt, zoals ik ook wel wist, spottende kritiek met een surrealistische verbeelding. Maar dit weten en het besef zelf als een van die toeristen aan de kaak gesteld te worden is natuurlijk twee. We roepen met al onze intelligentie *oooh!* en *aaah!* bij het zien van zoveel toverij, terwijl we daarvoor de gewone man nog hebben uitgelachen om zijn euforie bij het zien van de dikke dame op de kermis. En zelfs als we dat van onszelf weten is het nog maar de vraag in hoeverre we onszelf kennen in relatie tot SCHOLTE, die telkens op vernuftige wijze onze fetisjistische verering van de afbeelding in het algemeen en het schilderij in het bijzonder, inclusief dat van hemzelf, bespot.

Maar ongetwijfeld vormde de verzuchting dat je eindelijk weer herkennen kunt wat er geschilderd is, wel de voornaamste

reden voor MEIER en UBIKS met SCHOLTE in zee te gaan. ROB SCHOLTE. *HOW TO STAR* moet een *commercial* worden waarbij de uitstraling van de yuppie-schilder die zijn roem ontleend aan het zorgvuldig selecteren en naschilderen van andersmans verbaale of visuele *puns* als het ware de consumptie van de advertenties zal aanzetten tot consumptie van het bedoelde bier. Dit schilderen van ge-herstructureerde *objets-trouvés*, van kleur, vorm, lijn, tekening, textuur, dat alles is vlak en cijfert zichzelf weg, zo luidt de *communis opinio* over SCHOLTE's werk. Zijn schilderijen zijn oppervlakkig en dat moet de reclamemaker onmiddellijk aanspreken. Twee siamese vliegen proeven van de verboden vruchten en rond de bordjes liggen her en der hazelnootjes... de commercial zou eindeloos kunnen doorgaan. Deze nieuwe werkelijkheid is oneindig, bedachten MEIER/UBINKS, maar er is meer dan alléén SCHOLTE, moet hen eenmaal door de geest zijn gekomen. Dat idee moet hen hardhandig op het spoor van de obscuriteit gebracht hebben. Reclame als de banaliteit herhaald in een eindeloze keten van banaliteiten en zo evident geworden. En zo kwam het idee van die eindeloze reeks bier-tjes die door een eindeloze reeks gasten tijdens de opening van SCHOLTE's tentoonstelling geconsumeerd zou worden. Niet een pilsje als aperitief of zo, neen de hallucinerende droom van een dronkeman herhaald. Dit is niet langer de droom van BRENDAN

BEHAN, maar veel dodelijker, namelijk de reeks van simulacra, simulacra, simulacra.

En prachtig gefotografeerd ook nog. Hier moet de uiteindelijke breuk tussen SCHOLTE en MEIER/UBINKS hebben gelegen die zich tijdens de voorbereidingen begon af te tekenen. SCHOLTE's artistieke ingrepen op internationale kunstmanifestaties hebben vaak iets van een kwinkslag. Op de *Aperto* heeft hij voor de gelegenheid een tapijtje neergelegd waarop *Mens-erger-je-niet* gespeeld kan worden, maar dat lijkt mij niet de manier waarop verstandige reclamemensen, die de verantwoordelijkheid hebben voor enorme accounts, met hun producten omgaan. Bovendien, zoals vermeld, die BAUDRILLARD-achtige metastasis van de reclamemakers leek SCHOLTE's inventiviteit met mijlen te hebben geslagen. Niet langer de gebeurtenis, de hoogst individuele schepingsdaad, maar het gebeuren bepaalt de waarde van het werk.

Deze overwegingen moeten uiteindelijk de voornaamste reden zijn geweest dat het besluit genomen werd om de commercials tot stand te brengen zonder enige bijdrage van "ROB SCHOLTE. HOW TO STAR". De ster was verdwenen, en daarvoor in de plaats moesten dan maar de critici hun werk doen, naast de gewone sterren en modelletjes die al geëngageerd waren. Het was een teken dat SCHOLTE een nieuwe weg was ingeslagen, maar welke zou pas later aan het licht komen.

# Dommelsch Is Really Gonna



When I think about the possibility today of what used to be called an art movement, I think about what ROB SCHOLTE calls *Business Art*. I think that ROB SCHOLTE saw that art was losing large areas of its former view. As much as ROB SCHOLTE is a creature of the art world (and of media exploitation), he never rejects the commercial art world. He has a big heroically inclusive concept of art and in a lot of ways he is the only *Pop* artist who lives up to *Pop*'s platform. You could say that *Business Art* had to happen. (Presuming the world were to continue.) But the actual appearance of *Business Art* still seems radical and *Dada*-like in its deep and mysterious pizzazz. I think what ROB SCHOLTE sees in *Business Art* is power, not just collecting-class power but the kind of power that comes from a positivist, ambitious approach. I think he sees *Business Art* as a means of escape from the tragic tradition of art declaring itself dead and dead again. *Business Art* subverts that tragedy through *deus ex machina* surprise tactics. It is about escapism, about taking

the easy way out, but so was some great art of the past. Art before ROB wasn't all the dangerous leap that we sometimes expect of art that is like art, art that buys into the tragic idea of art history.

By serving commerce, commercial art is able to attain a corporate, communal "I". An I like the I of *the Order of Assassins*, or *the Knights of Templar*, or *the Ras Tafari*. The corporate artist is immune to assassination, literal or figurative, whether by ideological enemies, rival artists, or dealers and collectors with a vested interest.

- The corporate I is superior to "we"
- We is a euphemism
- We is ex cathedra. I is divine.

*Dommelsch wordt 't helemaal (Dommelsch is really gonna make it)* is a surprise. We can easily understand and accept that beer ads come with football games and all that soaring and hurling and colliding and bleeding and limping. But where PAUL MEIER/WIM UBINKS reserve their football games and sports for aerospace contractors and microchip makers, and associate an

*Hewlett Packard* logo with football games, SCHOLTE's beer ad is reserved for artistic ceremonies. As it is in this superb commercial:

- A voluptuary beauty of mixed race turns her head in slo-mo close-up.
- A girl straddles a chair in front of a wind machine.
- A denial of language-based structures of communication.
- A door must be open or shot.
- Two or three, I am not quite sure.
- The apparent similarities between DUCHAMP and the later SCHOLTE.

All this and more shows that SCHOLTE is a perfect *art company*. The products he shows are like art in every respect except being art. And now he has created one of the great art commercials of our time, except that it's not really an art commercial, it's a beer ad. *Dommelsch wordt 't helemaal* has everything that an art work must have, and it is more beautiful than SCHOLTE's earlier artworks, but it has something more. SCHOLTE is the big absent

# Make It



and that is an excuse that gives it an immunity.

SCHOLTE's conception of *Business Art* is to invite the viewer to participate in the works, building them through a sum of actions. Watching the commercials, after a day's hard work, we enter the soft yellow-white in a sort of monochrome fresco-like world, producing shocking effects of complete alienation first and then descent in a fantasy world. The silhouettes of male and female figures, some even probably clones or humanoids, but then we recognize them as beautiful, famous or both. Get-togethers of a few attractive management couples who are having the time of their lives; artists in what seems to be as about to play strip-poker; artists in conversation with all too greedy critics; all this and more; like elegant framed pictures over the woman's bed, and, elegant women's figures on the parket floor, covered by the peach satin sheet. But, *there's something rotten in the State of Denmark*. What's missing?

SCHOLTE is the big absent. He

disappeared completely from this work, his best to date. As DUCHAMP stopped easel painting, so SCHOLTE not only stopped the traditional emphasis on the artist hand, but made the artist himself disappear completely. As an alternative to the Romantic exaltation of the creative act, and even of the notion of the artist's sensibility as a guiding force, he denies himself and, in the best BAUDRILLARD's sense, he disappears.

Later of course will come the explanations, as we have them now from DUCHAMP: perhaps it is, as it was with DUCHAMP, an incestuous obsession with a sister, or, as others see it more positively: *a muffling of a perhaps unconscious, emotional storm, inside an emotionally neutral, and increasingly icy, aesthetic statement*. But his absence now is just noticed. Not less, but more.

Beer advertising works. Its image games help you *name your poison*. I am old-fashioned, I drink GROLSCH, because it's good for you and it gets you drunk. But for the right price I am available to

*Dommelsch:*

-*place of residence:* Amsterdam.

-*occupation:* Writer.

-*hobby:* riding horses.

-*last book read:* The Bonfire of the Vanities.

-*most recent accomplishment:* Getting tickets for the acid-new-body-warehouse party at the Docklands.

-*why I do what I do:* because it's there.

-*quote:* DOMMELSCH WORDT 'T HELEMAAL.

Here we have a commercial with a disappearing hero, where the I that was, becomes plural. In the current *Dommelsch* commercials the artist gave place to all of us. If he is not there, we can be the artist. First person collaboration from beyond, and beyond copyright. We drink the *Dommelsch*, and we feel a little bit like him.

Fashion people, designers, advertisers, artists all lurk below among the masses. Have you noticed how beautiful they have become? Perhaps you can be like them. Just drink *Dommelsch*, and you're gonna make it. So the gods will return.

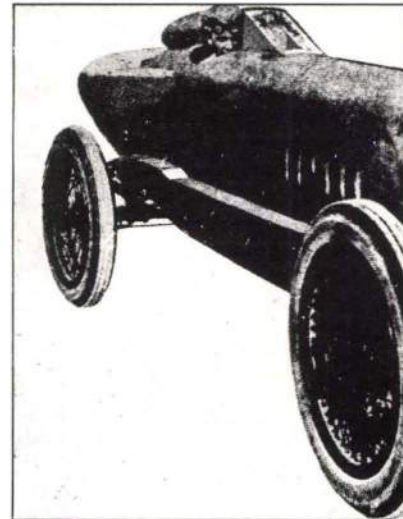
*Wees kort. Uw tijd is minder kostbaar dan de onze.*

Bladerend in het boek van megabrain BAUDRILLARD vroeg ik mij af waar het Europese denken naar op weg is. *Amérique* is een briljante reisgids. Fascinerend monotoon, cool extatisch. B vindt de juiste woorden bij de beelden die u van film & TV bekend zijn. *Je hoeft er niet geweest te zijn om er over te kunnen oordelen*, hij is er geweest en oordeelt niet. Dat is ook niet nodig – *Have fun!* is de Amerikaanse leefregel. En dat had hij. Binnenvliegend vanuit het Europees gehucht Parijs ging hij al boven Groenland uit z'n bol. Nog altijd verbazing bij die Franse intellectuelen over de wonderen van het luchtruim: terwijl Europa gereduceerd werd tot de omvang van Madurodam, opende Amerika zich voor B als de dimensieloze ruimte. BAUDRILLARDs movie was begonnen. Onze flatgebouwen ervaart hij als *de verticaliteit*, onze identiteit als *hun gebit* en de joggers hier op straat als *het einde van de wereld*. Hij staat nog paf van de televisies die gewoon aanblijven in het motel, ook als er niemand meer is. Maar in de woestijn begint hij pas echt te trippen.

Rijdend door Death Valley National Monument, zich niet realiserend dat hij zich in *this great outdoor museum distinguished for its desert scenery* bevindt (zoals de *Rand McNally Road Atlas* vermeldt), denkt hij dat hij eindelijk het echte Amerika gevonden heeft, aan gene zijde van het sociale en culturele Amerika waar hij geen belangstelling voor heeft (jammer!). Hij noteert daar in zijn schriftje: *Deze reis roept slechts één vraag op: hoe ver kun je gaan met het elimineren van de betekenis, hoe ver kun je doorgaan in de referentieloze woestijnvorm zonder te bezwijken?* Zodra hij het toegangsbord gepasseerd is waant hij zich voorbij het *point of no return*, dat punt waarop *duidelijk wordt dat de reis geen doel heeft, dat zij geen reden heeft om te eindigen*. Opeens is voor hem beweging niet meer dezelfde. *De spontane beweging door de ruimte verandert in een absorptie door de ruimte zelf. Zo wordt het punt bereikt waarop bewegen de leegte produceert die ons absorbeert*. En dan komt het. *Dit moment van duizeling is ook het moment van de mogelijke instorting*. Dat is de Amerikaanse droom van BAUDRILLARD: hij wil zover mogelijk in de leegte doordringen, maar nog net op tijd terug kunnen keren naar het 19de eeuwse Europa, na even het gevoel te hebben gehad er helemaal van los te zijn gekomen.

Ik vraag me af of dit de nieuwe toeristische trekpleister wordt. Amerika als sensorische deprivatie-machine voor uitgedachte denkers? Na Disneyland de roes van de woestijnleegte (ervan uitgaand dat de dollarkoers laag blijft)? Blijkbaar is de filosoof als *easy rider*, één hand aan het stuur, in de andere een whiskey ijs, de toekomstige toeristische gestalte. En dat terwijl ze met hun vrijgezellenmachines in Europa veel harder mogen racen. Nu alle exotische gebieden bereisd zijn is alleen de leegte nog de grote onbekende, die als we BAUDRILLARDs trend volgen, weldra opgevuld zal zijn met voorzieningen voor toeristen die de leegte-ervaring willen meemaken. Heeft BAUDRILLARD dan niet in de gaten dat Amerika het tijdperk van de snelheid al achter zich heeft gelaten? In mijn ouderlijk huis was alles op snelheid ingesteld, trappen hadden we alleen nog als nostalgische herinnering. Naar boven gingen we met de schietstoel, naar beneden met de glijbaan en het personeel droeg rolschaatsen. Mijn autodroom eindigde echter toen mijn vader, vermaard recordjager, in 1938 om het leven kwam met een gang van 248 km/uur. Sindsdien is snelheid voor mij een klapband. B kan nog wel de naïeve vreugde van het bewegen over de aardkorst beleven. Wij Amerikanen, voor alle duidelijkheid, hebben dit plezier in de jaren vijftig achtergelaten, sindsdien waren we even in de ruimte en nu zitten we gewoon thuis achter de computer. Het autoverlangen is deel van onze geschiedenis geworden, B is een vijftiger en zijn eenvoudige genoegens zijn hem van harte gegund. Onbegrijpelijk vind ik zijn smalende houding ten opzichte van Europa. Wij zelf gaan er graag heen. Al die kastelen en paleizen, al die volken en culturen. Europa is één enorm openlucht-museum dat, anders dan B beweert, perfect in het Amerikaanse model past: in termen van BAUDRILLARD schitteren de tekens er in de simulatie van de geschiedenis – en dat terwijl de mensen er nog middenin leven! Wij zijn niet onverschillig, zoals B van ons beweert, wij vinden die verschillen zo dicht op elkaar juist ontroerend. Mijn conclusie uit *Amérique* is dat het Europese denken de omweg via Amerika gebruikt om terug te keren van waar men vertrokken was. Na tienduizend mijl American highway is het denkraam niet verruimd, maar enkel iets meer ingekleurd. Het is maar wat je van je vakantie verwacht. De charme van Amerika was, is en zal zijn dat je alles over haar kunt beweren. En wie kunnen dat beter dan de Europeanen?

## Amé



“ AM

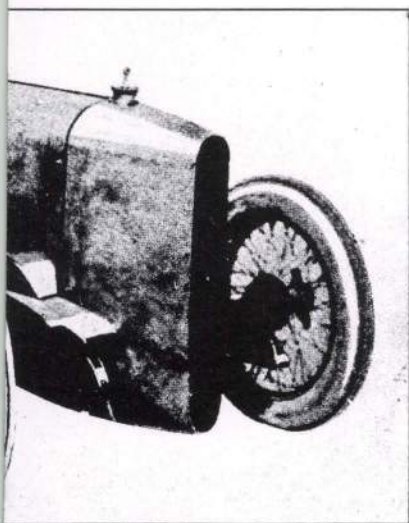
*A Racing Car of 250 b.p.*

*Amerika! Onmetelijkheid, onzinnige herhaling, metafysische monumentaliteit, radicale onverschilligheid, pure uiterlijkheid, ontembare vitaliteit, een woest maar prachtig ritueel, de ijdele en absolute vrijheid van de freeways, de primitiviteit, funky towns, angstaanjagende verscheidenheid van de gezichten, apocalyptisch spektakel, obsceniteit van de evidentie, gigantisch hologram, gender benders, orgastische elasticiteit, narcistische refractie, radeloze zelfreferentie, easy clothes, een maniakale, een fobische, een anorectische samenleving, metastatic consumption, collectief totaalgebeuren, right lane must exit, voortdurende actualiteit, onuitstaanbare argeloosheid, radicale moderniteit, de onmiddellijk materialisering van de utopie, vulgair maar easy, een wonderlijke ruimte, no desire: desert, de macht van de woestijnvorm, onkwetsbare gratie. I did it!*



ALD PUMP II

## ique



ICA '99

pable of over 160 m.p.h.

• America! Immeasurability, senseless repetition, metaphysical monumentalism. radical indifference, pure outward appearance, indomitable vitality, a savage but splendid ritual, the vain and absolute freedom of the freeways, the primitivism, funky towns, the terrifying diversity of faces, apocalyptic spectacle, obscenity of obviousness, gigantic hologram, gender benders, orgasmic elasticity, narcissistic refraction, desperate self-reference, easy clothes, a maniacal, phobic, anorexic society, metastatic consumption, collective total event, right lane must exit, constant topicality, unbearable naivety, radical modernity, the immediate materialization of Utopia, vulgar but easy, a wondrous space, no desire: desert, the power of the desert form, invulnerable grace. I did it!

*Be brief. Your time is less valuable than ours.*

• Leafing through this book by megabrain BAUDRILLARD I wondered where exactly European thinking is going. *Amérique* is a brilliant guide book. Fascinating, monotonous, cool, ecstatic. B finds just the right words for those pictures you recognize from TV and films. *You don't have to have been there to have an opinion*; he has been there and he doesn't have one. But you don't need to - *Have fun* is the American rule of life. And he did. Flying from the European hamlet of Paris he took leave of his senses somewhere over Greenland. The wonders of the atmosphere remain a constant source of astonishment for French intellectuals: while Europe was reduced to the size of a miniature village, America opened up for B as one vast and limitless space. BAUDRILLARD's movie had started. He experiences our apartment blocks as *verticality*, our identity as *their teeth* and the joggers on our streets as *the end of the world*. He was constantly astounded by the televisions that stayed on in the motels even when no-one was watching. But he really spaced out in the desert.

Driving through the Death Valley National Monument, he failed to realize that he was in *this great outdoor museum distinguished for its desert scenery*. (RAND MCNALLY ROAD ATLAS) and thought that he had finally discovered the true America, the reverse of the social and cultural America he finds so uninteresting (shame!). He made a note: *This journey provokes just one question: to what extent can you eliminate significance, to what extent can you continue through the desert form with its absence of reference without going under?* Once past the entrance signs he imagined himself to be beyond the *point of no return*, the point where it is clear that the journey has no goal and that there is no reason to end it. Suddenly movement was no longer the same for him. *The spontaneous movement through space becomes an absorption by space itself. Hence the point is reached where movement produces the emptiness which absorbs us.* And here it comes. *That moment of vertigo is also the moment of possible collapse.* That is BAUDRILLARD's American Dream: he wants to permeate that emptiness as far as he can yet still be able to return on time to 19th century Europe after experiencing the feeling of complete separation.

