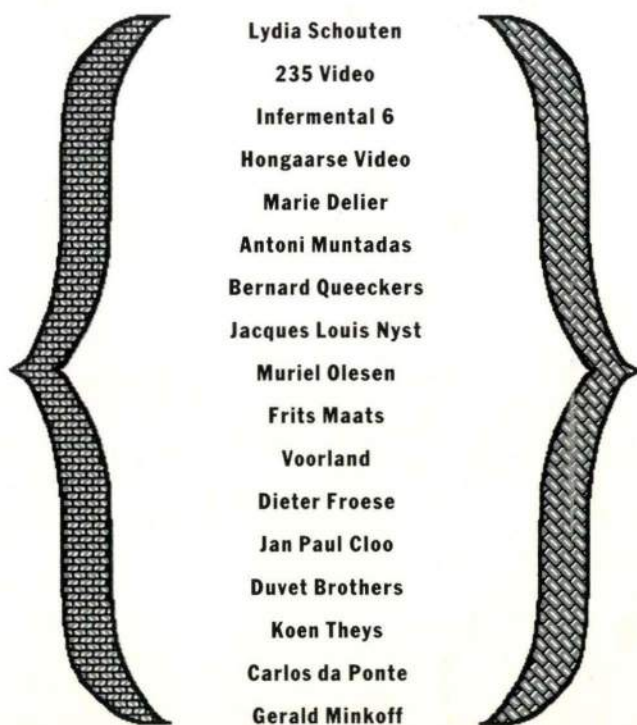




# Mediamatic



Lydia Schouten  
235 Video  
Infermental 6  
Hongaarse Video  
Marie Delier  
Antoni Muntadas  
Bernard Queeckers  
Jacques Louis Nyst  
Muriel Olesen  
Frits Maats  
Voorland  
Dieter Froese  
Jan Paul Cloo  
Duvet Brothers  
Koen Theys  
Carlos da Ponte  
Gerald Minkoff

Video et Al.  
Electro Media  
Kunst

# (DOCUMENTA 8)

## Video in Kassel:

installations:

KLAUS VOM BRUCH *Coventry*  
INGO GÖNTHER *K4N*  
ULRIKE ROSENBACH *Orryphelia*  
MARIE-JO LA FONTAINE *Les Larmes d'acier*  
NAM JUNE PAIK *Beuys/Boice*  
SHIGEKO KUBOTA *Niagara Falls*  
FABRICIO PLESSI *Roma*  
MARCEL ODENBACH *Dans la Vision peripherique du  
Temoin*  
BUKI SCHWARTZ *Labyrinth*

tapes:

ABRAMOVIC/ULAY *City of Angels* (NL)  
LAURI ANDERSON *What You Mean We* (USA)  
ROBERT ASHLEY *Atalanta Strategy* (USA)  
CHARLES ATLAS *Hail the new Puritan* (GB)  
DARA BIRNBAUM *Damnation of Faust/Will-o-the-Wisp*  
(USA)  
LYN BLUMENTHAL/CAROL-ANN  
CLONARIDES *Arcade* (USA)  
GABOR BÖDY *A Theory of Cosmetics* (BRD)  
JONATHAN BOROFKY/GARY  
GLASSMAN *Prisoners* (USA)  
KLAUS VOM BRUCH *Der Westen lebt* (BRD)  
WOJCIECH BRUSZEWSKI *Some Musics* (PL)  
ROBERT CAHEN *Juste le Temps* (F)  
JOELLE DE LA CASINIÈRE *Grimoire Magnetique* (B)  
GIORGIO CATTANI *Tracce Metropolitan* (I)  
NORMAN COHN *Quartet for the Deafblind* (CDN)  
GIORGIO CORSETTI/STUDIO AZURRO *Prologo* (I)  
JOHN DOVEY (ET AL.) *Death Valley Days* (GB)  
ED EMSWILLER *Skin Matrix* (USA)  
GENERAL IDEA *Shut the Fuck up* (CDN)  
JOCHEN GERZ *Ti amo* (F)  
JEAN-LUC GODARD *cenario du Film Passion* (CH)  
GUSZTAV HAMOS *The Invincible* (BRD)  
GARY HILL *Primarily Speaking* (USA)  
NAN HOOVER *Watching out* (NL)  
HOOYKAAS/STANSFIELD *Point of Orientation* (NL)  
IVECOVIC/MARTINIS *Chanoyu* (YU)  
JOAN JONAS *Double lunar Dogs* (USA)  
MICHAEL KLIER *Der Riese* (BRD)  
KO NAKAJIMA *Mt. Fuji* (J)  
JOAN LOGUE *30 Second Spots for Artists in N—Y* (USA)  
CHIP LORD/MICKEY MCGOWAN *Easy Living* (USA)  
MAKO IDEMITSU *Hideo, it's me Mama* (J)  
STUART MARSHALL *Bright Eyes* (GB)  
BRANDA MILLER *L.A. Nickel* (USA)  
DANIELE/JACQUES L. NYST *Hyaloides* (B)  
MARCEL ODENBACH  
*Die Distanz zwischen mir und meine Verluste* (BRD)  
TONY OURSLER *Evol* (USA)  
DAN REEVES *Sabda* (USA)  
ULRIKE ROSENBACH *Das Feenband* (BRD)  
JOHN SANBORN *Ear-Responsibility* (USA)  
SHIGEKO KUBOTA *(Rain)* (USA)  
MICHAEL SMITH *Go for it, Mike* (USA)  
LISA STEELE/KIM TOMCZAK *Working in the double  
Shift* (CDN)  
TRIPLE VISION *Prisoners* (GB)  
TSUNEO NAKAI *Artificial Paradise* (J)  
NAM JUNE PAIK *All Star Video* (USA)  
WOODY VASULKA *The Commission* (USA)  
EDIN VELEZ (nieuwe/new tape)  
BILL VIOLA *Anthem* (USA)  
XAVIER VILLAVERDE *Veneno Puro* (E)  
ROBERT WILSON *Stations* (USA)  
GRAHAM YOUNG *Accidents in the Home no.8* (GB)

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." Maire 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 128 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  
 Diners Club credit card Account number .....

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

Address .....

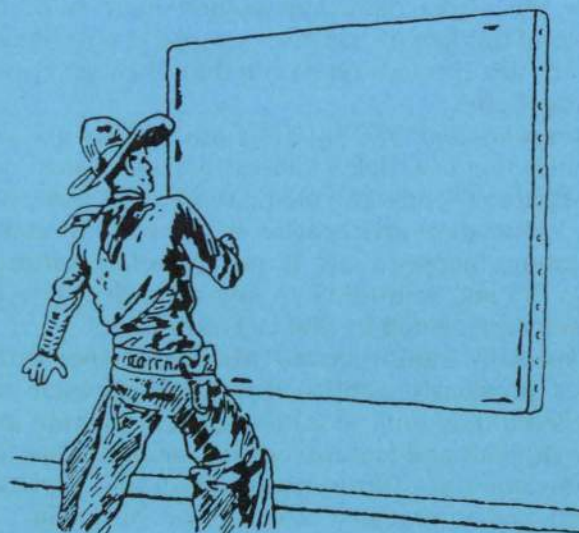
..... Postcode/Zip .....

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

Please complete this order form and return direct to:  
 John Libbey & Co Ltd, 80-84 Bondway, London SW8 1SF, England  
 Telephone: 01-582 5266 Telex: 94013503 JOHN G

# PICTURE THIS:

MEDIA REPRESENTATIONS OF VISUAL ART & ARTISTS  
 Edited by Philip Hayward



IT WAS TOM'S FIRST BRUSH  
 WITH MODERNISM



John Libbey & 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 in art colleges, universities, polytechnics and film schools; it will also prove 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 Technologies Projects Officer at the University of London Department of Extra-Mural Studies. He is a contributing member of the editorial board of *Screen* and *Independent Media* and is author of a forthcoming book entitled *Video, Culture and the 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*

Art and images of women — An interview with Gina Newson  
*Sylvia Paskin*

Screening photography

*Andrea Rehberg*

Gardens of speculation — Landscape in *The Draughtsman's Contract*  
*Simon Watney*

Note on contributors

Index

208 Pages Paperback ISBN 0 86196 126 9 1988  
£9.50 US\$18 FF115

post

ze

gel

Stichting MEDIAMATIC

Binnenkadijk 191

1018 ZE Amsterdam

# 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)

## In dit nummer / In this issue

bieden we weer twee tapes aan; *Karnak* van FRITS MAATS en *Forever Young/Echoes of Death* van LYDIA SCHOUTEN.

FRITS MAATS' *Karnak* is een video die een zeer sterke verbinding heeft met zijn schilderwerk. MARIE ADELE RAJANDREAM bespreekt de installatie die hij in het KIJKHUIS in Den Haag maakte. Ook daarin stond de relatie video - schilderen centraal.

LYDIA SCHOUTEN maakte haar tape in opdracht van de Nederlandse televisie (HV). Naar aanleiding van deze productie gaan we in op de in Nederland vigerende kritiek op de mediakunst.

Tot onze tevredenheid zijn er inderdaad bestellingen binnengekomen voor de video's van NAN HOOVER en KOEN THEYS die we in het vorige nummer aanboden en die nu voor de laatste keer te bestellen zijn. We zijn echter tot de ontdekking gekomen dat we ons de distributie iets te simpel hadden voorgesteld. Ongeveer de helft van de verkoopprijs ging op aan kopiëerkosten en verzendkosten. Daarom zijn de prijzen van nu af vastgesteld op f 200,-. Voor langere producties (THEYS) kan een hogere prijs gelden. Zo krijgt de kunstenaar inderdaad ongeveer hetzelfde bedrag bij verkoop van een home-format copie als bij verhuur voor openbare vertoning.