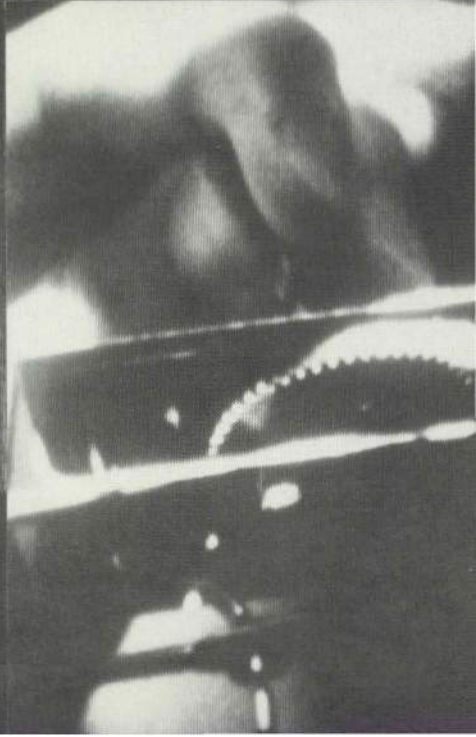
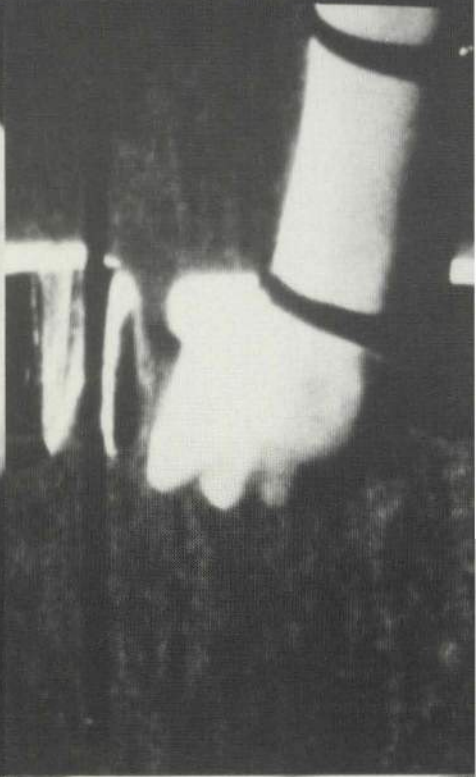
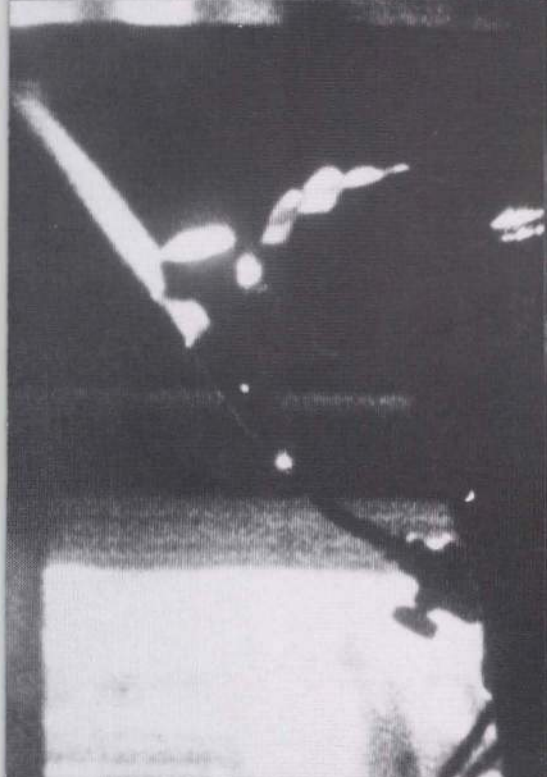
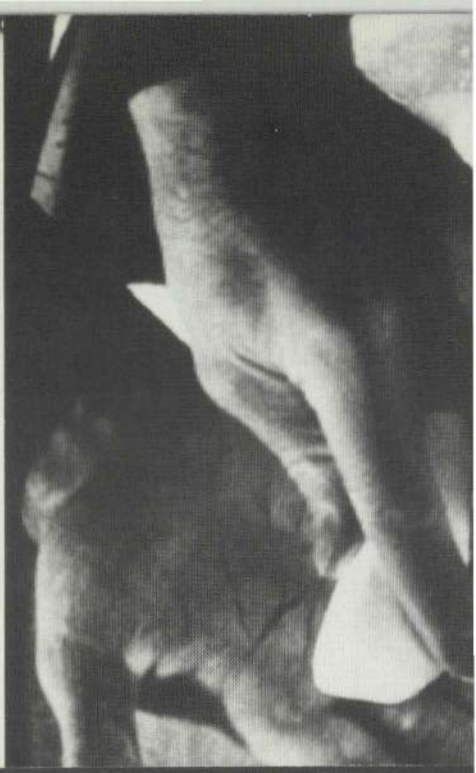
I wonder if this will become the latest tourist attraction. America as sensory deprivation machine for burnt-out minds. After Disneyland the intoxication of the desert wilderness? (on condition that the dollar doesn't improve.) The philosopher as easy rider, one hand on the wheel the other clutching a whisky on the rocks; the future face of tourism. All that despite the fact that bachelor machines can go much faster in Europe. Now that every exotic corner has been explored the desert remains the One Great Unknown which if we all follow BAUDRILLARD-fashion will soon be crowded with facilities for tourists eager for the emptiness experience.

Is BAUDRILLARD unaware of the fact that America is now beyond the age of speed? My childhood home was completely geared to speed although we still had stairs for nostalgic reasons. We went upstairs by ejector seat, downstairs by chute and the staff were on roller-skates. However my internal combustion dream came to an end in 1938 when my father the celebrated recordbreaker passed on at a speed of 150 MPH. Since then speed was punctured for me. B may still enjoy the naive happiness of moving across the earth's crust but to be perfectly honest we Americans left that delight behind us in the 1950s. Then we went into space and stayed at home with our computers. The car-craving has become part of our history, B is a Fifties figure and he is free to enjoy his simple pleasures.

I find his denigrating view of Europe simply incomprehensible. We love going there. All those castles and palaces, all those peoples and cultures. Europe is one big open-air museum which, in contradiction to B's claims, conforms perfectly to the American model: in BAUDRILLARD's terms the signs glitter in the simulation of history - all that and the people still live there! We are not indifferent like B claims we are; we love all those differences piled up one on top of another. My conclusion from *Amérique* is that European thinking uses the detour round America to return to one's point of departure. The mental parameters have not increased after ten thousand miles of American highway they have merely been tinted. It all depends on your holiday expectations. America's charm was, is and will remain the fact that you can say anything and everything about it. And who does that better than the European?

translation ANNIE WRIGHT







The Design of the Grip  
BILL SEAMAN 1988

Perfect pearl  
Born of irritation  
The fruit of sensation  
The design of desire  
  
Transparent sheen  
A turn of the sway tongue  
Precision biomotivator  
Reflex kwowhow  
  
Spun thistle carrier  
Chain reaction  
Trigger happy slap happy  
Grasp on the game  
  
Flames lick at the slip  
of the torch song tongue  
Lickety-split  
Goes the tender of the pitch  
  
Moving with momentum  
Through the field of desire  
  
Engineer the buildup  
Rifle the ad copy  
Shift and resonate  
Biorhythmic clutch  
  
Throttle the bottleneck  
Cultivate the catch word  
Diversionary tactic  
Pitch tender push

Watch the sway lingo  
Hot house hands  
Hold your horses  
Hold your tongue  
  
Champagne crossbow  
Screwgun metronome  
  
Sling shot slap shot  
Snap shot shifting  
  
Stuttering sputtering  
Motorized clutch  
  
Midwife jackknife  
Half-life hot house  
  
Acrobattery  
Crosspollination  
  
The Conductor grasps  
The Design of Desire  
  
Holding coordinates  
With hands of light  
  
Heat moves  
From a distance  
With finesse  
  
Precision repetition  
Precision reps

Motor through the branches  
Torque and momentum  
  
Collision of decision  
Thought with spin  
  
The conductor shifts  
Molds desire  
And handles  
The holding pattern field  
  
The ad hoc ad pitch  
Tender of emotion  
Holds fast to the grab bag jargon  
  
Touching the threshold  
Of desire bearings  
Motion at a distance  
Move as one  
  
The Drill  
Dance  
Drive  
Of the conductor's stream  
  
Hones the housing  
The handle  
The hold

Touching  
With light trigger embrace  
The silent slinking  
Of desire gears  
  
Fillip through a jackknife  
Half-life entry  
  
Burst  
Battery  
Severed reserve  
  
The handle and the hold  
Contract from the inside  
  
Forces conducted  
On the sheets of momentum  
  
Scattering pollen  
From the pearl flower  
  
The mechanism moves  
Smoothly in and out  
  
Pulsing contraction  
Golden frame  
Internal clock  
  
Acrobattery  
Crosspollination

# Notes on the Distr

Tijdens het *World Wide Video Festival* 1988 vond een symposium plaats over de distributie van kunstvideo. Als sprekers traden op: KATHY RAE HUFFMAN (CAT FUND Boston), ROBIN O'HARA (THE KITCHEN New York), RENÉ COELHO (MONTEVIDEO Amsterdam), KATE HORSFIELD (VIDEO DATA BANK Chicago), TORBEN SOBORG (THE DANISH VIDEO ART DATA BANK Haslev) en KEN FEINGOLD (videokunstenaar New York). Laatstgenoemde kwam met een interessante visie op het kunstvideo-distributieprobleem.

## Double Cassette Mechanism!



*Door de nieuwe elektronische onderlinge afhankelijkheid wordt de wereld opnieuw geschapen naar het beeld van een global village* McLuhan 1967

Bovengenoemde onderlinge afhankelijkheid wordt economisch beheerst door de multinationals en de regeringen van het noordelijk halfrond, waarbij televisie het voornaamste middel is bij de verspreiding van hun ideologieën. Het gecreëerde beeld van een *global village* is inderdaad niet meer dan een beeld en is, net als andere beelden, fictie. In dit geval werd het beeld gecreëerd met als doel wat wel genoemd wordt de *exploitatie van markten*. Bij nadere beschouwing roept dit bij mij als kunstenaar – die denkt *buiten* deze commerciële economie te staan – vragen op over in hoeverre wij eigenlijk deze economie nabootsen of eraan deelnemen, en hoe we in de toekomst verder denken te gaan.

Ik wil hier graag het volgende aan de orde stellen:  
Wiens werk wordt gedistribueerd door wie, en in welke context; wiens werk wordt niet gedistribueerd en wat is het voordeel van deze situatie?

### Huis-Industrie

Distributie is van nature een politieke zaak. Er blijkt een hiërarchie te bestaan van producenten, distributeurs en consumenten, met een bijbehorende geldstroom. De primaire distributeurs zijn wij, de kunstenaars, de producenten. Daarnaast distribueren mensen die op de een of andere manier *bevoegd* zijn door de context waarin ze werken (musea, festivals, TV-stations, distributiedirecteuren) onze video's. De keuzen die ze maken zijn een afspiegeling van de belangen van die instellingen. Deze keuzen bepalen in feite de context van tentoonstelling en distributie, en daarmee de verspreiding van werk van alleen diegenen die door hen worden gesteund. Dat leidt weer tot een grotere geloofwaardigheid van deze kunstenaars, die daar weer van profiteren wanneer er geld moeten worden binnengehaald. Door de subsidie-structuur moet het werk

voor een deel door deze zeer kleine groep worden ondersteund. Het is niet ongebruikelijk dat bij subsidie-aanvragen informatie wordt gevraagd over hoe het werk, dat nog niet eens is gemaakt, gedistribueerd zal worden.

Het aantal producenten is groot en het aantal distributeurs klein; deze structuur doet denken aan die van een regering of een industrie (in dit geval een soort *huis-industrie*). Hoe zijn de mensen die ons werk distribueren eigenlijk aan hun belangrijke posities gekomen? Wij hebben geen invloed op de benoeming van een non-profit distributeur, of een kunst-voor-TV producent/distributeur. Daarom doet deze structuur meer denken aan de zakenwereld dan aan een *democratische* regering. Net als in de zakenwereld moeten de activiteiten van deze mensen voortdurend het belang dienen van de instellingen waardoor ze gesteund worden, in zoverre dat ze zelf ook subsidies moeten binnenhalen, grotendeels betaald door belastingbetalers die bijna geen toegang hebben tot het gedistribueerde werk, en van bedrijven van wie wij, als producenten, de produkten consumeren. De belastingbetaler levert ook de voornaamste bijdrage aan onze produktie en zo wordt een gesloten circulatiesysteem van produktie en distributie gecreëerd, waarin de distributeurs hun goedkeuring geven aan de distributie van gemeenschapsgeld aan producenten, en dan andere gemeenschapsgelden gebruiken om dat werk te distribueren. Dit systeem houdt zichzelf in stand, maar in tegenstelling tot de zakenwereld leidt het niet tot een belangrijk hoger inkomen of een overschot aan kapitaal of winst.

### Global Village

De wereld van *videokunst* of *onafhankelijke video* bestaat primair uit een goed ontwikkeld en select blank Noord-Amerikaans en West-Europees publiek. Ondanks de po-

gingen van de organisatoren van het *World Wide Video Festival* om een werkelijk internationale selectie te presenteren is dit bijvoorbeeld geen *worldwide* videofestival, maar een *white-world* videofestival. De meeste deelnemers accepteren deze tegenstelling als een *moeilijk probleem* (ondanks een groeiend verlangen om deel uit te maken van de wereld-gemeenschap, een verlangen dat in vele gesprekken op dit festival naar voren kwam). Waarom moeilijk? In de eerste plaats is de distributie van produkties uit Afrika, Azië en Latijns-Amerika zeer gering. Voor het gemak gingen veel van de festivaldeelnemers er maar van uit, daar ze er nooit van gehoord hadden, er ook wel niets geproduceerd zou worden. In de tweede plaats onderhouden de curators en distributeurs geen contacten met de distributeurs van dit werk; evenmin bezoeken zij distributeurs van kunstenaars die geen deel uitmaken van de *blanke wereld*. Zelfs niet in New York, waar veel distributeurs zitten van zwarte, Aziatische en Latijns-Amerikaanse kunstenaars. Daarbij komt nog dat producenten in Afrika, Azië en Latijns-Amerika op moeten boksen tegen de distributiestructuur van de commerciële film, die geënt is op het *noordelijke/blanke* model.

Bijna al het werk op dit festival dat zich bezighoudt met aspecten van het zuidelijk halfrond (eufemistisch en verwerpelijk aangeduid als *Derde Wereld*) waaronder mijn eigen werk, is gemaakt door *noordelingen* die in het zuiden werken. Ondanks het feit dat er veel werk gemaakt wordt door in Afrika, Azië en Latijns-Amerika levende kunstenaars is het merendeel daarvan niet op dit festival vertegenwoordigd. Ik ben van mening dat dit werk juist getoond moet worden op plekken als festivals en tentoonstellingen, waar distributie ter plekke geschiedt, en op TV. Heersende ideeën over wat *goed* en *slecht* videowerk is, hebben dat volgens mij tegengehouden. Deze ideeën

GOLD

# ution of Video Art

During this year's *World Wide Video Festival* a conference was held to discuss the distribution of video art. Speakers were: KATHY RAE HUFFMAN (CAT FUND Boston), ROBIN O'HARA (THE KITCHEN New York), RENÉ COELHO (MONTEVIDEO Amsterdam), KATE HORSFIELD (VIDEO DATA BANK Chicago), TORBEN SOBORG (THE DANISH VIDEO ART DATA BANK Haslev) and KEN FEINGOLD (video artist, New York). FEINGOLD had particularly interesting views concerning the problem of video distribution.



## High Speed Dubbing!

*The new electronic interdependence recreates the world in the image of a global village.* MARSHALL McLuhan 1967

This interdependence is controlled economically by the multinational corporations and governments of the Northern Hemisphere, with television as the primary method of the dissemination of their ideologies – an image – and is, like all images, a fiction. In this case, created for the purpose of what is referred to as *the exploitation of markets*. Consideration of this raises for us, as those who think that they are *apart* from this commercial economy, questions of how we actually mimic or participate in this economy, and questions regarding how to proceed in the future.

I want to start from the perspective of raising the following questions: Whose work is distributed by whom, in which contexts? Whose work is not distributed and what is the economy of this constellation?

### Cottage Industry

Distribution is political by nature. It reveals a hierarchy of producers, distributors and consumers with an attendant flow of money. The primary distributors are the artists, the producers, ourselves. The people who further distribute our work are somehow *qualified* by the contexts for which they work (museums, festivals, TV stations, and distribution *directors*: the *credible* world of art, TV, on-site dissemination, and the *non-profit* spheres). Their choices reflect the interests of those institutions. In effect, the choices made by these individuals create the context of exhibition and distribution, and thereby, the dissemination of work only by those whom they support, and create the further credibility of producers, invoked at the time of requests for funding. Because of the nature of funding, the work must have, to some extent, been supported by this very small group. It is not uncommon for grant

applications to request information on the manner of distribution of a work which has not yet been made.

There are large numbers of producers, and a small number of distributors, evincing a structure similar to that of government or industry – in this case – a kind of *cottage industry*. But how we have the individuals who distribute our work become or been placed in these positions of authority? We do not participate in the appointment of the director of a non-profit distributor, or an art-for-TV producer/distributor. Therefore the structure is more similar to business than to a *democratic* government. As in business, the activities of these individuals must continue to operate in the interests of the institutions which support them, insofar as they themselves must also raise funds, largely from money paid by taxpayers who have almost no access to the work which is distributed, and from corporations whose products we, as producers consume. The former is also the primary funding source for our production, thereby creating an enclosed *hot-house* of production and distribution in which the distributors approve the distribution of public funds to producers, and then use further public funds to attempt distribution of the work. The *system* supports itself, but, unlike actual business, creates no significant further income and no surplus of capital or profit.

### Global Village

The primary *world* of *video art* or *independent video* is a white USA/European, educated speciality audience. The *World Wide Video Festival*, for example, despite attempts by its directors to include a truly international range of work, is not a *worldwide* video festival, but is in fact a *white-world* video festival. This contradiction is accepted by most

participants (despite the growing desire to become a part of the world community, as many conversations at this festival have revealed) as a *difficult problem*. Why is it difficult? First, that the productions made in Africa, Asia, and Latin America do not have much distribution. many people have asked *Is there any work there?*, assuming, nihilistically, that if they haven't seen or heard of *it* that *it* must not exist. Second, that the curators or distributors do not visit the distributors of these works, nor, for the most part, do they visit the distributors of works by those who are not a part of the white-world, even in New York, where there are numerous distributors of works by Blacks, Asians and Latin Americans, which are not represented in these contexts. Within Africa, Asia and Latin America, producers must compete with the commercial cinema structure for distribution, which was modeled on, or created by, the northern/white structure.

Almost all of the works in this festival which deal with aspects of the Southern Hemisphere (euphemistically and objectionably called the *Third World*) including my own, were made by the northerners working in the south. There are many works produced in Africa, Asia and Latin America by people who live there, which are not represented here, let alone works by people from the south about the USA/Europe constellation. These works must be included in such onsite distributions as festivals and exhibitions, and for TV. What has prevented this are the prevailing ideologies of what *good* and *bad* video works are. These notions must be redefined, for it is not coincidence that they are used to exclude works by those who are not white and do not represent the context as it has been created and perpetuated. This self-enclosed system, if it is to become truly a global village, and not just an image of

moeten opnieuw worden gedefinieerd, want het is geen toeval dat ze worden gebruikt om werk van niet-blanke kunstenaars of kunstenaars die niet binnen de bestaande context passen, buiten te sluiten. Dit in zichzelf besloten systeem moet, als het een echte *global village* wil worden, en niet slechts een afbeelding daarvan, zich openstellen voor de werkelijkheid van de mondiale productie.

### Kleinschalig

Videokunst werd eerder op cassettes gedistribueerd dan de commerciële films. Dit had te maken met het esthetische model van de kunst zoals ontwikkeld binnen het galerie-systeem. Onmiddellijk werden begrippen als beperkte oplage, hoge prijs en beperkte circulatie in praktijk gebracht. In die tijd had nog niemand een videorecorder in huis. Tegenwoordig is het aantal videorecorders over de hele wereld verduubeld en is de VHS-recorder bijna even algemeen als de cassette-recorder. Je kunt nu iedereen een VHS-cassette sturen; er is altijd wel een recorder in de buurt om hem af te spelen. Ondanks de technologische vooruitgang zoals de videodisc en hogere resolutie is VHS internationaal op zeer grote schaal doorgedrongen. In de Verenigde Staten is in elke wijk wel een winkel, bibliotheek of zelfs automaat te vinden waar je videocassettes kunt halen. In landen als India, Thailand, Egypte, Zimbabwe, Indonesië, die hier worden beschouwd als *arm of achtergebleven*, zijn videocassettes op bijna elke markt verkrijgbaar. In kleine dorpen zonder elektriciteit heb ik zelfs videorecorders gezien die werden gevoed door vrachtwagenaccu's.

Commerciële films worden het meest gedistribueerd. De tapes worden niet gekocht, maar voor een klein bedrag gehuurd. Voor één of twee dollar kun je in New York een speelfilm van 90 minuten huren terwijl een kunstvideotape van 10 tot 30 minuten 50 dollar kost. Kunstvideo wordt daarom voornamelijk gedistribueerd voor educatieve doeleinden en voor het museum- en festivalpubliek; daarnaast is er een kleinere verspreiding via de televisie. Gezien de smaak van het hedendaagse publiek is de kans op een wijde circulatie van onafhankelijk videowerk via deze kanalen erg klein. Daarnaast maakt onafhankelijk videowerk nauwelijks deel uit van circulatie op mondiaal niveau.

De opbrengst van deze kunst distributie op *kleine schaal* is inderdaad miniem. Festivals betalen geen huur voor de banden, scholen huren ze slechts eenmaal en kopiëren ze dan. Met de jaarlijkse inkomsten uit de verhuur van mijn video's kan ik drie weken huur in New York betalen. Zo worden we gedwongen te leven van subsidies die eigenlijk bestemd zijn voor productie, of moeten we een *baan* nemen naast ons videowerk, met als gevolg dat dit laatste de culturele status van hobby krijgt.

### Dubbele Videorecorder

Waarom houden we vast aan het idee van auteursrecht? Er zijn twee redenen om het kopiëren te beperken. De eerste is om de technische kwaliteit van de kopieën te waarborgen. Kopieën van eerdere kopieën die weer worden gekopieerd enz. brengen de video terug tot haar natuurlijke, gelukzalige staat: onbepaalde ruis. De meeste videoma-

kers zijn hier echter niet gelukkig mee en de algemene trend gaat in de richting van een TV-achtige presentatie, *clean* en *glossy*. De tweede reden is dat men ervan uitgaat dat de inkomsten op die manier terugvloeien naar de distributeurs en de producenten. Dat klopt wel, maar het effect is slechts zeer marginaal. Het huidige systeem is niet in staat om buiten de meer commerciële films om een groter publiek te bereiken, of kunstenaars in staat te stellen werk van andere kunstenaars elders in de wereld te zien.

Ik zou daarom de industrie willen aanraden dubbele videorecorders te gaan produceren, zoals er nu dubbele cassette-recorders in de handel zijn, die snel en eenvoudig kopiëren mogelijk maken. Producenten kunnen dan op goedkope wijze kopieën maken en die rechtstreeks naar zoveel mogelijk mensen zenden. Dat leidt tot een meer verspreide en persoonlijke vorm van distributie, vergelijkbaar met de *small-press* of *vanity-press* (uitgaven op kosten van de auteur FS) in de boekenwereld. De inkomsten – als die er al zijn – zijn dan natuurlijk heel gering, maar het is een interessant alternatief; ook zou het de U-MATIC (3/4") distributeurs die hoge prijzen vragen en 50% van de inkomsten nemen, dwingen hun methoden te herzien.

Aan de bestaande distributiemethoden wordt vastgehouden omdat er nog geen goede alternatieven zijn. De distributeurs hebben geen *slechte* bedoelingen; ze zitten alleen gevangen in niet-functionele ideeën. Het wordt tijd dat er nieuwe methoden worden uitgevonden.

vertaling FOKKE SLUITER

and now, even in vending machines. In India, Thailand, Egypt, Zimbabwe, Indonesia, and many other countries considered *poor* or *backwards* by the North, videocassettes are available in almost every marketplace. I have even seen VCRs in small villages which did not have electricity, run off of truck batteries.

Most of the work being distributed is commercial cinema. Most of the tapes are rented, rather than purchased, for very small amounts of money. In New York one can rent a 90-minute feature film for one or two dollars, and a video-artwork of ten or thirty minutes for fifty dollars. The artworks, therefore, are primarily distributed to educational, museum, and festival audiences, with some smaller amount of distribution through television. Given the nature of audiences' tastes at this time, the possibility of wide dissemination of independent video work through these channels is very small, nor does the work truly enter global circulation.

The economy of this small-scale *art* distribution is indeed very small. Festivals do not pay rental for tapes, schools rent them once and copy them. My own yearly income from video rentals pays my rent in New York for only three weeks. It becomes necessary for us to live off of funds meant for production, or to have a *job* in addition to that of doing our video-work, relegating it to the cultural status of hobby. If so many video works are *almost-good*, it is because the producers cannot sufficiently concentrate on their work.

### Double-VCRS

Why do we hold onto the notion of the copyright? Restricting duplication has two effects. First, it tries to maintain the technical quality of the copies. Multiple-generation copies continuing to be copied return video to its natural, blissful state – random noise. Most videomakers, however, are not happy about this, and the general tendency is towards a TV-like appearance, clean and glossy. Second, it assumes, that income will return to the distributors and producers. This is true, but both operate in a very marginal way; in either case, the current system is insufficient to reach wider audiences, and for us to be able to see the work made by others in the world apart from the more commercial cinema.

I would suggest that companies begin to produce double-VCRS, like the audio cassette machines, which would allow quick and easy duplication of tapes. Producers can easily make many inexpensive copies and mail them directly to as many people as they can, effecting a much wider and more direct, personal form of distribution, much like *small-press* or *vanity-press* book publishing. Of course, income would be very, very small, if it existed at all, but it would be an interesting alternative, and would force the 3/4" U-MATIC distributors who charge high prices and take 50 per cent of the income to reevaluate their practice.

We cling to the methods of distribution that exist because they are all we have, or all we have invented so far. The intentions of the distributors are not *bad*; they are simply trapped by dysfunctional ideas. It is time to reinvent.

### Small-Scale

Video art was distributed on cassettes before commercial film. It emerged from the aesthetic model of artmaking developed by the gallery system, and placed immediately the notions of limited editions, high prices, and limited circulation into effect. At that time, no one had VCRs at home. Now VCRs have proliferated around the world, and the VHS machine has become almost as widespread as the audio cassette. It is possible to send almost anyone a VHS cassette, and for them to find a machine to play it on. Despite the technological advances such as videodiscs and higher-resolution formats, VHS has succeeded internationally on an astounding scale. In the USA, videocassettes are distributed by shops in every neighbourhood, libraries,



ANNA ABRAHAMS / JAN FREDERIK GROOT

# De Camera als Dictafoon

GEORGE KUCHAR werd op 8-mm geboren, zijn tante had hem voor deze gelegenheid haar camera geleend. Toch moeten we het echte begin van zijn filmcarrière later situeren. In 1955 maakte hij op twaalfjarige leeftijd op het dak van zijn huis een travestie-film (het bleek voor een regisseur van zijn leeftijd erg moeilijk echte meisjes voor deze film te vinden). De censuur liet zich direct gelden. Zijn moeder pakte hem hardhandig aan: niet alleen had hij de goede naam van de familie besmeurd, maar ook haar ochtendjas. Erkenning vond hij pas in 1964, toen JONAS MEKAS de kennismaking van de Newyorkse underground met het werk van KUCHAR in de *Village Voice* een van de hoogtepunten van het jaar noemde.

●  
GEORGE KUCHAR was born on 8mm, his aunt had lent him her camera for the occasion. His film career only really started, however, some time later, when he was twelve years old. In 1955 he made a film belonging to the transvestite genre (it was rather difficult for a director of his tender years to find real girls for this particular film). It was censored immediately... by his mother. He didn't get off lightly for the crime of dragging not only the family name in the mud, but her dressing gown as well. Recognition came only in 1964, when JONAS MEKAS called the New York underground's discovery of KUCHAR's work one of the high points of the year (in the *Village Voice*) →

Op het *World Wide Video Festival* was dit jaar een van de video-dagboeken van GEORGE KUCHAR te zien: *The Thursday People*. Hierin heeft hij het sterfproces van zijn vroegere leerling, de filmer CURT MCDOWELL vastgelegd. Door AIDS aan zijn bed gekluisterd ontving deze elke donderdagmiddag vrienden aan zijn ziekbed om op de hoogte te blijven van wat er om hem heen gebeurde. Een tragisch relaas, maar dankzij KUCHARS gevoel voor humor niet loodzwaar, verteld in de undergroundstijl van de jaren zestig.



FOTO ALBERT WULFFERS DEN HAAG

Neemt ie nou op? Hij slaat niet erg uit.

*Test, one two! Pah, pah.*

Wat je van *Thursday people* onthoudt is de stijl. Wie er nou precies doodgaat en waarom weet ik niet. Dat is allemaal eigenlijk niet zo belangrijk. Het alledaagse,

dat is het meest indrukwekkende en uh... de hele nonchalante manier waarop dat gefilmd is, zonder pretenties.

*Ik denk uh... dat hij de camera als een soort uh... dictafoon gebruikt. Als je in de auto rijdt en je hebt zo'n dictafoon in het dashboardkastje liggen... je komt op een inval, of je zit je te vervelen omdat je in een file staat, dan begin je daarin te zwetsen.*

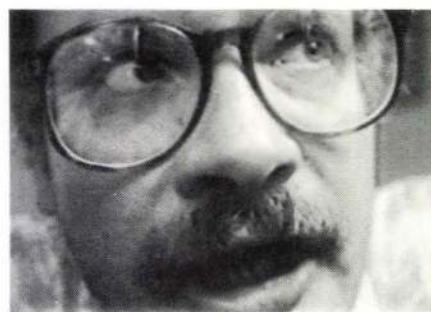


FOTO ALBERT WULFFERS DEN HAAG

De aanwezigheid van zo'n apparaat genereert bepaalde gebeurtenissen. Door met die camera rond te lopen zorgt KUCHAR ervoor dat mensen in actie komen... Mensen zitten ergens in een huiskamer, totaal verveeld, en er komt iemand met een camera binnen... en dan volgt er actie. *Oh ja, nu moeten we leuke dingen gaan zeggen*, dat element dat zie ook wel op sommige momenten.

*Hetzelfde geldt voor hemzelf. Hij past zijn hele leven aan die video aan. Als de camera aanstaat, dan moet hij wel wat gaan doen.*

En misschien komt hij wel helemaal niet meer tot actie zonder dat de camera aanstaat. Hij zit zich te pletter te vervelen, denkt wat zal ik eens gaan doen... laat ik die douche-scène eens gaan opnemen.

*Ja, volgens mij is dat het. Ja, dat denk ik: de totale verveling.*

En toch waanzinnig boeiend. Ik vond het veel en veel spannender dan al die opgeblazen pretentieuze kunstvideo's – water, water, water – waarbij men zo verschrikkelijk zijn best doet om kunst te maken. Hier heb je het idee dat je echt in iemands leven kijkt.

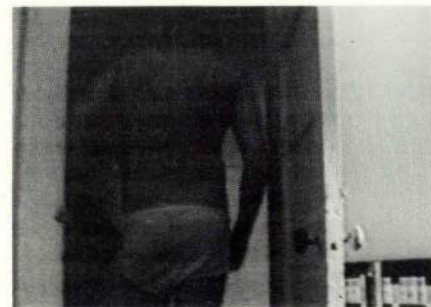


FOTO ALBERT WULFFERS DEN HAAG

*Burphh! Uh, ja.*

Jezelf krabben, douchen, een hamburger eten. Dat ziet er allemaal een beetje vies uit. Maar dat zijn wel de meest banale dingen. Het is misschien de banaliteit van het leven, dat hij die vastlegt.

*Normaal worden dat soort acties weggesneden. Als iemand zegt van: Ik stink als een otter, ik ga even douchen, of zo, dan wordt alles stopgezet, er wordt gewacht tot die persoon terug is, en alle kleren weer rechtzitten, dan uh... gaan ze door. KUCHAR is wat dat betreft veel eerlijker.*



FOTO ALBERT WULFFERS DEN HAAG

Dat... dat soort dingen...

*...dat dat er ook opkomt. Als je je leven gaat vastleggen dan hoort douchen, eten, ouwehoeren met je kat, er ook bij.*

Het is erg persoonlijk.

*En heel intiem.*

Het heeft iets weg van de home movie, je zou zelf ook zo'n video kunnen maken.

*Ik denk dat het dat heel erg is: dat je het idee hebt van uh... dit zou ik ook kunnen... en dat je je daarom ook heel erg betrokken voelt. Of je had één van die mensen kunnen zijn die hij filmt. Ik bedoel, je zit er heel dicht op. Je hoeft helemaal niet ontzettend veel techniek te kennen of dat soort dingen. Deze vorm van video is voor iedereen — een soort democratisering...*

...van het medium.

*Zoiets als dit kun je ook alleen maar maken met een kleine videocamera, simpel en handzaam.*

Een medium dat heel weinig weerstand heeft. Je hebt nu ook van FUJI die uh...



FOTO ALBERT WULFFERS DEN HAAG

*Wat is er BOD. Wat loop je te zeuren, ga maar naar je mand.*

...die FUJI weggoocamera. Die stop je gewoon in je jaszak en uh...



FOTO ALBERT WULFFERS DEN HAAG

*Dat heeft ook totaal geen weerstand. Je hoeft alleen maar te klikken.*

Ja, Patsch. Je kunt het ding ook overal, in elke situatie meenemen, heel handig.

*Een gadget is het.*

Als je je verveelt, of als je je geen houding weet te geven wanneer je in een café zit... dat ik dan mijn gadget pak.

*Misschien neemt hij daarom ook wel die camera mee naar dat feest. Misschien heb ik het niet begrepen, maar volgens mij heeft dat feest niets met het verhaal over die dode filmer te maken. KUCHAR kent er niet zo heel veel mensen en hij is een buitenstaander. Het is een feest van een of andere etnische minderheid, ik weet niet meer waarom. Maar uh... dat hij zich niet zo prettig voelt en dat hij daarom met die camera rondloopt, als een soort bescherming.*

Het gaat misschien wel allemaal over Angst. Hij laat ook zeer uitgebreid opnames van zijn gordijnen zien, waarmee hij de ruimte waarin hij leeft, dicht heeft afgesloten van de buitenwereld. Hij gluurt ook op een gegeven moment langs die gordijnen naar buiten, naar een *bag lady*. Hij is dan tegen zijn kat aan het praten, van *Zorg maar dat je niet op straat terecht komt*. Hij laat de buitenwereld als iets vijandigs zien, met het huis als een soort bunker.

*En wanneer hij naar buiten gaat neemt hij zijn videocamera mee om al te directe vormen van contact tegen te houden. Hij wil zich wapenen tegen alles wat van buiten komt. Het is de angst voor AIDS..*

En daarom probeert hij zijn eigen leven te verlengen door zijn leven vast te zetten op een videoband.

*Ja, dat het vastleggen het gevolg van een soort mummiecomplex is, waarmee hij zijn angst voor de dood bezweert.*

Wat is er, zit er een muis in de keuken, BOD?

*Maar misschien draait het ook wel door... in een soort histerie van alles maar te moeten filmen. Deze man filmt eigenlijk teveel. Op zo'n manier uh... als je dan alles wilt afkijken ben je in elk geval een groot deel van je leven met de herhaling van je leven bezig. Als je de helft van je leven opneemt, ben je de andere helft van de tijd dus aan het afkijken.*

Zo ben ik op een gegeven moment iemand tegengekomen, ik ben de naam even kwijt van die jongen, die had een soort *environment* gemaakt van zijn eigen leven, zijn bed neergelegd en zijn installatie en zijn gitaar enzo. Die vertelde dat hij de hele tijd zijn eigen leven aan het vastleggen was op video, en dat hij weer die videobanden afkeek, en vervolgens weer opnam hoe zijn reacties waren tijdens het afkijken van die video. Je zou je kunnen voorstellen dat dat eindeloos doorgaat...

*Het medium beheerst dan je hele leven. Terwijl je je leven vastlegt om te blijven leven, leef je eigenlijk helemaal niet meer. Het mummiecomplex wrekt zichzelf: het werkt de andere kant op. Je krijgt een inversie. Je wilt eeuwig leven en daarom neem je jezelf op zodat je niet doodgaat: als je sterft blijf je nog altijd bewegen en spreken. Maar eigenlijk kom je niet meer toe aan leven als je dat wilt doen. Dan ben je het slachtoffer van je mummiecomplex...*

... een videovictim.



FOTO ALBERT WULFFERS DEN HAAG

At this year's *World Wide Video Festival* one of the video diaries of GEORGE KUCHAR was shown: *The Thursday People*. It was a film documenting the slow death of his former student, the filmmaker CURT MCDOWELL, suffering from AIDS. CURT was confined to his bed and his friends visited him every Thursday, keeping him up to date with what was going on in the world around him. A tragic tale, lightened, but not trivialised, by KUCHAR's sense of humor, told in the underground style of the 60's.

Is the thing recording? The meter doesn't react.

*Testing, one, two! Pah, pah.*

What you remember about *Thursday People* is the style. Who exactly dies and why, I don't know. All that's not really so important. The daily grind, the atmosphere of it, that's the most impressive thing about it, the nonchalant way in which it's filmed, the lack of pretence.

*I think, uh... that he uses the camera like a kind of dictating machine. If you're driving along in the car and you've got one of those things in the glove compartment... suddenly*

*you have this great idea, or you're bored, stuck in a traffic jam, so you just start talking a load of crap into it.*

It actually makes things happen, too, that machine. KUCCHAR makes people do things, just by walking around with that camera of his... people are sitting around at home, totally bored, then somebody with a video camera comes in, and before you know it Bam! Action! You know, like, ah... shit, we gotta do something, say something.

*Yeah, and the same goes for him, too. He gears his whole life to fit in with the video. If the camera's on, he's got to do something.*

He's probably not even capable of doing anything unless the camera's on. Can you imagine, he's sitting around, bored out of his mind, thinks *What can I do?...* ah, yeah, *I'll do that shower scene again.*

*Yeah, that's it, that's the stimulus. Boredom, pure and simple.*

Amazing, when you think about it, how it gets you, though. His stuff really excites me, much more than all those pretentious *art-for-art's-sake* videos, Only water, water, water. Trying to produce something artistic. This stuff makes you feel like you're inside somebody's skin, living their life with them.

*Burp! Uh, yes.*

Scratching yourself, having a shower, eating a hamburger, it all looks a bit distasteful, doing all these banal things. But that's life, and it's this banality which he records.

*That sort of thing usually gets cut. If somebody says, God, I stink like a pig, I'll just go and have a shower, or something like that, everything comes to a halt, you wait 'til they get back, have straightened their clothes, etcetera, and then uh... the ball starts rolling again. KUCCHAR is far more honest where that kind of thing is concerned.*

That... that kind of things...

*that acknowledging that it actually happens. If you're going to record your life, showering, eating, talking crap, feeding the cat, it all has to be there.*

It's very personal.

*Very intimate.*

It's like those home movies, everyone can make this kind of video.

*Jeeze, I think that's awful, that it makes you think Yeah, I could do that, too... and that that's why it grabs you. You feel like you could be one of those guys he's filming. I mean, it feels real close. You don't need to know a whole lot of technical stuff, this kind of video is for everybody — it's a sort of democratisation...*

...of the medium.

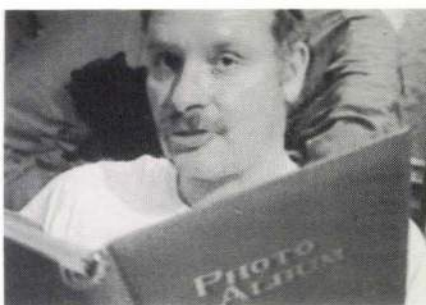


FOTO ALBERT WULFFERS DEN HAAG

*Something like this you can only do with a small video camera, simple and handy.*

It's a medium that almost offers no resistance. Nowadays you also get these FUJI uh...

*BOD, shut up, get in your basket!*

...those throw-away FUJI cameras. You just stick one in your pocket, and there y' go.

*...so simple, you just press the button.*

Yeah, Bam! Got it! You can take it everywhere with you, dead handy.



FOTO ALBERT WULFFERS DEN HAAG

*A real gadget.*

If you're bored, or feel a bit awkward in a situation, in a cafe with some people, for instance, you just whip out your gadget and Bob's your uncle.

*Maybe that's why he took his camera to that party. Ah, I dunno, maybe I got the wrong end of the stick, but I don't think that the party had anything to do with the dead film-maker. KUCCHAR doesn't really know that many people, he's a bit of an outsider. It was one of those ethnic minorâtities parties, dunno why. But anyway, I figure he didn't feel so comfortable there and that's why he walked around with his camera, to protect himself, sort of.*

I think all of his stuff is about Fear, the fear underlying everything. Like, uh, he has really long scenes with only his curtains in them, he's showing the world he lives in, completely cut off from the outside world. At one point, he's spying on a *bag lady* through the curtains, talking to his cat at the same time, saying *Now just you watch out that you don't end up out there on the street like that.* He depicts the world as something hostile, with his house as a kind of bunker.

*And when he goes outside he takes his video camera with him as a way of protecting*

*himself from all forms of direct contact. He wants to arm himself against everything in the outside world. It's the fear of AIDS...*

That's why he tries to escape death by pinning his life, squirming and wriggling onto a piece of videotape.