Verder hebben we deze keer pagina's van de kunstenaars PETER BOYD MACLEAN, RENÉ REITZEMA, WIM LIEBRAND en JAN PAUL CLOO. Met name *Licht van Beweging*, de los ingestoken bijdrage van JAN PAUL CLOO, vraagt om enige toelichting. CLOO, die als fotograaf werkt, experimenteert al enige tijd met dubbeldrukken die hij voor een televisiescherm monteert. De televisie wordt op een normale zender afgestemd, contrast maximaal en de kleur minimaal geregeld, en geluid afgezet. Het werk kan dan in een verduisterde ruimte bekeken worden. Het is schitterend om te zien hoe een toevallig voorbijkomend televisieprogramma de balans in de dubbeldrukken wisselend naar de ene en naar de andere kant laat overhellen. De expressie-veranderingen zijn zo dramatisch dat men gedurende langere tijd in de veronderstelling verkeert naar een tape te kijken. Het is dus niet de bedoeling dat U zijn bijdrage aan de muur hangt. U moet uw TV er mee inpakken.

●we again offer two video tapes; *Karnak* of the Dutch artist FRITS MAATS and *Forever Young/Echoes of Death* van LYDIA SCHOUTEN.

FRITS MAATS's tape has a strong relation with his paintings. MARIE ADELE RAJANDREAM reviews the installation MAATS made at the KIJKHUIS in The Hague in which the relationship between video and painting also was central theme.

LYDIA SCHOUTEN made her tape in commission of Dutch television (The Humanist Association). With reference to this production we discuss some of the operative criticism on media art in the Netherlands.

We are well-pleased about the orders we received for the video tapes of NAN HOOVER and KOEN THEYS that we offered in the last issue of MEDIAMATIC, and that we now can offer again for the last time. We found we underestimated the problems of distributing tapes. About half of the selling price is used for copying costs and forwarding charges. Therefore the prices are fixed from now on at f 200,-. For longer productions the price can be higher (THEYS). In this way it will be possible for the artist to get the same amount of money for selling a tape at home format as for hiring one out to a public presentation.

Furthermore in this issue, we have contributions of the artists PETER BOYD MACLEAN, RENÉ REITZEMA, WIM LIEBRAND and JAN PAUL CLOO. The contribution of the last one, called, *Licht van Beweging (Light of Motion)* needs some explanation. CLOO, who works as a photographer, is experimenting for some time with double printings of photos which he attaches to the television screen. The television is tuned to a regular station, the contrast is put at a maximum, the colour at a minimum and the sound is turned off. One can admire the work in a darkened room. It is beautiful to see how a random television program modulates the picture and causes the balance to swing from one component to the other. The changes in expression are so dramatic that one is supposing for a while that one is looking at a video tape.

So, don't decorate your wall, wrap up your TV!

JANS POSSEL/WILLEM VELTHOVEN <i>7 Installations Video à Bruxelles</i>	155
PABLO COLLETTE <i>Are you being served?</i>	162
RENE REITZEMA <i>De Beweging</i>	163
WIM LIEBRAND <i>Paso Fino</i>	167
MARIE ADÈLE RAJANDREAM <i>Parácas Chimu</i>	168
VERA BÓDY <i>Magyar Video</i>	171
DIETER DANIELS <i>Post-Kaufhaus CCTV</i>	174
WILLEM VELTHOVEN <i>Forever Young/Echoes of Death</i>	178
JANS POSSEL <i>235 video</i>	185
SIMON BIGGS/PETER BOYD MACLEAN <i>Oedipus Rex, The Duvet Bros. and Television. Or do they?</i>	187
PETER BOYD MACLEAN <i>In the Light of the Day/Reflections in the Light of the Day</i>	190
FRIEDEMANN MALSCH <i>Vera Bódy over/on Infermental 6</i>	192
ANNIE WRIGHT <i>Things that go bump into the Night/Klopgeesten</i>	197

---

## Letter to the Editor

Dear Mediamatic,

I'm really glad to hear about your plans of distributing artists video tapes in home formats; it was about time that someone began to take seriously such an important possibility.

If I were you, I wouldn't worry about the fears and criticisms on behalf of those that think that your initiative might jeopardize the so-called *Museum U-matic Market*. (What market I wonder; sporadic handouts from very few museums that in spite of their lack of interest can no longer deny the existence of video art?).

Artists involved with electronic media should realize that a museum is only one of the many avenues (and probably the least important) of persuing their careers.

It is obvious that such technicalities as the protection of prices and markets can easily be dealt with in the same way that *Art Lending Services* outline their marketing policies.

Good luck with your venture.

Best regards,

RAÛL MARROQUIN  
Amsterdam

---

## Kijkt • Watch!

Ik bestel de volgende videotapes  
I order the following videotapes:

- LYDIA SCHOOTEN *Forever Young/Echoes of Death* (13' pal 1986) at f 200,-
- FRITS MAATS *Karnak* (10' pal 1986) at f 200,-
- FRANKOEN THEYS *Het Rijngoud* (85' pal 1986) at f 250,-
- NAN HOOVER *Returning to Fuji* (8' pal 1984) at f 200,-

Ik zal deze tape(s) alleen voor privé-vertoning gebruiken.  
I will use the tape(s) only for private viewing.

handtekening/signature

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

---

## Abonneert U • Subscribe!

(instelling/institution)

naam/name

straat/street

postcode, plaats/city, postal code

land/country

telefoon/phone

Ik abonneer mij tot wederopzegging op Mediamatic en betaal na ontvangst van uw rekening (1 jaar = 4ex):

I subscribe to Mediamatic until further notice and pay on receipt of your invoice (1 year = 4iss):

- f 30,- (Belgie/Nederland particulieren)
- f 45,- (Belgie/Nederland instellingen)
- f 50,- (Europe including GB)
- f 60,- (Overseas)



JANS POSSEL/WILLEM VELTHOVEN

## 7

## Installations Video à Bruxelles

In maart was in Brussel een tentoonstelling van video-installaties te zien. In *Raffinerie du Plan K*. Alleen de plaats nodigde al uit tot een bezoek. Een oude suikerfabriek aan de Rue de Manchester in de 'Engelse' wijk van de stad. *Plan K* is, zoals ze zichzelf omschrijft, een multi-media performance groep. Vanaf 1979 is ze gehuisvest in de oude suikerfabriek en stelt ze haar verblijfplaats regelmatig open voor aanverwante kunstvormen. Videokunst is daar één van. De kunstenaar MARIE DELIER kreeg twee verdiepingen ter beschikking om een tentoonstelling van videoinstallaties in te richten.

Zeven werken werden speciaal voor de ruimte gemaakt door een aantal kunstenaars uit België en andere landen.

● This March, an exhibition of video installations was held in Brussels. At *RAFFINERIE DU PLAN K*. The place alone was worth a visit. A former sugar factory in Rue de Manchester in the city's 'English' district. *PLAN K* describes itself as a multi-media performance group. It has been housed in the old sugar factory since 1979 and regularly opens its doors to kindred art forms. Video art is one such form. The artist *MARIE DELIER* was given two floors to organize an exhibition of video installations.

Seven works were specially made for the space by a number of artists from Belgium and other countries.



JACQUES LOUIS NYST  
*Les Chemins de Fer*



Drie monitoren aan de rand van een kleine vide in een betonnen plafond. Alle drie de monitoren tonen het beeld van een ijzeren ventilatie-rozet. Als het rozet door een onzichtbare hand/kracht opendraait, klinkt het geluid van een speeldoosje. Tegelijkertijd verplaatst het licht van onze kant van het rozet (binnen) naar buiten. Door de openingen schijnt kaal daglicht en er zijn wat takken zichtbaar. Als het rozet sluit stopt het speeldoosje en gloeit het kunstlicht aan onze kant weer op. De frisse kleuren van het schilderwerk worden weer zichtbaar. Enkele seconden later gaat het weer open en herhaalt alles zich.

Er ontstaat een aangenaam ritme van openen en sluiten, inademen/uitademen, dag/nacht, binnen/buiten, dood/leven, spreken/zwijgen, uit/thuis. Mooi, van een poëtische lichtheid. Maar na een tijdje wordt het speeldoosgeluid ondraaglijk en is het onmogelijk nog langer te genieten van het nog steeds mooie beeld.

● Three monitors standing around the edges of a small hole in a concrete ceiling. All three monitors showed the image of an iron, rosette-shaped ventilation grill. There was the sound of a musical box as an invisible hand/force opened the grill. At the same time, the light from our side of the grill (inside) shifted outside. Pale daylight shone in through the openings and a few branches were visible. When the grill closed, the musical box stopped and the artificial light shone on our side once more. The bright paintwork became visible again. Some seconds later it opened again and everything was repeated.

This resulted in a pleasing rhythm of opening/closing, breathing in/breathing out, day/night, inside/outside, dead/alive, speaking/remaining silent, out/at home. Beautiful, with a poetic lightness. But after a short time, the sound of the musical box became unbearable and it was impossible to enjoy the still beautiful image anymore.

Wanneer je de installatie van MARIE DELIER nadert raak je gevangen in het blikveld van drie gesluisde vrouwen die rond een muziekstander en een krukje staan. Op de stander wat muziek, daarnaast het instrument van een klarinettist die elk moment terug kan keren.

Drie paar ogen kijken je aan. Je voelt je ongemakkelijk, bekeken. Eenzelfde gevoel als wanneer je in je eentje een café bent binnengegaan of een receptie bezoekt. Iedereen lijkt op je te letten. Ook als je je realiseert dat het geen echte vrouwen zijn die naar je kijken, maar beelden op een monitor, laat het gevoel je niet los. Je bent een indringer.

Af en toe klinkt tastende klarinetmuziek. De drie vrouwen praten. Ook al zijn hun monden achter de sluiers niet zichtbaar, toch hebben ze elk onmiskenbaar een eigen stem. Ze murmelen in overstaanbaar Frans voor zich heen. Het lijkt niet of ze een gesprek met elkaar voeren, het is zelfs de vraag of ze elkaar kunnen horen.