*Yeah, that the need to preserve, to document, is the result of a kind of mummy complex, with which he tries to exorcise his fear of death.*

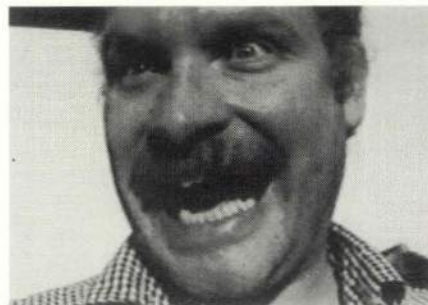


FOTO ALBERT WULFFERS DEN HAAG

What's up, BOD, is there a mouse in the kitchen?

*But maybe it's just a sort of hysterical compulsion to film everything. This guy films too much, really, when you think about it. You spend half your life watching a replay of the other half.*

It reminds me of a guy I met, can't remember his name just now, this kid had made a sort of *environment*, an art "installation" of his own life, with his bed, his hifi, his guitar, and so on. He told me he'd made the recording of his life into a full-time occupation. He filmed himself, watched what he'd filmed, then filmed himself while he was watching what he'd filmed, what his reactions were while watching the video. Can you imagine? And you can go on repeating this process ad infinitum.

*You get to the point where the medium dominates your whole life. You record your life in order to preserve it, to achieve a certain immortality, and while you're doing that, you stop Living. The mummy complex recoils upon itself, backfires. You want to be immortal, so you film yourself. Even when you're dead, you, your image will always walk and talk. The irony of it all is that you have no more time to Live, if you do that. You're the victim of your own mummy complex...*

...a video victim.

translation DEBORAH FFOULKES



FOTO ALBERT WULFFERS DEN HAAG

# Work to

GINY VOS (Rotterdam 1959) graduated this summer from the RIETVELD ACADEMIE in Amsterdam. She has become known for a number of large-scale conceptual works.



Het werk van GINY VOS is op z'n minst opmerkelijk te noemen. Vaak is het gerealiseerd met middelen die je niet verwacht aan te treffen als onderdeel van een kunstwerk. Haar huidige werk omschrijft ze zelf als sculptuur. Hoewel ze zegt zich niet aan een specifiek medium gebonden te voelen, is haar werk meestal *time based* en treffen we er verdacht vaak videomonitoren in aan. Vroege werkstukken als *Golden Years* (1985) en *GIOVANNI ARNOLFINI en zijn jonge vrouw* (1985) zijn hier voorbeelden van.

In *Golden Years* had GINY VOS met drie monitoren, een sjabloon en een diaprojectie de illusie gecreëerd van een voorbij glijdende Amerikaanse slee. Het silhouet van de auto was op ware grootte in board uitgesneden. Op dat silhouet was tot op de millimeter nauwkeurig een dia van de goudkleurige auto geprojecteerd. Op de plaats van de wielen stonden monitoren. Elke monitor toonde een draaiend wiel. Achter het stuur was ook een monitor geplaatst waarop het hoofd van de kunstenaar, met wapperende haren, te zien was. Auto- en snelweg-geluiden maakten het geheel compleet. Het leek alsof ze onbezorgd in een schitterende droomauto rond reed, met DAVID BOWIE op de radio.

## Getuigen

Was video in *Golden Years* alleen een middel om de verbeeldingskracht te stimuleren, in *GIOVANNI ARNOLFINI en zijn jonge vrouw* speelde hij een grotere rol. Het gelijknamige schilderij van JAN VAN EYCK uit 1434 was als uitgangspunt gebruikt. Op het schilderij staat een jong paar afgebeeld dat in de bruidskamer de huwelijksgelofte aflegt. Op het eerste gezicht lijkt het paar zich alleen in de beslotenheid van de bruidskamer te bevinden. De achter hen opgehangen spiegel verraadt echter de aanwezigheid van twee andere personen. Een van beide moet de schilder zijn; het opschrift boven de spiegel luidt: *JAN VAN EYCK was hier* (JAN VAN EYCK fuit hic).

In het werk maakt VOS gebruik van een diaprojectie van het schilderij. Het glas van de spiegel is vervangen door een beeldbuis. In

plaats van de schilder ziet de toeschouwer nu zichzelf in de spiegel via een gesloten circuit.

In het oorspronkelijke tafereel is de schilder een van de twee directe getuigen van het huwelijk. Dankzij hem kunnen wij indirect kennis nemen van de plechtigheid. In VOS' versie is hij als schakel geëlimineerd en zijn wij zelf de directe getuigen. Televisie stelt ons in staat overall letterlijk getuige van te zijn. De moderne media hebben de functie van communicatie-middel grotendeels overgenomen van de (schilder)kunst.

De aanwezigheid van video in *GA en zijn jonge vrouw* dwingt ons stil te staan bij de in de geschiedenis veranderde verhouding tussen kunst en communicatie.

In *Work to Do* (1985) heeft de kunst die oude functie weer even teruggekregen; drie gelijkvormige kantoortorens, samen het EURO-POINT-COMPLEX in Rotterdam, vormden de hoofdelementen in dit monumentale kunstwerk. Op elke toren was in verticale richting een woord van de tekst *WORK TO DO* te lezen. Iedere letter was opgebouwd uit vierkantjes gevormd door verlichte vensters van de verder donkere gebouwen.

De functie van het kantorencomplex was door de kunstenaar uitgebuit om er een extra, wellicht relativiserende betekenis aan te geven. Door de gunstige ligging van de torenflats is *Work to Do* door een groot aantal mensen gezien, zodat het kunstwerk zich voor een moment heeft kunnen meten met de massamedia.

## Gnoes

Met *Work to Do* begon in het werk van GINY VOS een tendens naar kunstwerken die niet op één manier te interpreteren zijn. De installatie *Wildebeest* (1986) bevestigt dit nog eens.

Op een vloer is met een laagje zand en kleine boompjes een miniatuur savanne gecreëerd. De contouren ervan geven de vorm van een pels aan. Op de savanne is een kudde van zeventenveertig speelgoed gnoes neergezet. Het lijkt alsof hij voortrent. Achter de kudde, onge-

RAJANDREAM

# Watch



GINY VOS (Rotterdam 1959) studeerde deze zomer af aan de RIETVELD ACADEMIE in Amsterdam. Ze trok de aandacht met een aantal monumentale conceptuele werken.

GINY VOS *Work to Do* 1985

● GINY VOS's work is certainly remarkable. She frequently uses materials you don't expect from an art work. She describes her current work as *sculpture*. Although she claims not to be tied to any one medium, her work is mostly time-based and we encounter video monitors with a suspicious frequency. Examples of this are early works such as *Golden Years* (1985) and *GIOVANNI ARNOLFINI and his young wife* (1985).

In *Golden Years*, GINY VOS used three monitors, a template and a projected slide to create the illusion of an American limo gliding past. A full-scale silhouette of the car had been cut out of hardboard. A slide of the golden car was projected with painstaking accuracy onto the silhouette. There were monitors instead of wheels. And each monitor showed a revolving wheel. A monitor was also placed behind the steering wheel which showed the artist's face, her hair blowing in the wind. All this was complete with the sound of cars and highways. It seemed as if she was driving around without a worry in the world and DAVID BOWIE was on the radio.

## Witnesses

If video is simply a way of stimulating the imagination in *Golden Years*, it certainly plays a more major role in *GIOVANNI ARNOLFINI and his young wife* which uses JAN VAN EYCK's 1434 painting as its point of departure. The painting depicts a young couple taking their wedding vows in the bridal chamber. At first sight the couple seems to be alone in the chamber's seclusion. However, the mirror behind them betrays the presence of two other people. One must be the painter; the legend above the mirror reads: *JAN VAN EYCK was here (JAN VAN EYCK fuit hic)*.

VOS used a slide of this painting in her work. A monitor screen replaced the mirror's glass. Instead of the painter, spectators saw themselves by means of a closed-circuit system. In the original picture, the painter is one of the two direct witnesses of the wedding. Thank's to him we can experience the ceremony indirectly. VOS's

version eliminated his role als link so that we now became the direct witnesses. Television let us be witnesses of literally everything. To a large extent, the modern media have taken over painting's function as means of communication.

The presence of the video in *G.A. and his young wife* makes us pause beside the historically changing relation between art and communication.

In *Work to Do* (1985) art was reinstated with its old function; three identical office blocks which form the EUROPOINT COMPLEX in Rotterdam constituted the principle elements in this large-scale work. Each block bore one word (placed vertically) of the text: *WORK TO DO*. Each letter was built up out of squares formed by illuminated windows in the buildings which were otherwise completely dark.

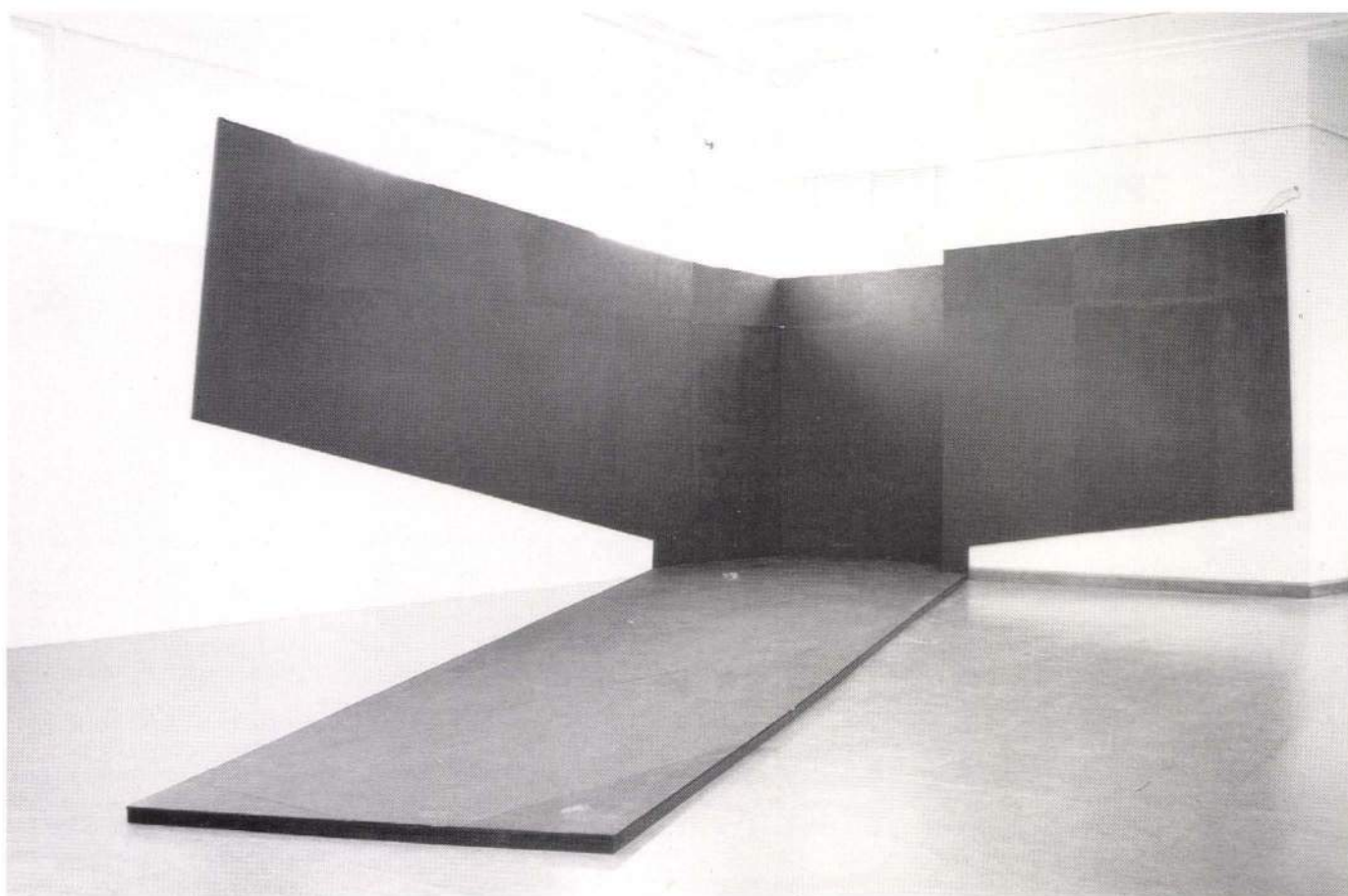
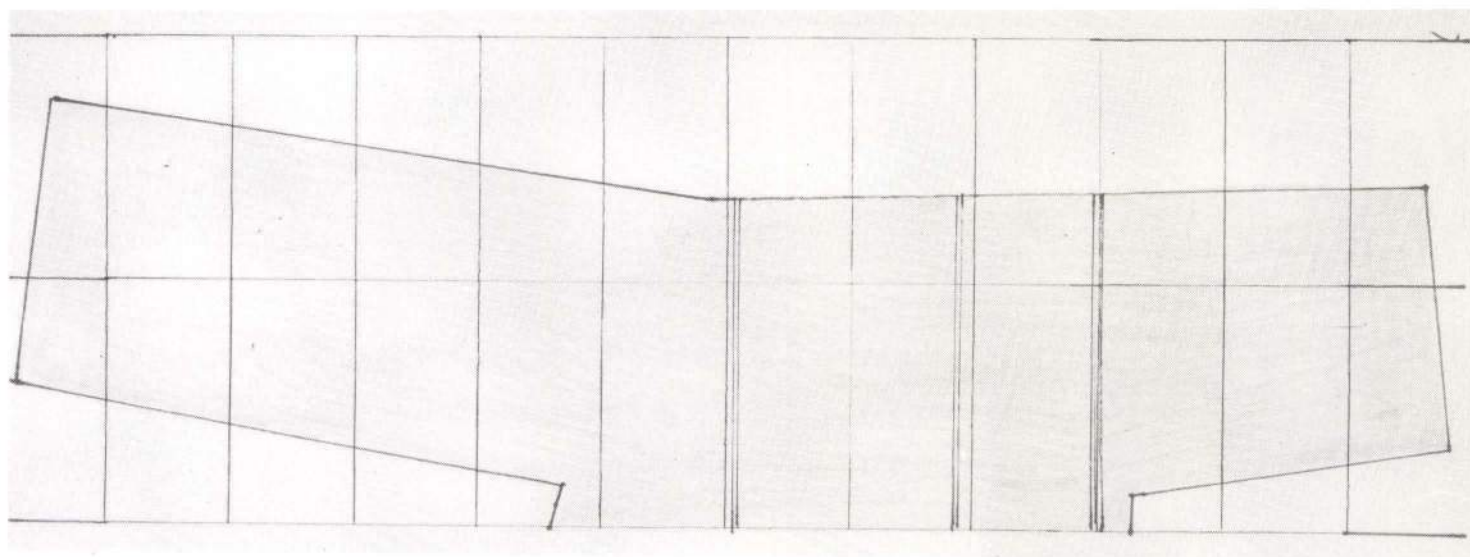
The artist used the function of the office complex to provide an extra, even relativized meaning. Because of the tower blocks' favourable position, *Work to Do* was seen by a great many people, so that for a moment art could match itself against the mass media.

## Gnus

*Work to Do* marked a development in GINY VOS's work towards the kind of art that cannot be interpreted in just one way. And this was again confirmed by the installation *Wildebeest* (1986).

A miniature savanna was created on a floor from a layer of sand and some small trees. Its contours traced the form of an animal skin. A herd of 47 toy gnus was placed on the savanna, that looked as if it was on the move. There was a monitor behind the herd, approximately in the middle of the skin. It showed a fleeing herd of gnus with much clatter of hooves that was being followed by a drowning plane. Now and then a shot reverberated.

The installation evoked an oppressive atmosphere. The tangible presence of the animals was so strongly suggested that the spectator felt identified with their flight.



veer in het midden van de pels, staat een monitor. Daarop zijn beelden te zien en te horen van een met veel hoefttrappel vluchtende kudde gnoes die wordt achtervolgd door een ronkend vliegtuig. Af en toe weerklinkt een schot.

De installatie roept een beklemmende sfeer op. De tastbare aanwezigheid van de dieren wordt zo sterk gesuggereerd dat de toeschouwer zich deel gaat voelen van hun hopeloze vlucht.

### WATCH

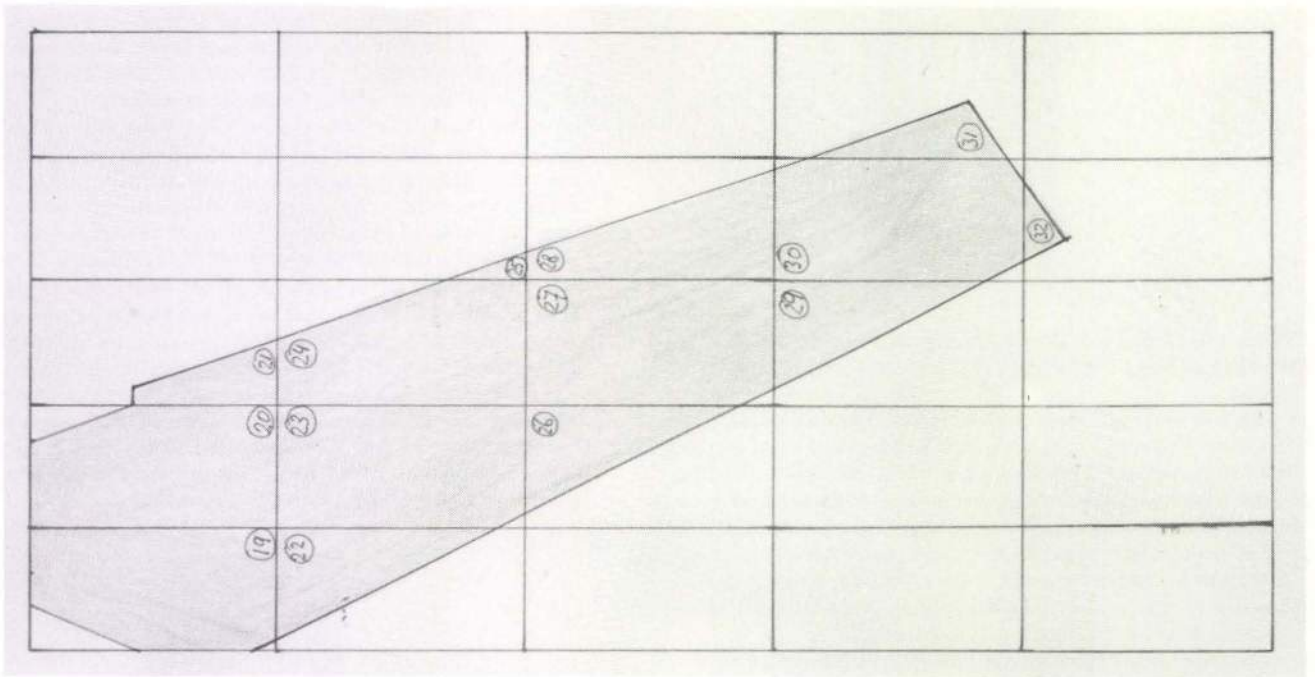
Bijzonder overtuigend was *Twaalf sculpturen met Bewaking*, het afstudeerproject van GINY VOS. De installatie stond opgesteld in het STEDELIJK MUSEUM SCHIEDAM (1988) en benutte de tentoonstellingsruimte volledig. Verspreid over vijf zalen en enkele kleine ruimten waren twaalf geometrische sculpturen van aanzienlijke afmetingen opgesteld. De zwarte, houten constructies verschilden onderling van vorm en formaat. Door hun positie ten opzichte van de camera's van een gesloten video-bewakingsstelsel waren de sculpturen op een

paneel met twaalf monitoren, aan de balie van het museum, zichtbaar als delen van vijf letters die over het gehele paneel het woord *watch* vormden.

De suppoost die via de monitoren het tentoongestelde bewaakte, had nu iets te zien dat speciaal voor hem gemaakt was. Het publiek voor wie tijdens de tentoonstelling het paneel ook zichtbaar was, werd geconfronteerd met een ongewone ruimtelijke beleving van het museum. De beelden van de monitoren leken gezichtsbedrog. De zwarte letters deden twee-dimensionaliteit veronderstellen maar bij nadere beschouwing nam men de diepte van de ruimte op de achtergrond waar.

Net als *Work to Do* getuigt *Twaalf Sculpturen met Bewaking* van een monumentale aanpak en beweegt het zich in het spanningsveld tussen twee- en driedimensionaliteit.

Het werk van GINY VOS is niet slechts toegankelijk voor kunstminnaars. Ze weet een groter publiek voor haar werk te interesseren zonder concessies te doen aan de kwaliteit.