De blikken van de vrouwen, die door hun sluiers in intensiteit toenemen, en de stemmen die langs je heengaan, zorgen ervoor dat er een grote afstand geschapen wordt tussen jou en de vrouwen, ondanks oogcontact. Hun duidelijke aanwezigheid vormt tegelijkertijd hun afwezig zijn. Het zijn beelden waar je niet op kunt reageren. Briefjes in flessen. Je wordt bekeken, maar terugkijken helpt niet. De lege kruk met klarinet en muziekstandaard dragen nog eens bij aan dit eenzame gevoel. De klarinetmuziek met de attributen, zozeer aanwezig, benadrukken de afwezigheid van de vertolker. Tijdens de opening van de tentoonstelling was de muzikant aanwezig. Hij bespeelde de klarinet zittend op het krukje en las de muziek van de partituur. Maar zo gauw er meer dan 3 of 4 mensen kwamen luisteren, zette hij de klarinet op de grond en verdween. Als de toeschouwers verder gingen keerde hij terug en begon weer te spelen, tot...enzovoort.

De spanning tussen aanwezigheid en onbereikbaarheid, tussen werkelijkheid en verlangen, kijken en zien, afstand en nabijheid geeft MARIE DELIER's installatie melancholieke schoonheid.

## MARIE DELIER *Femmes Voilees*



●Approaching MARIE DELIER's installation you were caught in the gaze of three veiled women standing around a music stand and a stool. There was some music on the stand, next to it the instrument of a clarinetist who could have returned at any moment.

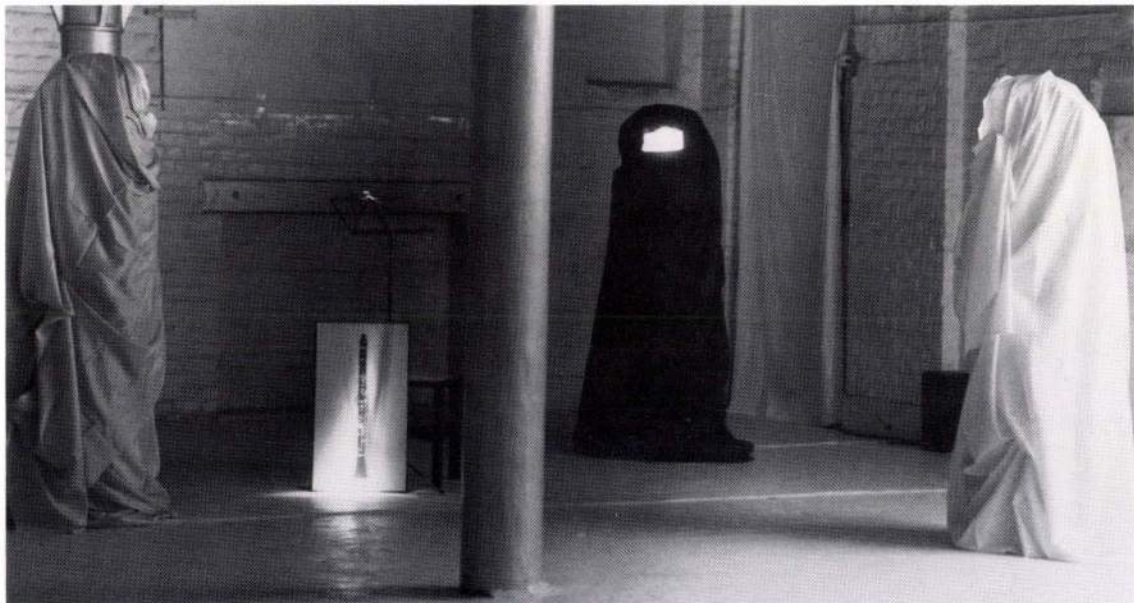
Three pairs of eyes were looking at you. You felt uncomfortable, stared at. The same feeling as entering a café on your own or visiting a reception. Everyone seems to be watching you. You couldn't lose that feeling even when you realized that they were not real women looking at you but images on a monitor. You were an intruder.

Now and then you could hear fumbling clarinet music. The three women were talking. Each one had unmistakably her own voice although their mouths were not visible behind their veils. They murmured in unintelligible French. It didn't look like a conversation, it was even uncertain whether they could hear each other.

The women's gazes, which were made more intense by their veils, and the voices passing you created a great distance between you and the women, despite the eye contact. Their clear presence was at the same time their absence. They were images you couldn't respond to. Letters in bottles. You were being looked at but looking back didn't help. The empty stool with the clarinet and music stand also added to this lonely feeling.

The clarinet music with its attributes so very present, emphasized the performer's absence. During the exhibition's opening, the musician was present. He played the clarinet sitting on the stool and read the music from the score. But as soon as more than three or four people came to listen, he put the clarinet on the ground and disappeared. When the spectators moved on, he returned until... and so on and so forth.

The tension between presence and the unattainable, between reality and longing, looking and seeing, distance and closeness gives MARIE DELIER's installation a melancholy beauty.



## GERALD MINKOFF/MURIEL OLESEN

*Caryatides in situ*  
ou *Samson fait la différence,*  
*Dalton s'en balance*

Een brede, diepe pakhuisruimte. Het lage plafond gesteund door gietijzeren pilaren. De enige verlichting wordt gevormd door schijnwerpers die de pilaren in het midden van de zaal in een rode gloed zetten. Net zichtbaar in het monochrome licht is de gouden bekleding van de onderkant van de pilaren.