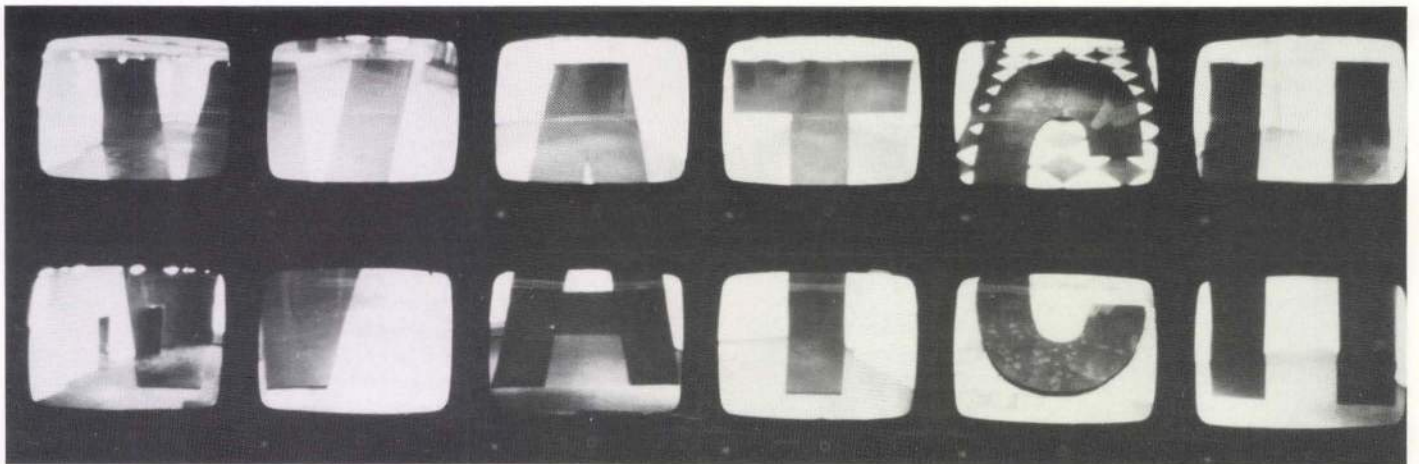


GINY VOS *12 Sculpturen met bewaking* 1988, T1, (camera 7), vloer-/floor plan

← GINY VOS *12 Sculpturen met bewaking* 1988, T1, (camera 7), muur-/wall plan

← GINY VOS *12 Sculpturen met bewaking* 1988, T1, (camera 7), de zaal/the hall

GINY VOS *12 Sculpturen met bewaking* 1988, monitors



## WATCH

*12 Sculptures with Security*, GINY VOS's degree show project, was particularly convincing. The installation was set up in the STEDELIJK MUSEUM SCHIEDAM (1988) and completely utilized the exhibition space. 12 fair-sized geometric sculptures were spread across five rooms and a number of small spaces. The black, wooden constructions differed in terms of form and format. By means of their

relation to closed-circuit video surveillance cameras, the sculptures could be seen on a panel of 12 monitors in the museum's entrance to form five letters that created the word *watch* across the entire panel.

The attendant responsible for guarding the show by means of the panel was now presented with something made especially for him. The public (who could see the panel during the exhibition) were confronted with a strange spatial perception of the museum. The monitor images appeared to be an optical illusion. The black letters made one assume that they were two-dimensional but upon closer inspection it was possible to make out the depth of the space in the background.

Just like *Work To Do*, *12 Sculptures with Security* is architectural by nature and moves in the field of tension between two- and three-dimensionality.

GINY VOS's work is not only accessible to art lovers. Her work can attract a wider public without making any concessions in terms of quality.

translation ANNIE WRIGHT



**Video. Die Poesie der Neuen Medien WOLFGANG PREIKSCHAT**  
Weinheim/ Basel 1987 BELTZ (PUB) D 188pp, DM 25, ISBN 3-407-85084-0

● *Video is our meeting point to which we return, from which we follow a trail.* This salient phrase is taken from the introduction to WOLFGANG PREIKSCHAT'S book *Video. Die Poesie der Neuen Medien (Video. The Poetry of the New Media)*. This corresponds to the chapter headings which are intended to attract readers who study books by means of bibliographies: from the *Politics of Writing and Visual Alphabetizing via Horizons of Perception in Image Delirium* to an *Aesthetics of the Ghost World, Video as Metaphor* is analyzed along with its effect on the *Digital World Image* thus avoiding the utterances of cultural pessimism and futurism found elsewhere.

PREIKSCHAT begins by criticizing the American media ecologist NEIL POSTMAN whose widely-supported theory is that images cannot be a source of knowledge because they are non-literary symbols. In his reaction to POSTMAN, PREIKSCHAT'S statements about the power of language collide with postulates about the subversion of the image. Writing he feels is a pyramid of knowledge placed on top of the four capital letters GOTT which is undermined by the uncontrollable and polyvalent images that guarantee the transformation of signs (signifiers). A transformation that is vital to the exchange of symbols. POSTMAN'S *pedagogic Machiavellism* raises general questions concerning the changing of metaphors, the *surge of stimuli* and the literate and illiterate claims on social territories.

However, these kinds of questions verge on a theory of electronic images and the possibility of creating effective criticism of (visual) culture. Therefore PREIKSCHAT states that *the format of the electronic image alone... symbolizes other technical, economic and linguistic characteristics of the medium*. The task of videographic art is not so much the restoring of neutral objectivity as the presentation of everything and everybody in a media specific way. The author illustrates his reflections on these problems with highlights from the history of video art. He also takes his examples from clips and ads which as we all know have been of decisive importance in the info-graphic conditioning of the perception and design of the electro-magnetic environment. But he doesn't wallow in elaborate digression rather he returns consistently to questions such as: the relation of the object and its representation in the game of *movement surplus* (VIRILIO), the utopic and atopic sides of the staging of significant connections, the exchange between the level of perception and that of signs during different time references...

When I talked to him about his book, PREIKSCHAT commented that actually he'd written nothing new on the subject. He has woven scattered pieces of information into a book. But this shoving together (DERRIDA) of texts by authors such as FLUSSER, VIRILIO, WEIBEL, VIOLA and DUBOIS, achieves exactly the same effect as what happens at the video meeting point when the various tracks are corrupted, subsequent to conversion by the New Technologies. With the atomizing of pictures into variable, movable pixel, the image surface (which used to display an optic analogue reality) becomes immaterial. Perspective as symbolic form (which PANOFSKY provides with a history) is transformed by the numerical tools and is projected as a concept-dependent, digital reality of space (WEIBEL) into a synthetic data space which can be read and explored not only by machines but also by people. In these computer-generated spaces, movement of and within the image depends on parameters other than those prescribing the camera. This coincides with a process of increasing abstraction.

PREIKSCHAT also correctly views all this change of paradigms in terms of their socio-spatial, socio-economic and socio-political consequences. Because, whether you like it or not, it is certain that our as-yet-to-be-developed survival tactics will be closely connected with these new symbolizing technologies and the right way to deal with them. In contrast to many an influential curator from the video art scene, PREIKSCHAT does not make the blunder of emulating technical innovations and their implications in order conversely to disconnect the pioneers of this young art from their technologies and (contrary to their intentions) to fossilize them museologically.

A light shines at the end of this Tunnel of Enlightenment, an image reactor light consisting of endless trails and shifts of gear for the cockroaches of high

culture (consisting of amusement, information and advertising) who are not for special effects vaguely swaying back and forth between the coagulated hybrid culture and the post-synaptic astronaut food... Roughly speaking this is a bad time-based corrected cut-up of the chapter *Videoclips: From Walkman to Watchman* which deals with the material mimetically.

The last chapter *The Aesthetics of the Ghost World* attempts to summarize the layers of the *videographic metaphor*. The material, the organizing principles and the various processes are examined for the possibility of Video Poetry. To nourish this poetry as metaphoric signifier, a visual lexicography should be introduced where one can view at one's leisure the links between data provided on various displays of the telematic *Dispositive*. To put it more simply: PREIKSCHAT spurs us on to use our conceptions and principles in a more free, versatile and associative way with all the telematic inputs and outputs he also calls *samplers* and which are now presented to us in one of their multitudinous forms as the recycling strategy of *scratching*.

In conclusion, despite the unprepossessing series in which it's published (*Psychologie Heute*), we can but hope that this book which represents a meeting point for the areas most diverse interests will reach its readers so that the new trails which bombard us like FLUSSER'S world on *Vampyroteuthis Infernalis* will not be senselessly rejected. (RAINER GANAHL)



**Video. Die Poesie der Neuen Medien WOLFGANG PREIKSCHAT**  
Weinheim/ Basel 1987 BELTZ (PUB) D 188pp, DM 25, ISBN 3-407-85084-0

● Some books you begin reading before you've turned a single page. The title alone is enough to conjure up the gist of the book. This, for instance, is true of *Où va la vidéo* (edited by JEAN-PAUL FARGIER); the title immediately reveals the text's *leitmotiv*: a zealous quest into the future of video art. And there's also something about the title of WOLFGANG PREIKSCHAT'S book *Video. Die Poesie der Neuen Medien (Video. The Poetry of the New Media)* which makes you immediately want to predict what it's all about. It's almost bound to be a magnificent book about the magic, illusionary, elusive and challenging power of video art. But unfortunately that's simply not the case.

To start with, *Video. Die Poesie der Neuen Medien* is not about video art. It does touch on a number of video works but simply by way of illustration. Secondly, it's absolutely not concerned with *the poetry of the new media*, it's about a collection of facts that relate to the medium of video and here video includes anything that uses electronic images. The title also suggests that the book has been inspired by a powerful thesis, an impression that is further emphasized by reading the text on the back cover: *This book differentiates the general opinion, it refutes fashionable cultural pessimism and imbues the medium of video with an enormous potential for poetry that can be discovered and developed and which differs from television — a new space where events, language and images can be linked in a new way*. The book completely lacks the power of this proposition. There are no strong ideas instead you're confronted with the dreary tendency to systematize, the desire to go through things in an orderly way which is combined with the verbose and banal, by which I refer to such weedy play on words as *The microwave oven of kitchen smells, post-synaptic astronaut food, digital Neuschwanstein, etcetera*.

Of course the book does have an aim. In his introduction PREIKSCHAT writes: *Let us consider video as an open area of projection with flexible frames. Let us impose no restrictions whatsoever, instead we should acknowledge its rhizome-like expansion. The electronic image should serve as the basis, plan and map to wander through the various areas and histories of the image.*

(p.19) This is a promising start provided that the resulting exposition doesn't get too bogged down in generalities, provided that PREIKSCHAT'S *open area of projection* is not too flexible. And this is precisely the book's shortcoming: it is far too general and at no point do the generalities converge into an acute or individualistic postulate. In addition to all this (or actually because of it) the book is both long-winded and wordy. Take, for instance, the chapter that follows the introduction, *The Politics of Writing and Visual Alphabetizing*, that contains a reproof of NEIL POSTMAN'S conservative and moralistic ideas and attempts to demonstrate the futility of the imposed distinction between image and writing. Even supposing that this kind of reproof isn't just a waste



of time (and nothing is so uninteresting as criticizing NEIL POSTMAN) PREIKSCHAT simply takes too long and too many words to explain a relatively simple problem.

The fact that WOLFGANG PREIKSCHAT's book subsides into generalities and the verbose may well be due to the fact that he interprets video as a metaphor: *The simplest answer to the question what is video must be that video is a metaphor. The answer is trivial. Video is trivial, language is trivial, it is open to all (the German DUDEN dictionary). In other words: video is a public space. Video is the point where the flow of information, signals, observations, perspectives, motives, meet. It is no resting place nor has it permanence — it is comparable to the modern railway station where underground trains cross and planes are simultaneously landing, where passengers from diverse cultures move between supermarket and hotel, to meet each other or simply pass by.* (p.51) Of course in this way it's simply impossible to be more specific about video because it encompasses everything; video is just an unenticing and amorphous stream of electronic images.

Only the chapters *The Horizons of Perception and Image Delirium* are less all-embracing. In these chapters he manages to combine the general bits with comments on greats such as NAM JUNE PAIK, GERRY SCHUM, STEPHEN BECK, DAN GRAHAM, WOODY and STEINA VASULKA. Despite the fact that these comments frequently go no further than the journalistic and historical description of their activities, these examples do at least provide the text with a little colour and dimension. Unfortunately the last chapters are as colourless as the first ones. The book ends with a completely inane description of *the stratification of the videographic metaphor*.

In his introduction, WOLFGANG PREIKSCHAT writes that nowhere in aesthetic theory is there such a hiatus as in the aesthetics of the electronic media and that nowhere is there as much raw material just asking for systematic processing. But if that's the way it's got to be, I'd rather its absence. (MAURICE NIO)

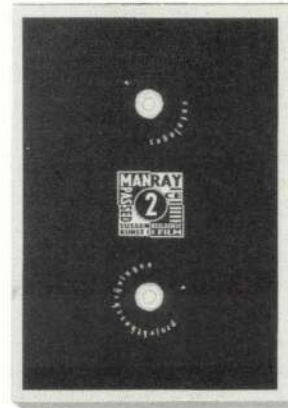


**Sideraal Amerika** JEAN BAUDRILLARD (vertaling MAURICE NIO/ERNIE TEE) Amsterdam 1988 DUIZEND & EEN (PUB), ISBN 90 71346 07 2, NL, DFL 31, pp 200

Het verschijnen van de heldere en elegante Nederlandse vertaling van *Amérique* onder de titel *Sideraal Amerika* brengt JEAN BAUDRILLARD met beide benen terug op aarde. Met de publikatie van *De Fatale Strategieën* in 1985 was de Franse theoreticus als een komeet de zo beperkte intellectuele hemel van de Lage Landen in geschoten. De receptie volgde het hier te lande gebruikelijke patroon waar het onbekende sterren betreft: radicale afwijzing, gevolgd door wolkig epigonisme. Het was ook wel even schrikken voor de semiotici, die zich net een comfortabele positie in het universitaire milieu hadden veroverd, te moeten horen dat het teken zijn betekenis verloren had: hadden ze even niet goed opgelet of zo? Gelukkig bleek al snel dat dit een gevolg was van de alles overheersende rol van de media in onze wereld, aan welk verschijnsel men zich dan ook vastgreep om weer voor jaren mee te kunnen deinen met een nieuwe wave van nadere onderzoeken. Simulatie en media werden de kooswoordjes voor het publiek dat dag- en weekbladen, filosofische tijdschriften en kunstmagazines, pomo-café's en discussiesalons bevolkt.

De Nederlandse uitgever heeft, in navolging van *le maître* himself, een eind aan deze trend willen maken door de publikatie van diens reisdagboek. *Sideraal Amerika* is een verhandeling over woestijnen. *De natuurlijke woestijnen maken mij ontvankelijk voor de woestijnen van het teken. Ze scheppen een voorstelling die van al het overbodige, van steden, verhoudingen, gebeurtenissen en media is ontdaan. Ze leiden tot een opwindende voorstelling van de woestijnwording van tekens en mensen.* Met deze zin verklaart BAUDRILLARD de media, en daarmee het complete simulatie-paradigma, tot iets overbodigs. Inderdaad, laten we er over ophouden. Van de woestijnwording van mensen roept BAUDRILLARD ook inderdaad een opwindende voorstelling op: *Niet in zijn ideale werkelijkheid, in zijn innerlijke waarheid of in zijn transparantie is de mens bevrijd — bevrijd is de mens die van plaats verandert, die in beweging is, die van geslacht, van kleding, van leefgewoonten verandert conform de laatste mode*

*en niet conform de moraal, de mens die zijn mening laat afhangen van de heersende mening en niet van zijn geweten. Of je nu wilt of niet, of je de verkisting en de obsceniteit ervan betreurt of niet, dat is de praktische bevrijding.* In deze zin plaatst BAUDRILLARD, die zich er wel van bewust is dat hijzelf de laatste mode is, zich buiten iedere morele, academische en mediale kritiek en verheerlijking: hij is zelf een voorbijgaand verschijnsel, een *coole* woestijnwind. Wilt u mij nu verder met rust laten? Er is zoveel meer te genieten in de enorme ruimtes van onze aarde. BAUDRILLARD moest naar Amerika gaan om dit inzicht op te doen tijdens lange autoritten door de woestijn, misschien is zijn Franse vaderland er te heuvelrijk voor. Maar iedereen die in Nederland wel eens een fietstocht door de polders heeft gemaakt kent dit gevoel maar al te goed (evenals de radicale negatie ervan in de vorm van het calvinisme). Via *Sideraal Amerika* is BAUDRILLARD, ontdaan van alle overbodige rompslomp, op Hollandse bodem terechtgekomen. Moge de rest van Nederland hem volgen. (GEERT WEVINCK)



**Man Ray Passed Twice, tussen beeldende kunst en film** STEFAN HOGENELST (ED) Amsterdam 1988 W139 Warmoesstraat 139, 1012 JB Amsterdam TEL. 020 258967, NL, DFL 25

Door de tochtige schemering van de expositieruimtes van W139 klinkt een weemoedig concert, begeleid door hier en daar oplichtende en overvliegende beelden. Het geluid is het vertederende geratel van 8mm-filmprojectoren, dat in vroeger tijden vooral klonk tijdens de huiselijke vertoning van vakantie filmpjes. Het materiaal is in onbruik geraakt. Was het vijf jaar geleden al moeilijk om aan 8mm zwart/wit film te komen – de consument/toerist wilde kleur – nu dreigt het flakkerende filmmateriaal geheel verdronken te worden door de zoemende video. Alleen enkele professionele leveranciers bewaren in een stoffig hoekje van hun magazijnen nog een klein voorraadje voor een blijkbaar onuitroeibare mensensoort: de experimentele filmer.

Dit type kunstenaar beweegt zich in het schemergebied tussen film en andere kunsten, onderscheidt zich van collega-cineasten door alles wat van Moskou en Berlijn tot Hollywood in de loop der jaren aan filmconventies is uitgevonden aan zijn laars te lappen (of opnieuw uit te vinden) en gebruikt film zoals een schilder zijn linnen en een beeldhouwer zijn steen: als uniek materiaal en niet als massamedium.

In de expositieruimte van W139 was in november een 17-tal installaties te zien, waarin film een belangrijk beeldend materiaal was. ULISES CARRIÓN bijvoorbeeld, maakte met behulp van een filmloop duidelijk dat het opengeslagen boek van de kunst in zijn installatie gevuld is met witte pagina's; een ijle hand bladerde door ongrijpbare bladzijden. De zeventien installaties bestonden vrijwel alle uit een constructie waarin of waarvoor een filmprojector of meerdere projectoren een continu draaiende filmlus toonde(n).

De relatie tussen het zichtbare en het onzichtbare, tussen het tastbare en het onaanraakbare staat centraal in dergelijke installaties. Het oplichtende, vlakke filmbeeld contrasteert er met de volumes en materialiteit van de overige onderdelen van de installatie. In deze combinatie wordt het karakter van film als *trait d'union* tussen werkelijkheid en droom benadrukt.

In een *cahier* bij de catalogus van de tentoonstelling worden de karakteristieken van de *experimentele film* besproken. Samensteller STEFAN HOGENELST constateert in zijn inleiding bij zowel kunstenaars als publiek *een behoefte aan theorievorming. In eerste instantie om het begrip experimentele film en de ontwikkeling die dit medium in de jaren '80 doormaakte in een historisch kader te plaatsen (-) en daarnaast (-) om de verzamelterm experimenteel aan een kritische analyse te onderwerpen. (-) Theorievorming is één van de weinige mogelijkheden om je te onderscheiden van anderen en wordt dus als handvat voor de verdere ontplooiing van het medium aangegrepen.*

Een kunstvorm op zoek naar haar identiteit. Ook vorig jaar publiceerde W139 een *cahier*, naar aanleiding van de tentoonstelling *Events in Film*, waarin vooral geklaagd werd over de benarde financiën en het gebrek aan

belangstelling en erkenning voor experimentele filmers (een houding die, zoals uit de ervaringen van het videocircuit blijkt, goed is voor het saamhorigheidsgevoel der marginalen, maar die verder weinig zoden aan de dijk zet). In dit tweede *cahier* wordt een serieuze poging gedaan om het verschijnsel vanuit verschillende invalshoeken te beschrijven en het begrip *experimentele film* nader te definiëren.

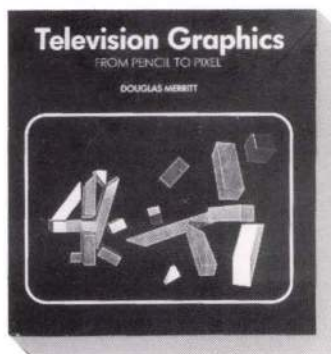
ANDRÉ NIENTIED beschrijft het belang van het surrealisme voor de (experimentele) film en HARMEN DIJKSTRA laat zien dat vanaf het allereerste begin, in de jaren '10, het medium de belangstelling van beeldend kunstenaars heeft gehad. Beide artikelen geven een globaal historisch overzicht van de relaties tussen beeldende kunst en film.

KARIN SCHACKNAT geeft, vanuit de literatuur- en taalwetenschap een aanzet tot het definiëren van karakteristiek en werkingsgebied van de experimentele film. Zij pleit voor een nieuwe benaming: *filmpoëzie*, op grond van de structurele overeenkomsten tussen het *talig karakter* van experimentele film en poëzie. Een helder geformuleerd artikel dat aanknopingspunten voor verder onderzoek en discussie biedt.

SCHACKNAT wijst op een aantal basiskennmerken van poëzie, die ook toepasbaar zijn op de experimentele film. Een belangrijke overeenkomst tussen poëzie en experimentele film is de relatieve autonomie van de vorm ten opzichte van de inhoud; beide genres bewegen zich op de grenzen van hun taal. Onder de noemer *filmpoëzie* zou men dan die films kunnen vatten, die fictief zijn, maar niet narratief in de klassieke zin en waarin de betekenisvorming sterk afhangt van formeel-structurele aspecten als cameravoering, tempo, montage, tijdsgeleding e.d.

Uit het artikel van GEERTJAN ZUILHOF, over *Podia en Podiumbouwers van de Kunstfilm*, blijkt dat het genre weliswaar wereldwijd beoefend wordt, maar dat er in die wijde wereld maar een paar gedreven rondlopen die, zonder veel onderling contact, voor vertoningsplekken en faciliteiten zorgen: een *archipel van geïsoleerde eilandjes* in een onmetelijke oceaan. Op één van die eilandjes woont BARBARA METER, filmer en podiumbouwer te Amsterdam (WG FILMHUIS) en de *grande dame* op dit gebied in Nederland. Ook zij geeft in het *cahier* haar visie op de relatie tussen beeldende kunst en film, een visie die ze illustreert met films van haarzelf en anderen.

In een *cahier* van 30 pagina's is het ondoenlijk om deze en dergelijke aanzetten gedetailleerd uit te werken en de publicatie is dan ook niet bedoeld als laatste woord maar is zeer bruikbaar als *tour d'horizon* langs thema's en vragen betreffende de *experimentele film*, *kunstfilm* of *filmpoëzie*. Het is alleen merkwaardig dat in een uitgave, die in samenhang met een tentoonstelling van filminstallaties is gepubliceerd, bijna niets te lezen valt over het fenomeen installatie of over de relatie tussen sculptuur en film en over de rol die film speelt als *onderdeel* van een sculptuur of object. Alleen BARBARA METER refereert (zijdelings) aan installaties. Wie wel krampachtige pogingen deed om in lijn te blijven met het onderwerp is de vormgever van de catalogus, BAS OUDT van PLUS X. Hij maakte een miniatuurinstallatie, verpakt in een taartdoos met als onderdelen het genoemde cahier, een plattegrond van de tentoonstelling, een blad met *gegevens*, een vel met uitspraken van de deelnemende kunstenaars (*film beweegt*, THOMAS FEDDEMA) en een catalogus met kunstenaarsbijdragen die lijkt te zinspelen op de ontoegankelijkheid van hun werk: de losse bladen zijn wreed doorboord en worden bijeengehouden door twee stel forse bouten en moeren. Nadat men het geheel met een stevige BAKO-sleutel heeft gedemonteerd is het niet zonder ernstige beschadiging weer in elkaar te zetten. Wanneer houden grafisch vormgevers nu eens op met de dwangneurotische behoefte om de kunstenaar uit te hangen, met de perverse neiging om iets leuks te willen doen?! (MAX BRUINSMA)



**Television Graphics. From Pencil to Pixel** DOUGLAS MERRITT  
London 1987 TREFOIL PUBLICATIONS GB £17.95 ISBN 0 86294 070 2

● In *Television Graphics, From Pencil to Pixel*, DOUGLAS MERRITT, a British designer and head of *Thames Television* graphic design, analyzes the developments in graphic design and animation for television since the advent of the first television set.

*Television Graphics* is a fairly well-documented publication. The book is rich in details and anecdotes; mainly it describes the way in which television graphic design has developed from its beginnings to the present form. It analyzes the analogies and differences between graphic design for film and video and the way in which they have influenced each other. Much attention is devoted to typography and illustration within the framework of time and movement and the way in which computer graphics (which were originally developed for the US space program and for flight simulation) have become an integral part of television graphics in the Seventies. Important factors beyond the television studio are dealt with in great detail such as: the TV set's progress from 80% furniture 20% screen to today's 95% screen, the different ways in which design have been administratively incorporated into the network structure and the ways in which the three basic television standards and other technical advantages and limitations influence television graphic design.

When dealing with the innovative, ingenious techniques that graphic designers employ when working for television, MERRITT pays his respects to fellow designers like RICHARD LEVIN, the first graphic designer to work for British television, and BERNARD LODGE. Also mentioned are DARELL POCKETT, ETHAN AMES and ALAN JEAPES (all from the UK) the Australian DAVID WEBSTER, the American SAUL BASS, the Brazilian HANS DONNER and many others that have contributed to the development of this field.

Unfortunately, just as much of the information comes from Great Britain, *Television Graphics* concentrates too much on the UK still as if *Britannia rules the waves*. Like the BBC news it deals with England as if it were the centre of civilization which it simply is not.

In his book MERRITT considers the British-made *Quantel Paint Box* as the single most important development in computer graphics, while virtually ignoring the Canadian manufactured *North Pack*, one of the most advanced main frames of the 70s.

MERRITT also fails to which credit the new generation of personal computers which are widely used by designers for developing video graphics. He concentrates too much on broadcasting and even there he ignores other important forms of television such as cablecasting and transnational telecasting which have their own distinct visual identities. And he virtually overlooks the influence of other art schools in the UK and abroad such as the *Duncan of Jordanstone College of Art* in Dundee, an institution that has made a major contribution to the field of television graphic design.

*Television Graphics* certainly confirms the fact that graphic design is still one of the cosmetics applied to the final product, playing a minor role in peripheral areas such as opening titles, subtitles, final titles roll instead of being an integral part of the overall concept.

*Television Graphics* investigates the ways in which graphic designers deal with different fields such as news, education, sports and entertainment. It contains extensive sections covering film and model animation as well as the digital generation of graphics. In total the publication contains over 1000 colour and b/w illustrations and is a must for any young graphic designer eager to enter the world of video and television. (RAUL MARROQUIN)



**Otto Piene und das CAVS** BILL SEAMAN (ED) Cambridge 1988  
CENTER FOR ADVANCED VISUAL STUDIES MASSACHUSETTS  
INSTITUTE OF TECHNOLOGY, Karlsruhe BADISCHER  
KUNSTVEREIN, D

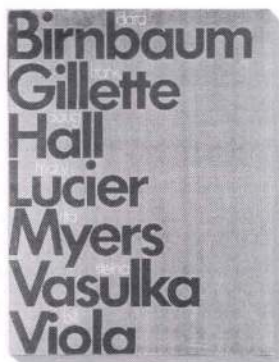
**The Media Lab - Inventing the Future at MIT** STEWART BRAND  
Penguin Books GB \$10

● OTTO PIENE and his *Fellows* at the CENTER OF ADVANCED VISUAL STUDIES (CAVS) are not to be envied, after all. Sitting next door to the brightest guys, who make their *machine visions* materialize, must be a terrible burden. Especially when your machines don't work. (Or did the video disk at the

exhibition intentionally end up showing people talking about what they wanted to do; or rather about what they wanted their devices and installations to do instead of what they actually did – and PIENE?) As far as the *demonstrate-or-die*-philosophy of the MEDIA LAB is concerned, the CAVS is pretty dead (they don't mention each other anyhow). Create a fact by making it work within a closed circuit. Making it work proves you are right. Consequently you'll be awarded with power. It doesn't actually matter, what it does, as long as it does it faster than before: production of acceleration. I kind of like this approach, because it is one-dimensional and unpretentious and it carries certain artistic features. But then what's OTTO PIENE's CAVS art more than CAVE-art? The question is not, what is it good for, but: is it good? Is there good art as PIENE suggests? I am not at all sure. *Sky Art, Space Art* – how radical can Art be, when the Automobile of the Future is immediately thrown back into oblivion, because of its creator's misconception: that it has to be a car.

Amidst the conditions of the self-consciously developing technological environment art becomes an oddity of the worst kind: the superstitious Faustian counterpart, who tries to inspire a machine with a soul, while these two superpowers have long started recognizing each others sameness. Subsequent art in this context appears to counterfeit machine vision which itself might turn out to be both a nuisance and a bore: first it's proclaimed as necessary, then it does not function beyond the circuit and eventually there is no alternative offered (such as: is there life without a plug and a socket?)

Unfortunately the CAVS-catalogue constipates itself with biographical data, as if to secure the personal contributions with a universal perspective. The eulogy on the MEDIA LAB is more straightforward, although it nevertheless falls for the intellectual gimmickry and the smartness of artificial intelligence. However, I think STEWARD BRAND has a bit more to offer in terms of the broader implications of the subject matter. I somehow like the concept of the expanding universe as a fermenting dough or an expanding balloon. As to the continuation and acceleration of this process it is, I am afraid, irrelevant, whether the contribution is a fart or God's own breath. A universal *viewpoint* is as exciting as the hypertrophic brain: the most idiosyncratic metaphor of all. If the artist wants to hold out against this scientific concept, I suggest: Put the dough in the oven, eat it. Smells good, too. (WOLFGANG PREIKSCHAT)



**American Landscape Video. The Electronic Grove** VICKY A. CLARK(ED) THE CARNEGIE MUSEUM OF ART(PUB) Pittsburg 1988 GB 128pp ISBN 0-88039-017-4

● An exhibition called *The American Landscape Video* was held from 10th May to 7th July of this year in the CARNEGIE MUSEUM OF ART (Pittsburg, Pennsylvania) and was accompanied by the publication of a splendid catalogue. It starts with impressive double-page spread colour photos of the seven installations that formed the exhibition: DARA BIRNBAUM's *Will-O'-the-Wisp*, FRANK GILLETTE's *Aransas*, DOUG HALL's *The Terrible Uncertainty of the Thing Described*, MARY LUCIER's *Wilderness*, RITA MEYER's *The Allure of the Concentric*, STEINA VASULKA's *The West* and BILL VIOLA's *Room for St. John*. If the exhibition was as handsomely presented as this publication then it was most certainly a worthwhile event.

The CARNEGIE MUSEUM OF ART has been showing video since 1980 and has had a separate gallery for video art since 1982. Despite the fact that the exhibition comprised of just seven (less than recent) installations the museum announced that the show was *ambitious*. To my way of thinking such terms can be better applied to an exhibition like *The Luminous Image* which took place in Amsterdam's STEDELIJK MUSEUM in 1984. On the other hand, the theme of *American Landscape Video* makes an extraordinary show.

Despite the fact that video's fine art status is still being defended in the catalogue's introduction, the authors of the various contributions take a more relaxed approach. *American Landscape Video* is one of the few exhibitions that is first and foremost geared to making a statement about a particular phenomenon in art – the tradition of American landscape art – with the selecting of a number of works in one particular medium taking second place.

Translated into Dutch terms this kind of exhibition could consist of a

number of video works viewed from the tradition of REMBRANDT and the *chiaroscuro* painters. And why not?

BARBARA NOVAK's *Nature and Culture, American Landscape and Painting 1825-1875* is the most important piece of research into the genre of American Landscape art. In this work she explores the relations between the emergence of American nationalism, Romanticism and the appearance of these ideas in 19th century landscape art. And all this is laced with views and descriptions of *the sublime*. Some passages from this work (complete with reproductions by American landscape painters) follow curator WILLIAM D. HUDSON's introduction to the *American Landscape Video* catalogue. These fragments are intended as keys to draw attention to the links between the installations and 19th century landscape painting. DAVID ROSS subsequently provides a historical survey of the video installation and JOHN HANHARDT analyzes the landscape genre in contemporary art.

To read the catalogue it's a good idea first to consider the seven installations in depth and maybe also the makers' statements. Consequently if you then read the fascinating fragments taken from NOVAK's work, you find that you come up with all kinds of ideas about the possible relations between 19th century painting and video. Yet JUDSON's statements about each installation present this relation in a somewhat superficial way. This is unfortunate because the subject is a fascinating one. NOVAK's work is dominated by the place of Man in nature, as naturalist or civilian. The historical development of these antitheses plays a vital role in the transition to an industrialized world. NOVAK does not discuss the period that follows: the age of technology and the information society. This technological revolution confuses the authors when they try to stick video into tradition of landscape painting without first considering this upheaval.

In this respect DAVID ROSS particularly bungles things by immediately leaping into contemporary art with all the attendant problems of post modernism. However he deals with this by considering landscape from the perspective of *Land Art*. In combination with the popularization and influence of the mass media, he stresses the factors of ecology and political motives in *Land Art*. His vision of landscape video is of an art form that represents the landscape as virgin territory or in its invincible power. Apparently ROSS finds thunder and lightening the most inspiring elements of landscape video. His contribution may well have been more optimistic had he devoted more time to the work of STEINA VASULKA. Her installations combine primaevial nature, centuries-old culture and futuristic technology into a work of astonishing beauty.

HANHARDT begins with a summary of the development of the video installation. He then talks about landscape video art but states that this is actually a particular form of landscape art. He does not force connections with 19th century painting but considers another landscape as being self-evident: the mass media and hyper-electronics that surround us constantly. In contrast to ROSS, HANHARDT does not view video artists as being idealists or people with clear views about nature. The works function, as it were, as the spontaneous and *natural* expression of the contemporary landscape, even if it is strewn with bullets and broken glass. And encompasses both the romantic poppy and menacing tornado. HANHARDT's conclusion does not pretend to offer some key to link landscape video and 19th century American landscape painting. He ends by saying: *The result* (of the development of video art, LIDS) *has been a reconsideration of how art is shaping our perception of the world and how technology is remaking the world itself*. In fact the artists' statements also support this view. To a varying extent all of them refer to the process of reflecting Man's place in the present environment rather than to some link with the painters of the last century. The catalogue is none the less interesting for this. Even stronger. (LIDEWIJDE DE SMET)



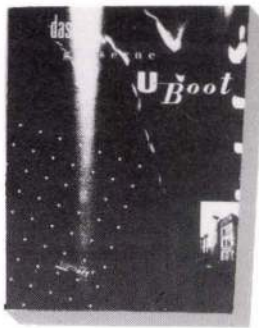
**European Media Art Festival** J. COLDEWAY, H. DAXL e.a. (ED) Osnabrück 1988 EXPERIMENTALFILM WORKSHOP E.V., FILM-UND MEDIENBÜRO NIEDERSACHSEN E.V. (PUB), ISBN 3-926501-03-0, D/GB

● To celebrate the *European Cinema and Television Year* the *European Media Art Festival* held in Osnabrück (1 – 11-9-88) the organizers made it

into the most largest and apparently most expensive of the 1988 media festivals. Quite an undertaking the festival featured a wide range of *Media*: video- and experimental film programmes, holography-, video- and light installations, performances, lectures, seminars, workshops and *special programmes*, in order to, as the catalogue states *achieve more publicity for artistic reflections on modern technologies of information and communication*. I gather that the festival was a highly significant event in bringing together the artists and works of the diverse areas constituting the so called *media arts*.

The catalogue unfortunately does not live up to expectations, as it provides the interested reader with a general, amorphous heap of information mainly due to its format. For years, video and film catalogues have suffered from inadequate descriptions of the works, and here we find the same problem. While taking into consideration how painstakingly difficult it is to obtain the requested information on time for publication, there is really no excuse for the uneven information regarding the tapes/films, and the biographies of the participating artists. Also bad design and lay out make the texts hard to read. It mainly seems to be based on an efficient use of space. Did the names of the artists have to be buried in the credit lines? Why are the important theoretical contributions in the back, under *Anthology Media Art* and *Appendix*, where they are so easily overlooked.

Among the few essays that are actually worth mentioning are those of ROY ASCOTT (*Superconnectivity In Deep Dataspace*), RAINER GANAHL (*Video Kills*), and PETER ZEC (*The Aesthetic Message Of Holography and Kunst als Produktivkraft* (not translated into English)). Most of the contributions circle around the notion that the new media because of their technical as well as aesthetic aspects – related to concepts of data communications systems, interactivity, the synthetic nature of the image etcetera – require a new language of approach; that they are a prelude to a new era, causing a change of paradigm – to speak with KUHN. Few of the essays, however, seem to get anywhere, yet. The *Osnabrück Festival* therefore missed a crucial opportunity to make a theoretical contribution to the new developments in the media arts.(MB)



**Das gläserne U-Boot. Transart 1** EDITH ALMHOFER (ED) Vienna 1988 Nö DONAUFESTIVAL GESELLSCHAFT (DIST) Strauchgasse 1 1014 Vienna D 184pp ISBN 3 900767 15 7

● Last summer the exhibition group ARGE 105+6 organized the first *Transart* event as part of the lavish *Donaufestival* in Austria. The group invited 27 European artists to make a new installation or performance around a particular theme or image selected by the group. A number of video artists were chosen including PETER WEIBEL, LYDIA SCHOUTEN, MARCEL ODENBACH, MARIE JO LAFONTAINE and INGO GÜNTHER.

The subject of the exhibition was space, particularly the changing contemporary experience of time and space as influenced by rapidly expanding communication techniques. This was summed up by the image of a glass submarine.

The catalogue tries to elaborate on this theme. Most of the catalogue is clear and well-organized, but the cover is less than successful. To me its surprisingly oblique design is an all too literal interpretation of changeable space.

Because it only includes the project proposals this publication is not intended as a catalogue, nonetheless it is attractive because of the high calibre and diversity of articles and essays. Their subjects are the submarine, space, light and transparency, plus (in connection with the concept's results) aesthetics and post-modernism – all catchwords derived from the model of reality which speaks to the imagination.

In *SUB-Prezept*, PETER VON BRANDENBURG takes this metaphor one stage further by tracing the history of the submarine in an amusing and entertaining way. He tells of the submarine's technological and symbolic development as a function of the research into its value for warfare and scientific study.

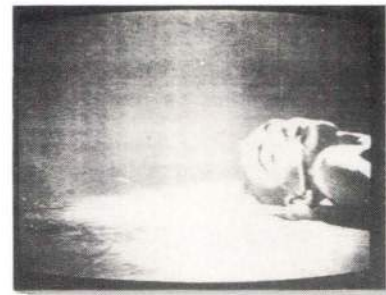
In *Entbergung und Konstruktion*, RUDOLF BURGER employs a provocative cynicism with, what to my eyes are somewhat one-dimensional aesthetics. Like many before him, BURGER states in his essay that modern art is dead.

However, for him the departure of contemporary art does not mean the disappearance of the aesthetic experience. That exists elsewhere, but no longer in art, nor in domesticated nature – in BURGER's opinion it comes through where human construction unintentionally fails. Current aesthetics can be found in technical catastrophe, such as in the *Challenger* explosion.

Using his familiar *pur sang* intertextuality, VICTOR BURGİN attempts in his theoretical essay *Geometry and Abjection* to provide the rendition of perspective in space with an up-to-date psycho-analytical basis. Just as the mirror phase in someone's psychological development, BURGİN describes how perspective is used to place the subject in an environment and to distinguish it from its objective surroundings. BURGİN's supposition is that both situations are preceded by a rejection of Nothingness. A rejection by the subject that would be represented visually in perspective by the vanishing point. A psychologist: based on a simplistic formal analogy? Does the subject disappear if, for example, it is located against a representation without perspective?

In *Visionen des Wirklichen* EDITH ALMHOFER (one of the members of ARGE 105+6) endeavours to interpret the post-modern situation in art. A failed attempt. What is special about post-modernism remains hidden behind a curtain of words and platitudes. Obscurity rules.

Whereas the previous articles are sometimes a little inaccessible, by contrast PAUL VIRILIO's *Lichter der Grosstadt* is a pleasure to read. Writing in a fresh and suggestive way (such a change from BURGER and BURGİN's *two-and-two-is-four* style) VIRILIO jumps from one image, idea or insight to the next and so regularly triggers off short circuits between apparently disconnected phenomena. In the midst of all this jumping about the electric light and its transparency always remains the point of return.(JR)



**Videospain EXIT ART (ED) New York 1988 ISBN 0 913263 22 2, GB**

● EXIT ART is a New York foundation that organizes various art activities. At the beginning of this year it presented a survey of videotapes by Spanish artists who live and work in Spain. Those artists who produced video works in the early 1970s all left for America and became famous. Work by younger artists has only received modest screenings at home and abroad. Hence this show is well worthwhile and various of their works are worthy of attention. The exhibition was accompanied by a small catalogue with photos and descriptions of works by VILLAVARDE, RODRIGUEZ, JOSE RAMON DA CRUZ, JULIAN ALVARAZ and others.