Links en rechts in de ruimte staat een kolom van vier videomonitoren. Naast elke kolom ligt een vijfde monitor op zijn kant. Deze ensembles staan met de beeldzijden naar elkaar gericht.

Op de monitoren is een blauwgroen, statisch, abstrakt beeld te zien. Het blauwgroen heeft een zeer speciale, trillende immateriële kwaliteit. In hun contrast met het rode licht dat de ruimte vult, lijken de beelden echo's op het netvlies. Ondanks het lage lichtniveau in de ruimte schijnen de monitoren geen licht uit te stralen, het groene schijnsel blijft binnen de apparaten.

Links voor en rechts achterin de zaal zit een klein spaanplaten huisje op een schommel. Uit de deuropeningen van de huisjes steken lenzen. De huizen kijken naar de pilaren. Bij nadere beschouwing blijken de monitorbeelden uit deze huisjes afkomstig te zijn. Twee gesloten circuits met elektronisch gemodificeerde kleuren. De blauwgroene beelden geven de zaal een soort inwendige uitstulpingen, elektronische ingewanden. Ze keert zich in de video als het ware binnenstebuiten. Daardoor wordt ze in haar rode gloed des te ongenaakbaarder en onstoffelijker. Er treedt een omkering op tussen de concrete ruimte en het videobeeld.

Ondertussen zitten de aanrakingspunten van deze twee werelden, de huisjes, doodstil op hun schommels. De gedachte ze een zetje te geven komt bij ons op, we wagen het niet. Daarmee zou de ruimte immers op gruwelijke wijze omgebracht worden.

Terug in Groningen lezen we in de catalogus dat dat juist wél de bedoeling was geweest. Misschien hadden we het inderdaad gedurfd als we kleurenblind waren geweest.

● A broad, deep warehouse space. The low ceiling supported by cast-iron pillars. The only lighting was created by spotlights which cast a red glow across the pillars in the centre. The golden coating on the underside of the pillars was just visible in the monochrome light.

In the space, there was a column of four monitors to both the left and the right. A fifth column was lying on its side next to each column. These ensembles stood with their screens facing each other.

On the monitors was a static blue-green abstract image. The blue-green colour had a very special vibrating, intangible quality. The images seemed like echoes on the retina in their contrast with the red light that filled the space. The monitors didn't seem to project any light despite the low light level in the space, rather the green glow remained within the equipment.

In front of the space to the left and in the back to the right was a small chipboard house on a swing. Lenses protruded from door openings in the houses. The houses looked out towards the pillars. On closer inspection, the monitor images appeared to have originated from these houses. Two closed circuits with electronically modified colours. The blue-green images gave the hall sort of internal bulges, electronic entrails. In the video, it had, as it were, turned itself inside out. Through that, it had become even more inaccessible, intangible in its red glow. The concrete space and the video image had been reversed.

Meanwhile, there were points of contact between the two worlds: the houses completely motionless on their swings. We thought of giving the swings a little push but didn't risk it. That would have completely destroyed the space. Back in Groningen, we read in the catalogue that that was exactly what we supposed to do. Perhaps we would have dared to do it had we been colour blind.

ANTONI MUNTADAS  
*Derrière les Mots*

LA SEDUCTION PURE ET DURE

LE PLAISIR APRES LE PLAISIR

PARTOUT DANS LE MONDE  
UN LEADERSHIP SE CONFIRME

LE GOÛT DE L'AVENTURE

LE SUCCÈS SAUVAGE

ÉCOUTEZ L'IMAGE

POUR LE PLAISIR DES YEUX

MUNTADAS verzorgt de *commercial breaks*. Op de overgangen tussen verschillende ruimtes, tussen verschillende installaties stelde hij videomonitoren en diaprojectoren op. Elk apparaat presenteert één aan de reclame ontleende *slogan*. helemaal achter in de tentoonstelling staat een monitor waarop een aantal van deze teksten elkaar afwisselen. De *key words* van elke slogan worden, beeldvullend vergroot, herhaald. RAY CONNIFF-muziek onderstreept de voosheid van het beeld.

De verspreidde teksten worden door de museale presentatie en isolering van hun oorspronkelijke aanleiding, boven hun krachten uitvergroot. Ze krijgen een monumentale schoonheid die ze niet kunnen dragen. Ze trachten zich op *Münchhausen-wijze* aan de eigen pruik uit het moeras van de trivialiteit te trekken, zakken echter steeds weer terug.

De laatste monitor is helaas veel minder dramatisch. Door de opeenvolging van verschillende teksten, en de onmiddellijk banale muziek, word MUNTADAS' statement te eendimensionaal. Ze verliest haar verleidelijkheid en krijgt een moralistisch tintje. Het paard dat VON MÜNCHHAUSEN tussen zijn dijen geklemd houdt blijkt hier een piepend speelgoedbeestje.