The introduction is by the critic EUGENI BONET. He provides a brief summary of the development of video art in Spain and its rapid growth in the 1980s. This is primarily an informative catalogue, despite the fact that the program is somewhat limited.(LS)



**Ars Electronica G. HATTINGER/P. WEIBEL (ED) Linz 1988, Brucknerhaus, Postfach 57, A-4010 Linz, D/GB**

● *Kunst der Szene* (Arts of the Scene) was the theme of the 1988 *Ars Electronica: the merging of different artistic disciplines related to the scene*. The organizers of these years *Ars* commissioned composers, musicians, stage designers, film- and video artists, choreographers and dancers to develop a number of collaborative projects especially for the festival. The catalogue section *Kunst der Szene* gives extensive descriptions by the artists as well as short biographies. Commissioned were *Maelstromsüdpol*, part 2, by ERICH

WONDER, HEINER GOEBBELS, HEINER MÜLLER; *Xen* by THOMAS SHANNON, JON HASSELL; *Looking upon the Wide Waste of Liquid Ebony* by HEINER GOEBBELS; *Hungers* by ED EMSHWILLER, MORTON SUBOTNICK and *Stimmen aus dem Innenraum (Voices from the Innerspace)* by SUSANNE WIDL, VALIE EXPORT and PATRICIA JÜNGER. This part of the program also included a reconstruction of KURT SCHMIDT's *Das Mechanische Ballett (The Mechanical Ballet)* 1923 and LASZLO MOHOLY NAGY's *Die Mechanische Exzentrik (The Mechanical Eccentric)* 1924, providing the historical link to current multi-media and intermedial performances.

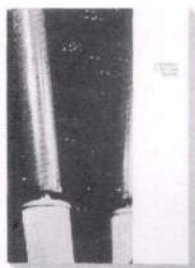
Recent developments are connected through a renewed interest in the notion of synaesthesia, meaning the simultaneous occurrence of different perceptive fields, for example when tones are accompanied by the perception of optical appearances. Starting from this concept, the catalogue extends practical information with theoretical contributions which describe the multi media aspects of the Baroque theatre, the concept of the *Gesamtkunstwerk*, the theatrical changes that took place early in the century through Dada and Futurist movements and the *Total Theatre* of the BAUHAUS to the current theatrical performances. Essays include: GOTTFRIED HATTINGER, *A Historical Survey on the Subject*; PETER WEIBEL, *Art of the Scene — The Inscenation of Art*; BARBARA LESAK, *The Union of the Arts in the theatrical visions of the early Modern: from KANDINSKY's synaesthetic Theatre to the mechanical Show Machinery* by EL LISSITZKY; REINHARD OEHLSCHLÄGEL, *Experimental Music in the Limelight*; BRIAN HENDERSON, *Cinema and Architecture: Intersections of Illusionism*; PETER FRANK, *Postwar-Performance: Mixing Means and Metiers*. These essays provide excellent and interesting background information. The section on the *Symposium on the Philosophy of the New Technologies* contains only very short extracts, a little unfortunate.

The remainder of the catalogue concerns the video and audio parts of the program. This year's video program was curated by JOHN HANHARDT. *Video Scene America* relates the development of thirty years of artists' video in the United States as previously presented by the Whitney Museum of American Art, New York during their Biennials: a good but familiar cross-section. The audio part, although apparently a rather extensive program is only dealt with briefly, almost as a coda to the catalogue.(MB)



**Videokunst in NRW** ECKHARD WIRTHS/235 MEDIA Köln 1988 235 MEDIA (PUB) Spichernstrasse 61, 5000 Köln ISBN 3-926845-18-X, D, pp154, DM 7

• A useful reference book for anyone wanting to know which video artists, organizations, distributors and critics are active in the West German region of North Rhine-Westphalia. All this and more!(JP)



**3. Videonale** PETRA UNNÜTZER(ED) Bonn 1988 3. VIDEONALE

TEL. 022 8215961 D/GB 220pp DM20

• The silly rhyme at the beginning of Bonn's 3. *Videonale* catalogue seems to suggest that the organizers take neither themselves nor video art seriously. In a pathetic *Selbstgespräch* spread across three pages, LEONID ASSARD (a *nom-de-plume*?) tells the story of a video artist disappointed with art with a capital A. Because of its bourgeois form and composition it is inevitably a toothless attack on the present *state of the art* of video. Why on earth has it been included? Is everyone battle-weary and capable of nothing more than firing in the air?

Probably opinion is divided. Because untroubled by metal fatigue, REGINA WYRWOLL foresees unprecedented new possibilities for the video artist in her

optimistic *Das Phantom auf der Mattscheibe*. She predicts that the video artist will no longer be the spectator of the new technical developments once the plans for the large media centres in Cologne (a media park) and in Karlsruhe (*the Bauhaus of the 21st century*) become reality.

The *Videonale* presented 107 international videotapes in the festivals' season which are briefly covered in the catalogue with descriptions, credits and b/w photos. In addition to the main event there was a Japanese program which is placed in context by curator FUJIKO NAKAYA's lucid article. Apart from the usual information about the Japanese tapes, also included is information about the installations by SHIGEKU KUBOTA and KEIGO YAMAMOTO.

Video and art are also the subject of the Bonn catalogue's main article. In his *Video und Autonomie*, FRIEDEMANN MALSCH echoes RUDOLF ARNHEIM's *Film als Kunst* in terms of video. A revision exercise which attempts to lay the foundations for a prescriptive aesthetics of video in the absence of representational materiality. In contrast to film and photography video is supposed by definition to be fiction because it does not simply records its images rather it re-creates them each time electronically. Hence MALSCH argues for video's rejection of every form of representation or documentation in favour of exploration into its potential for electronic images. What's more, by taking the backdoor route and researching new languages, it could still be accepted as an independent art discipline. Because art cannot be defined by particular prescribed aesthetics, it seems to me that MALSCH's article makes no real contribution to the already too lengthy discussion about *video as art*.(JR)

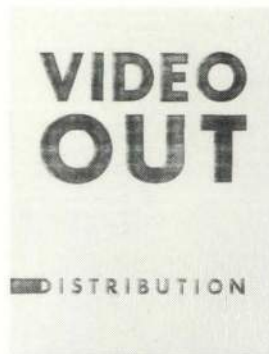


**World Wide Video Festival '88** ERIK DAAMS(ED) Den Haag 1988 HET KIJKHUIS(PUB) NOORDEINDE 140 2514 GP DEN HAAG NL/GB 134pp f10

• This year the *World Wide Video Festival* reacted promptly and attentively to the sudden death of LYNN BLUMENTHAL. The festival included a retrospective of the work by this feminist artist and driving force behind the *Video Data Bank* and the catalogue included a commemorative article by KATE HORSEFIELD, BLUMENTHAL's colleague and fellow founder of the *Video Data Bank*.

Despite the emphatic assurance that one shouldn't speak of such things, ALBERT WULFFERS' introduction has a scarcely suppressed feeling of *malaise* concerning the state of video art. This is emphasized by such phrases as *fewer works of an acceptable level, little by way of new talent and a purely North American and West European affair*. If one takes into account that WULFFERS felt that the quality of the installation proposals left much to be desired one then wonders if the inclusion of so many documentaries (a quarter out of a program of 93 tapes) is in order to camouflage the lack of good video art in the festival.

The catalogue also includes credits, a b/w still and a description of every tape and installation.(JR)



**Video Out. Distribution** Vancouver 1988 SATELLITE VIDEO EXCHANGE SOCIETY(PUB) 1160 Hamilton Street, Vancouver BC, V6B 2S2 TEL.6046884336 GB 36pp

• The Canadian distributor VIDEO OUT (which is a part of SATELLITE VIDEO EXCHANGE) has also published a new catalogue. It presents more than 300 titles mainly of new Canadian documentaries and video art works. There are only brief descriptions of the tapes plus some incidental information.



**The CAT Fund. The First Five Years.** Boston 1988 THE CAT FUND(PUB) 955 Boylston Street Boston TEL.6172665152 GB 12pp Arteleku Videoteca San Sebastian 1988 ARTELEKU VIDEOTECA Barrio Polgon 28, E-20014 San Sebastian TEL.943453662 E

• THE CATFUND, a collaboration between THE INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART and WGBH NEW TELEVISION WORKSHOP in Boston, is five years old and to celebrate they have published a well-organized presentation of the tapes produced there during this period. Included in this promotion brochure are stills and credits of the tapes plus a list of screenings and distributors.

• The three-part catalogue from the Spanish ARTELEKU VIDEOTECA in San Sebastian is rather a clumsy affair. Lacking both an index and conventional binding this collection of Spanish and international video art is more or less impenetrable. If you let it slip from your hands just once, the tapes with their meticulous alphabetical order are gone forever.(JR)

**The 2nd Fukui International Video Biennale FIVB EXECUTIVE COMMITTEE (ED) Fukui 1988 PHENIX PLAZA 13-6, 1 chome, Tawara, Fukui/FUKUI FINE ARTS MUSEUM 16-1, 3 chome, Bunkyo, Fukui GB/JAP**

• This year's *Fukui Video Festival* (12 - 21 March) consisted of a selection of tapes from Belgium, Italy, West-Germany, USA and Japan and a selection of video installations from the Netherlands, Canada and Japan chosen by (respectively) CHRIS DERCON (B), VITTORIO FAGONE (I), WOLFGANG PREIKSCHAT (D), JOHN G. HANHARDT (US), TOM VAN VLIET (NL), CHRISTINA RITCHIE (CAN) en YOSHITOMO MORIOKA (JAP). The hefty catalogue is divided into *video tape* and *video installation* and according to country. Each country in the *video tape* department is introduced with an article by the relevant curator.(JP)

(ingezonden mededeling)

GALERIE RENE COELHO

VIDEO INSTALLATIES  
VERWACHT IN 1989

dec	Wim Liebrand	NED
jan	Jop Horst	NED
feb	Charlemagne Palestine	USA
mrt	Bill Spinhoven	NED
apr	Frank Vrancx	BEL
mei	?	
jun	Juan Downey	USA

OPEN DIT/M ZA 13-18 U. SINGEL 137 1012 VJ AMSTERDAM TEL. 020-237101

**Montevideo**

VIDEO FACILITEITEN VOOR NON-PROFIT PRODUCTIES;

OPNAMESETS \*3 BUISCAMERA  
U-MATIC PORTABLE  
STATIEF MONITOR  
F400/DAG.

MONTAGE \*2 MACHINES \*3 MACHINES  
U-MATIC  
F25/UUR  
F200/DAG.

BVU / U-MATIC MET  
EFFECTEN TITELS TIJDCODE  
F85/UUR  
F680/DAG.

SINGEL 137 1012 VJ AMSTERDAM TEL. 020-237101

# Kalender/Calendar

edited by MARGA BIJVOET

Next Mediamatic Calendar runs from March 1 till June 15,  
1989 Please send information before February 1, 1989 to  
Mediamatic, Binnenkadijk 191, 1018 ZE Amsterdam

## exhibitions/screenings

### BELGIUM

GENT 17 December 1988 - 2 February 1989  
NAT FINKELSTEIN photographs MUSEUM VOOR  
HEDENDAAGSE KUNST Tel.091 211703

TIELT 26 November - 21 December  
FABRIZIO PLESSI video - drawings at GALLERY DE  
GRYSE Tel.051 400418

### CANADA

TORONTO 18 November 1988 - 8 January 1989  
*Enchantment/Disturbance* with GENEVIEVE  
CADIEUX, JOHN SCOTT, BARBARA STEINMAN, JANA  
STERBAK, MARTHA TOWNSEND, MARINA  
ABRAMOVIC, ULAY, LOUISE BOURGEOIS, REBECCA  
HORN, TOBY MACLENNAN and MARCEL ODENBACH  
at THE POWER PLANT, HARBOURFRONT, TORONTO,  
ONTARIO Tel.416 9734949

### GERMANY

BERLIN 10 February - 21 February  
*Infermental 9/Vienna* premiere screening at 19.  
INTERNATIONALES FORUM DES JUNGEN FILMS  
Tel.030 2628714

COLOGNE 20 January - 28 February  
PETER KLASHORST, GERALD VAN DER KAAP, PAUL  
GROOT paintings and photographs GALLERY  
TORCH/ONRUST Tel.0221 738222

COLOGNE 16 March - 23 April  
*Videokulptur retrospektiv und aktuell 1963 -  
1989* an international exhibition presenting forty  
five historically relevant and new installations at  
the KUNSTVEREIN, KUNSTSTATION ST.PETER,  
STADTBUCHEREI, ARTZTEHAUS, BELGISCHES HAUS  
and DUMONT KUNSTHALLE in COLOGNE,  
organized by KOLNISCHER KUNSTVEREIN, JOSEF-  
HAUBRICH HOF 1, D-5000 COLOGNE 1 Tel.0221 217021  
or 216987

HANNOVER 8 March - 15 March  
*Artware* exhibition of art and electronics  
computer and interactive installations HANNOVER  
MESSE CEBIT

HAMBURG January  
*Infermental 8/Tokyo* at WESTWERK HAMBURG  
for further details, contact: INFERMENTAL  
Tel.0221 463404

### FRANCE

PARIS 19 November - 24 December  
MARCEL ODENBACH at YVON LAMBERT  
Tel.1 42710425

### GREATBRITAIN

LONDON 1 December - 23 December  
SIMON BIGGS *The Golum* a mixed media  
installation with computer generated images on  
video and in colour photographs, with text and  
sound THE SHOWROOM, BONNER ROAD, BETHNAL  
GREEN, LONDON

LONDON 8, 15, 22, 29 January  
*Electric Eyes* a four programme package of  
British video 1985-88 a touring exhibition,  
presented by FILM AND VIDEO UMBRELLA at THE  
ICA CINEMATHEQUE, ICA, THE MALL, LONDON SW1  
Tel.01 9303647

STOKE ON TRENT 3 December 1988 - 8 January 1989  
*Fish Out Of Water* a projection installation by  
THOMAS LISLE at the STOKE ON TRENT CITY  
MUSEUM & ART GALLERY, BETHSEDA STREET,  
HANLEY, STOKE ON TRENT Tel.0782 202173

### NETHERLANDS

AMSTERDAM 6 December - 31 December  
WIM LIEBRAND installation GALLERY RENE  
COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101

AMSTERDAM 9 December - 24 December  
TON ZWERVER photographs, installation,  
sculpture TORCH GALLERY Tel.020 260284

AMSTERDAM 4 January - 28 January  
JOB HOEST installation GALLERY RENE  
COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101

AMSTERDAM 7 January  
*Open Dag/Open Day* at OPEN STUDIO,  
ZOUTKEETSGRACHT 114, 1013 LC AMSTERDAM  
Tel.020 243720

AMSTERDAM 2 February - 25 February  
CHARLEMAGNE PALESTINE video installation  
GALLERY RENE  
COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101

AMSTERDAM 2 March - 31 March  
BILL SPINHOVEN installation GALLERY RENE  
COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101

AMSTERDAM 5 April - 29 April  
FRANK VRANCKS video installation GALLERY RENE  
COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101

AMSTERDAM 15 April - 28 May  
ULAY and MARINA ABRAMOVIC the Chinese Wall  
project STEDELJK MUSEUM Tel.020 5732911

ROTTERDAM 10 December 1988 - 14 January 1989  
LEWIS KOCH *Confessions of an Animist: The  
Dream Sequence and other new  
Configurations* photo-installation at PERSPEKTIEF  
Tel.010 4145766

### SPAIN

MADRID 8 March - 8 May  
MARCEL ODENBACH five video installations and  
drawings CENTRO DE ARTE REINA SOFIA  
Tel.1 4675062

## festivals/conferences/symposia:

## AUSTRALIA

## RUNDLE MALL March

**Frames Festival of Australian Film and Video**

contact: MARK PATTERSON, MEDIA RESOURCE CENTRE, P.O. BOX 33, RUNDLE MALL, SOUTH AUSTRALIA 5000 Tel.08 2231500

## BELGIUM

## BRUSSELS 25 April - 29 April

**Video Realites** competition of videotapes in the french language, entry deadline 1 march 1989, contact: DISC - GSARA, RUE DU MARTEAU 26, 1040 BRUSSELS, BELGIUM

## LIEGE March

**Video Festival Liege** documentary video, animation, fiction, video art, performance, contact: FILM ET CULTURE, RUE DE ROTTERDAM 8, 4000 LIEGE Tel.41 526585

## ROYAT 10 April - 30 April

**Videoformes** video festival, contact: BP 50, F-63130, ROYAT Tel.73 359952

## CANADA

## MONTREAL 8 February - 16 March

**Festival International du Jeune Cinema de Montreal** competition of non-commercial super 8, 16mm and video made after january 1987, contact: c/o DANIEL CÔTÉ, 4545 AVENUE PIERRE DE COUBERTIN, C.P. 1000, SUCC.M, MONTREAL, QUEBEC Tel.030 2628714

## MONTREAL March

**7th International Festival of Art Films(FIFA)** contact: RUE ST. FRANCOIS-XAVIER 445-BUR 26 H2Y 2T1 MONTREAL QUEBEC Tel.514 8455233

## OTTAWA March/April

**Ottawa International Festival of Video Art** contact: WAYNE RUTHERFORD, 55 BYWARD MARKERSQUARE, OTTAWA, ONTARIO Tel.613 2366181

## QUEBEC April

**Festival Des Filles De Vues** entry deadline january 1989, contact: LISSE BONENFANT, 56 RUE ST. PIERRE, nr.203, QUEBEC CITY, G1K 4A1, QUEBEC Tel.418 6923090

## VANCOUVER Late Spring

**International Feature Video Festival** contact: SATELLITE VIDEO EXCHANGE SOCIETY, 1160 HAMILTON STREET, VANCOUVER Tel.604 6884336

## FRANCE

## CANNES 23 January - 27 January

**MIDEM** international music-video fair, contact: ELISABETH REYNAUD, AVENUE VICTOR HUGO 179, 75116 PARIS Tel.12du45051403

## LYON 11 January - 16 January

**Biennale Europeenne du Documentaire** organized by ASSOCIATION POUR LA BIENNALE DU CINEMA DOCUMENTAIRE, A.B.C.D., 30 RUE TRAMASSAC, 69005 LYON Tel.78 373120

## GERMANY

## BERLIN 10 February - 21 February

**Internationale Filmfestspiele** contact: BUDAPESTERSTRASSE 48-50, 5000 BERLIN 30 Tel.030 25489-1

## BERLIN 10 February - 21 February

**19. Internationales Forum des jungen Films** and **Videofest '89** with videotapes, video installations and performances, entry deadline videotapes 31 december 1988, contact: WELSERSTRASSE 25, 1000 BERLIN 30 Tel.030 2628714

## GREATBRITAIN

## LIVERPOOL 3 February - 26 February

**Video Positive '89 - Merseyside's International Video Festival** including video wall pieces by STEPHEN PARTRIDGE, STEVE LITTMAN, JUDITH GODDARD, SIMON ROBERTSHAW & MIKE JONES, and installations by JEREMY WELSH, CATHERINE ELWES, KATE MEYNELL, DAVID HALL, MARIA VEDDER and DANIEL REEVES contact: EDDIE BERG, MERSEYSIDE MOVIOLA, 40B BLUECOAT CHAMBERS, SCHOOL LANE, LIVERPOOL 1 Tel.051 7092663

## LIVERPOOL 17 February

**Exposure** a one day conference on exhibiting and promoting video and media art, presented by FILM AND VIDEO UMBRELLA in association with VIDEO POSITIVE '89 at THE TATE GALLERY, ALBERT DOCK, LIVERPOOL info JEREMY WELSH Tel.01 4972236

## LONDON March

**Institute of Amateur Cinematographers International Film and Video Competition** entry deadline december 1988, contact: COMPETITION OFFICER, IAC BOX 618, LONDON W5 1SX

## LONDON March

**British Academy of Film and Television Awards(BAFTA)** fiction, documentary, animation contact: BAFTA, PICCADILLY 195, LONDON W1V 9LG Tel.1 7340022

## ITALY

## SALSOMAGGIORE TERME 20 April - 26 April

**XI Salso Film & Video Festival** Tel.0521 30059 or 06 3602222

## VENICE December 1988 - March 1989

**Fortuny 88** presents a manifestation in two parts **4 Stages** including: 5 - 10 December *Electronic Art, Music and Image*, 19 - 23 December *Art Without Gravity*, 9 - 13 January *Projecting the 3 Dimension*, 30 January - 4 February *Computer Graphics...* and *New Images and Education* a symposium in the beginning of march PALAZZO FORTUNY Tel.041 5223088 or 5200995

## JAPAN

## TOKYO 27 April - 9 May

**Image Forum Festival 1989** SHIBUYA, TOKYO Tel.81.3.3581983

## MONACO

## MONACO

**IMAGINA** 8th international forum for new imagery, contact: BOULEVARD DES MOULINS 24, 98030 MONTE-CARLO CEDEX, MONACO Tel.93 308701

## NETHERLANDS

## ROTTERDAM 26 January - 5 February

**18.Filmfestival Rotterdam** contact: Tel.010 4118080

## UNITED STATES

## BIRMINGHAM March

**International Educational Film & Video Festival** entry deadline january 1989, contact: MARGARET MILLER, ALABAMA POWER COMPANY, BOX 2641, BIRMINGHAM AL 35291-066 Tel.205 2502550

## CARBONDALE February

**Big Muddy Film and Video Festival** entry deadline january 1989, contact: MARK TANG, DEPARTMENT OF CINEMA AND PHOTOGRAPHY, SIU, CARBONDALE, IL 62904 Tel.618 4532365

## DALLAS April

**USA Film Festival** entry deadline march 1989, contact: RICHARD PETERSON, 29099-B CANTON STREET, DALLAS TX 75226 Tel.214 7445400

## NEW YORK January

**New York Independent Film and Video Expo** entry deadline december 1988, contact: JANET SANERS, BACA, 200 EASTERN PARKWAY, BROOKLYN, NY 11238 Tel.718 7833077

## ORANGE NJ January

**Thomas A. Edison Black Maria Film & Video Festival** contact: JOHN COLUMBUS, MAIN STREET LAKESIDE AVENUE, W. ORANGE NJ 07052 Tel.210 7360796

## LOS ANGELES January

**Los Angeles Animation Celebration** contact: 2222 S. BARRINGTON AVENUE, LOS ANGELES, CA 90064 Tel.213 4736701

## WASHINGTON DC March

**International Woman's Film Festival** contact: WOMAN IN FILM & VIDEO INC., P.O. BOX 39049, FRIENDSHIP STATION, WASHINGTON DC 20016

## SWITZERLAND

## LOCARNO April

**MonitEur Video Festival** contact: LORENZO BANDA, VIA VARENNA 476, 6000 LOCARNO

## SOLOTHURN January

**24th Film Festival Solothurn** contact: BOX 1030, CH-4502 SOLOTHURN





## **BLIND. VAN HET TEAM ZIEN**

The first European language magazine.  
Eerste nummer: Tristes Tropiques.  
Pocketformaat. 96 Pagina's.  
Verschijningsdatum: februari 1989.  
Meer weten? Bellen! 020 - 25 8146.