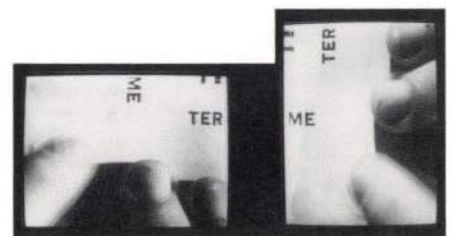
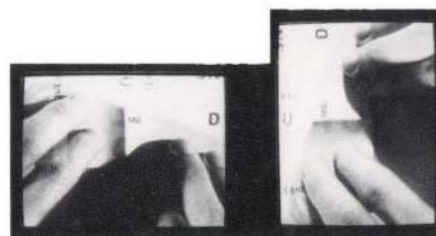
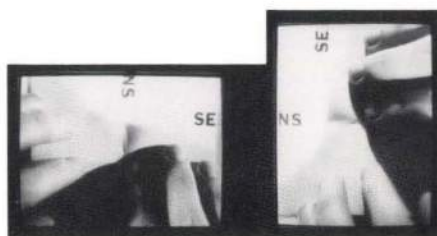
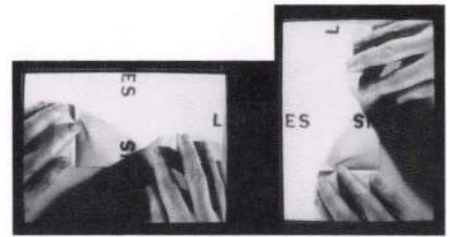
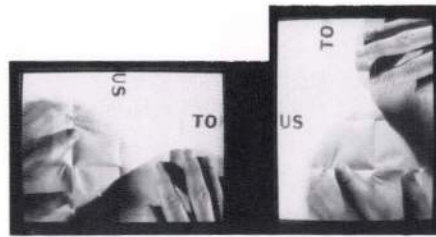
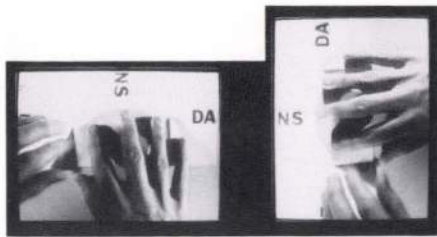
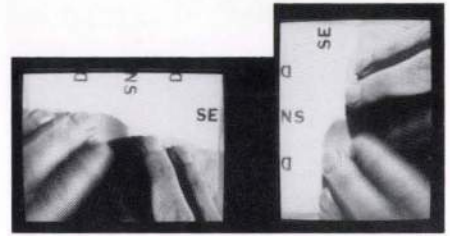
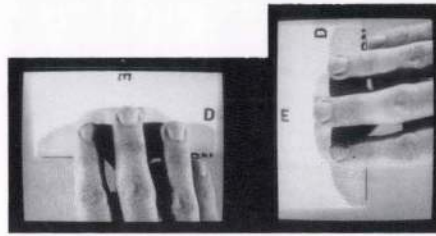
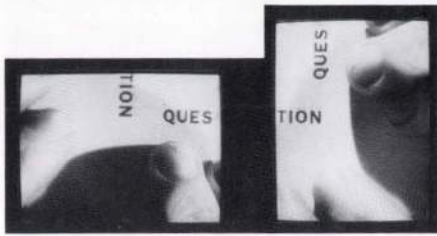
●MUNTADAS was responsible for the commercial breaks. He positioned video monitors and slide projectors at the transition points between different spaces, between different installations. Each set of equipment presented a slogan borrowed from advertising. Right at the back of the exhibition was a monitor on which a number of these texts alternated with each other. Enlarged to fill the screen, the keywords of each slogan were repeated. RAY CONNIFF music underlined the hollowness of the image.

The circulated texts were blown up beyond their power by their museum-like presentation and isolation from their original context. They gained a monumental beauty which they could not support. They attempted *Münchhausen-style* to pull themselves out of the swamp of triviality by their own wigs, each time to sink back in again.

Unfortunately, the last monitor was much less dramatic. The succession of various texts and the instantly banal music made MUNTADAS' statement too one-dimensional. It lost its allure and became moralist in flavour. The horse that VON MÜNCHHAUSEN gripped between his thighs here seemed to be a squeaky little toy.