**to Yearn,  
Yeared,  
Yeared.**



IEDERE WOENSDAG  
OP DE AMSTERDAMSE KABEL  
KANAAL 4  
16.00-24.00 UUR

**ADILKNO Foundation for the Advancement of Illegal Knowledge  
THE WORLD AFTER THE MEDIA For an Image-Free Society**

The media are an empty object. Located beyond the three-dimensional, the media are the mirror image of God. As the deutsche Meister Eckhart said that loving God means loving no-one, so passion for the media can only be a penchant for nothingness. Right through history God was constantly obliged to watch over the world and to reinforce information concerning meaning and future (revelations). Bombarded with prayers, sacrifices and images, he finally died of empathy for and revenge on humanity which had never accepted the fact that he just wanted to be no-one at all. Once God vanished from the focus of interest, his place was taken by Earth as the centre of the universe. But this disappeared as well and the void in the heart of the world was filled by Man as the measure of all things. After two centuries of enlightenment and industrial production, people in the 1970s were suddenly forced to acknowledge that Man too had vanished. That was the moment when the media were switched on *en masse* to close the gap and bring the ruins of history into world view. Up till that point the media had innocently broadcast messages from transmitter to receiver.

However subversive or law-abiding this may have been, the media never actually took a particular stance. To rid themselves of the information they were burdened with, they simply let it flow through them. Suddenly they were autonomous and became the centre of power in an information society which believes in the media. Compelled to be a full object, they are now reaching the momentum that will push them in the direction of all their predecessors. The media have become global and universal. Just as God's Word was spread by missionaries and crusades throughout every continent and Man was charged with responsibility for every abundance and sorrow, now the media are omnipresent. Every place, everywhere is live and connected by satellite and fibreglass - the global view is the only view of the Socialist Internationale. At the same time every object can become media. Clothes, crockery, furniture and city are media of a national political or sexual identity and zeitgeist. They are the thermometers of mental states. Trees give messages about wind power and pollution. Everything transmits meanings that provide information about something other than itself. What once was thing is now information. There is no reality other than the media. Once placed in the centre everything (whatever) inclines towards its maximum scope, subsequently to disappear. The media too are approaching their point omega where spirit and the material coincide and a void is created to be filled by a new spirit. Where God needed two thousand years and Man two centuries, the media will occupy two decades at the very most before disappearing off stage. That can be deduced by the speed with which the technical systems succeed one another and by the speed of light with which information propagates itself. The media are already being introduced to museums. The predecessor of the electronic media, film, was only declared the seventh art once the studio system of its industrial manufacture had collapsed. That was the moment when film disintegrated from being an active social factor into the aesthetic property of the cinephile. It became the only way to view and judge films. The film industry also responded by becoming mannerist and academic. Viewing habits were reduced from collective reception to individual experience. Film, which at first told a story which viewers could identify with, became an arty product where viewers wondered how they themselves would have made it. Film has become the museum art of the 20th century (comparable with opera as the relic of the 19th), is subsidized by state and commerce, and accompanied by criticism and scandal in the media - a form of attention vital for its feasibility. This maintenance will ensure that the media are the museum art of the fin-de-siècle and beginning of the 21st century. Mediamatic is the avant-garde of this trend for conservation. The caste of video-makers is struggling against the media's self-destruction. Out of protest against the threat of disappearance they are securing the media in the form of art. These media-workers have a complicated job at hand, their social position has not yet crystallized. In close collaboration with the digital thinkers they have elected the educative task of using the museum to familiarize the dunces' stream with the unprecedented possibilities of the languages and rituals of our age. Due to their political past these unfortunates have got really far behind and must be ushered into the media ambience. On the other hand these artists seem to agitate against the masses' problem-free contact with the media. Their attempt to alienate or place television, by making it an object in an environment, doesn't oppose anything because the TV's place has for a long time been odd, being a wall unit. What remains for the AV-en-garde is the conducting of informal fundamental research into the basis of sound and image. The isolating, aestheticizing and accelerating of images has resulted in the revolutionary genre of the videoclip which immediately has become the measure of all images and at present defines the rhythm of everything from the feature film to news bulletins. The tendency to freeze images (scan-freeze) and to treat television as a process of narcissistic self-contemplation will at the very most lead to a new poster culture. All those anti-techniques invented by video-artists will inevitably bring about an acceleration in media self-destruction. The

spread of video-art will contribute to stripping the image of its informative value. In the near future, just as in film, the public's only response to the image will be: how would I have made it? Mediaphilism is by definition reserved for a select section of the market. Passionate image collectors can sense the beauty of their personal preference, yet their collection is astonishing but meaningless to outsiders. Lack of interest is the greatest threat to the still omnipresent media. The remote control combined with an interminable number of channels makes it possible immediately to erase uninteresting images, in order to realise that none of the images available are worth watching anyway. Should there be wholesale switching of channels during commercials then the advertising world will be forced to withdraw from the media. People will voluntarily go on a media diet out of boredom and self-help groups will come into existence for media addicts. A movement will take off which out of pure enthusiasm for an image-free society will reintroduce socialism as a ban on images (as in the Jewish and Islamic holy books), that will be included in the universal rights of Man. Just as the death of God made religion a private affair, so the image will become a matter of personal experience which at most will take the form of secret associations of heretical mediaphiles. The implosion of reality into media has been sufficiently described and admitted. The ban on images will result in a chain reaction: the implosion of media into reality. We will be amazed to find ourselves back in a world full of objects that no longer exude messages. Without begging from the historical-materialist laws of history, socialism will establish itself in the emptiness of the post-media era. An object-orientated communism will reign in an image-free society.

**UITGEVER/PUBLISHER**

Stichting MEDIAMATIC Foundation  
Binnenkadijk 191, 1018 ZE  
Amsterdam Nederland  
T 020 241054

**REDACTIE/EDITORS**

Willem Velthoven, Jans Possel  
*drukwerk/printed matter:*  
Johan Raymakers  
*kalender:* Marga Bijvoet.

**REDACTIE ADVIESRAAD/  
ADVISORY BOARD**

Anne-Marie Duguet, Paris  
Steve Fagin, San Diego  
John Archibald Pump II,  
Amsterdam  
Ed Taverne Groningen  
Peter Weibel, Wien/Buffalo

**VERTALERS/TRANSLATORS**

Anna Abrahams, Amsterdam  
Marga Bijvoet, Amsterdam  
Deborah ffoulks, Amsterdam  
Geert Lovink, Amsterdam  
Arjen Mulder, Amsterdam  
Fokke Sluiter, Groningen  
Annie Wright, Amsterdam

**COPYRIGHT**

De auteurs/the authors

ISSN 0920-7864

**COVER PHOTO:**

front: George Kuchar  
by Albert Wulffers  
back: Simon Biggs

**VORMGEVING/DESIGN**

Willem Velthoven, Amsterdam

**ZETWERK/TYPE-SETTING**

Perscombinatie, Amsterdam

**DRUK/PRINTING**

DrukGoed, Amsterdam

**BIJNDEN/BINDING**

Van Tol, Amsterdam

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

ANNA ABRAHAMS filmhistoricus / film  
historian in Amsterdam. ADILKNO  
foundation for the advancement of  
illegal knowledge, Amsterdam. JEAN  
BAUDRILLARD cultuursocioloog /  
cultural sociologist in Paris. SIMON  
BIGGS Australisch beeldend  
kunstenaar / Australian artist in  
Londen. BILWET stichting ter  
bevordering van illegale wetenschap,  
Amsterdam. MAX BRUINSMAN  
hoofdredacteur Items / chief editor  
of Items Magazine, Amsterdam. KEN  
FEINGOLD beeldend kunstenaar /  
artist in New York. RAINER GANAHL  
Oostenrijks beeldend kunstenaar in  
Parijs. JAN FREDERIK GROOT  
mediakundige / media specialist.  
PAUL GROOT kunstcriticus / art critic  
in Amsterdam. PHILIP HAYWARD  
schrijft en doceert over film en tv /  
writes about and teaches film and tv  
studies in London. RAUL MARROQUIN  
Colombiaans beeldend kunstenaar /  
Colombian artist in Amsterdam.  
MAURICE NIO voormalig/former  
architect in Delft. WOLFGANG  
PREIKSCHAT videocriticus / video  
critic in Amsterdam. JOHN  
ARCHIBALD PUMP II corresponding  
member of the Academy for  
Ambulant Sciences in Amsterdam.  
MARIE-ADÈLE RAJANDREAM  
kunsthistoricus / art historian in  
Leiden. BILL SEAMAN beeldend  
kunstenaar / artist in Boston.  
LIDEWIJDE DE SMET kunsthistoricus /  
art historian in Amsterdam. TORBEN  
SOBORG The Danish Video Art Data  
Bank in Haslev. GEERT WEVINCK  
publicist in Amsterdam. JEREMY  
WELSH beeldend kunstenaar en  
directeur van Film & Video  
Umbrella / artist and director of Film  
and Video Umbrella in Londen.  
COUNT ZERO beeldend kunstenaar /  
artist in Vienna.

**BIJDRAGEN/CONTRIBUTIONS**

worden belangstellend  
tegenmoetgezien. 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  
responsability for tapes, photo's etc.  
sent to us. If you want your material  
returned. Please enclose  
returnpostage.

**DEZE UITGAVE/THIS PUBLICATION**

is mede mogelijk gemaakt door een  
financiële ondersteuning van het  
Ministerie van vvc.  
● was also made possible by the  
financial support of THE DUTCH  
MINISTRY OF CULTURE.

**DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION**

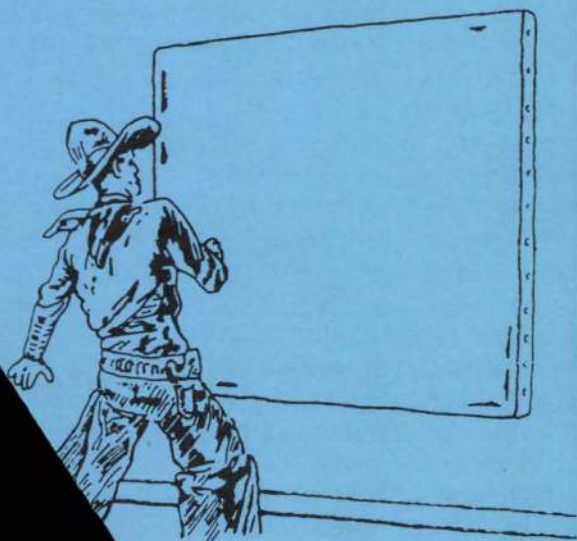
*Nederland:* Betapress, Gilze /  
Stichting Mediamatic *Great Britain:*  
Central Books, London T 01-4075447 /  
Variant Magazine, Data Attic, 37  
Union Street, Dundee DO1 *Spain:*  
Metronom, Barcelona T 93-31061626  
*West Germany:* 235 Video,  
Cologne T 0221-523828 381 *Canada:*  
Marginal Distribution, Toronto  
Ontario T 416-767-5168

**ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS**

4 nummers / issues:  
*Nederland/België:* particulieren f40,-  
instellingen/bedrijven f55,- Maak dit  
bedrag over op giro 4412210 t.n.v.  
Mediamatic Amsterdam.  
*Other:* individuals f52,-  
institutions f67,- 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.

# PICTURE THIS:

MEDIA REPRESENTATIONS OF VISUAL ART & ARTISTS  
Edited by Philip Hayward



TOM'S FIRST BRUSH  
WITH MODERNISM

ibbey & Co Ltd in association with The Arts Council

# PICTURE THIS: Media Representations of Visual Art & Artists

Edited by Philip Hayward



Reduced illustration  
from Chapter 9  
(Fig 1), *Art and  
Images of Women.  
An Interview with  
Gina Newson* by  
Sylvia Paskin.

The last two decades have seen a proliferation of films, television programmes and videos about the Arts, but as yet there has been little critical discussion about how the media have approached their subject. What is particularly striking about this fact is that more people receive their understanding of culture and the arts through television than through visits to opera houses, theatres or art galleries.

*PICTURE THIS: Media Representations of Visual Art and Artists* brings together for the first time a collection of articles addressing topics such as the history of Art coverage on British TV, how the media represents feminist art and the impact of various Postmodern arts practices. The book thereby invites debate about the relations between art forms, popular cultural practices (including watching TV) and its audiences and extends it into a history of how the arts have been represented by film and television.

Consisting of a number of specially commissioned articles together with reprints of key critical pieces previously published in journals such as *Screen*, *Wide Angle* and *Undercut* this unique anthology will provide an invaluable reference work for students and lecturers of art/media studies at art colleges, universities, polytechnics and film schools; it will also be a fascinating book for the general reader interested in art and/or the media.

Philip Hayward, the editor of *Picture This*, lectures in Film and Television at West Surrey College of Art and Design and is New Technology Officer at the University of London Department of Extra-Mural Studies. He is a contributing member of the editorial board of *Screen* and *Media* and is author of a forthcoming book entitled *Visual Culture and Media Industries*.

**PICTURE THIS:**  
**Media Representations of Visual Art & Artists**  
Edited by Philip Hayward

**Contents**

Introduction

Echoes and reflections: The representation of representations

*Philip Hayward*

Representing art or reproducing culture? — Tradition and innovation in British television's coverage of the Arts (1950-87)

*John Wyver*

Postmodernism, Television and the Visual Arts — a critical consideration of *State of the Art*

*John Roberts*

All that is solid melts on the air — Art, video, representation and postmodernity

*Steven Bode*

Artists mythologies and media genius, madness and art history

*Griselda Pollock*

The architect as Übermensch

*Julian Petley*

The childish, the insane and the ugly — Modern Art in popular films and fiction of the Forties

*Diane Waldman*

Critical contradictions — Media representations of *The Dinner Party* as 'feminist art'

*Marie Gillespie and Sylvia Hines*

Media and images of women — An interview with Gina Newson

*Deborah Paskin*

Photography and the camera

*Richard Herring*

Speculation — Landscape in *The Draughtsman's Contract*

*John G. Sweeney*

Contributors

a selection of  
**Other books on Media/Communications from John Libbey & Co**

**KEEPING FAITH?**

**Channel Four and its Audience**

David Docherty, David E. Morrison and Michael Tracey

Paperback £15 US\$29 FF180

"... this excellent evaluation of Channel Four, and especially its relationship with the public, is a 'must' for anyone interested in policy issues... Extracts from interviews make the story lively... The book is crucial for a study of how far the UK public supports pluralism, diversity, and free and controversial speech, including that by the extreme right." Prof. Henry Mayer, *Media Information Australia*

**TELEVISION AND SEX ROLE STEREOTYPING**

Barrie Gunter

Hardback £12.50 US\$24 FF150

Paperback £7.50 US\$15 FF90

"... a useful contribution to the discussion about portrayals of the sexes on television and should provide a much-needed shot of empiricism to the media studies literature. It is concise and readable enough to be of great value to students." Máire Messenger Davies, *Journal of Educational Television*

**VIOLENCE ON TELEVISION:**

**What the Viewers Think**

Barrie Gunter and Mallory Wober

Hardback £14.50 US\$28 FF175

Paperback £9.50 US\$18 FF115

"The IBA should be congratulated for taking responsibility to look at this area" Dr Guy Cumberbatch, *Aston University*  
"... the most comprehensive study yet into what viewers think about violence on television." Richard Evans, *The Times*

**VIDEO WORLD-WIDE**

**An International Study**

Edited by Manuel Alvarado

Paperback £21 US\$41 FF250

ISBN 0 86196 143 9

**ORDER FORM**

Please supply copies as indicated:- NB Postage and packing charges do not apply to pre-paid orders

**Other Books**

**PICTURE THIS — Media Representation of Visual Arts**

and Artists Edited by Philip Hayward

Paperback ISBN 0 86196 126 9

.....copy/copies @ £9.50/US\$18/FF115

**TELEVISION AND SEX ROLE STEREOTYPING**

Barrie Gunter

Hardback ISBN 0 86196 095 5 Paperback ISBN 0 86196 098 X

.....copy/copies @ £12.50/US\$24/FF150 Hardback

.....copy/copies @ £7.50/US\$15/FF90 Paperback

**VIDEO WORLD-WIDE: An International Study**

Edited by Manuel Alvarado

Paperback ISBN 0 86196 143 9

.....copy/copies @ £21/US\$41/FF250

**KEEPING FAITH? Channel Four and its Audience**

David Docherty, David E. Morrison and Michael Tracey

Paperback ISBN 0 86196 158 7

.....copy/copies @ £15/US\$29/FF180

**VIOLENCE ON TELEVISION**

**What the Viewers Think**

Barrie Gunter and Mallory Wober

Hardback ISBN 0 86196 171 4 Paperback ISBN 0 86196 172 2

.....copy/copies @ £14.50/US\$28/FF175 Hardback

.....copy/copies @ £9.50/US\$18/FF115 Paperback

I enclose the sum of £. ....  Please invoice me  Please debit my Access/American Express card

Diners Club credit card Account number .....

Name ..... Organisation/Company .....

Address .....

..... Postcode/Zip .....

Signature ..... Date .....

Please complete this order form and return direct to  
John Libbey & Co Ltd, 80-84 Bondway, London SW8 1SF  
Telephone: 01-582 5266 Telex: 94015505 JOH



(ingezonden mededeling)

*computer graphix & post production house* **Stampij**

**Studio** Complete ENG sets (high-&lowband) Lowband TBC editing

Gen Locked Lumina computersystem for graphics and text. Contact: Riekje Ziengs

Warmoesstraat 135 Amsterdam 020 277 426



SIMON BIGGS from *The Golum* 1988: *Knowledge*, detail of image page