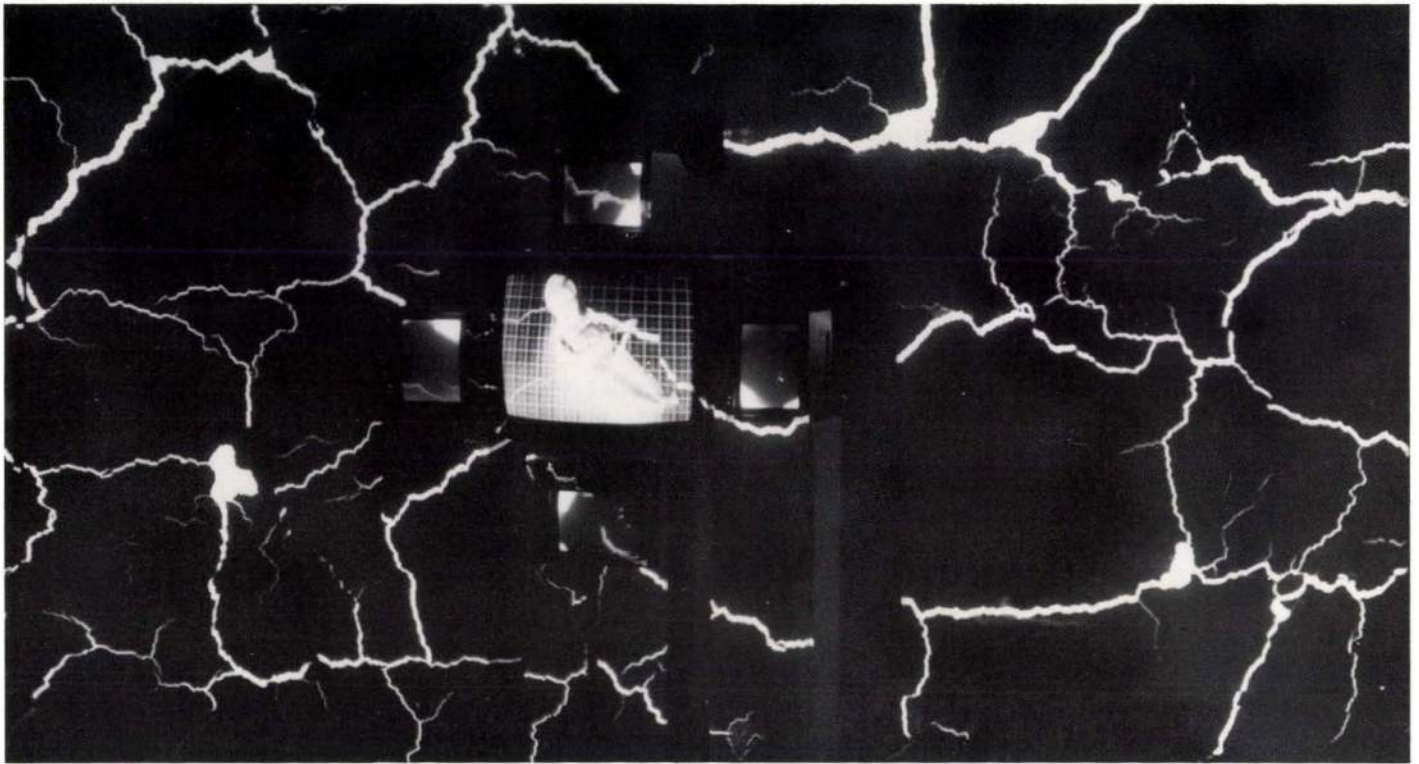
**BERNARD QUEECKERS**  
*Un Question de Sens dans tous les Sens du Terme*



*Un* = een  
*Question* = vraag, kwestie, foltering  
*de* = van, om, tot, naar, uit, aan  
*Sens* = zin, zintuig, gevoel, betekenis,  
 standpunt, mening, richting, oriëntatie,  
 verstand  
*dans* = in, uit, over, gedurende, met, bij,  
 onder  
*tous* = al, geheel, allen  
*les* = de  
*du* = zie *de*  
*Terme* = einde, grens, termijn, term,  
 uitdrukking, betrekking

● *Un* = a  
*Question* = question, matter, torture  
*de* = of, about, until, to, out, on  
*Sens* = sense, the senses, feeling, meaning,  
 attitude, view, persuasion, orientation,  
 understanding  
*dans* = in, out, over, during, with, by, under  
*tous* = all, entire, all together  
*les* = the  
*du* = see: de  
*Terme* = term, expression, word, limit, goal,  
 outcome

CARLOS DA PONTE  
*Sans Titre*



De ontploffing van het Amerikaanse ruimteveer op 28 januari 1986 is de ultieme mediaramp van de jaren tachtig. De beelden gingen minstens zo snel de wereld rond als die van de moord op KENNEDY. Waar de ramp in de jaren zestig een *nouvelle vague*-achtige korte thriller opleverde, had de jaren 80 ramp een visueel perfect 30 seconden *commercial* formaat. De moord op de president kwam in het daaropvolgende decennium in de videokunst terug. ANT FARM deed zelfs een complete *remake* (*The eternal Frame* 1975).

De ontploffing van de raket is binnen één jaar al in het werk van een aantal mediakunstenaars (twee in dit nummer) te zien. Het zou interessant zijn om in 1990 een tentoonstelling te organiseren van kunstvideo's waarin dat beeld verwerkt is.

Ook CARLOS DA PONTE gebruikte het in zijn zeer esthetische installatie voor PLAN K: een grote monitor vormt met vier kleintjes daaromheen een kruisvorm. Zowel de ontploffing als het kruis maken deel uit van een mozaïek van, soms helder onderscheiden, soms overlappende tekens. Niet alleen in semiotische zin, maar veel direkter als constructiemiddelen gehanteerd binnen het werk.

Op de centrale monitor zijn beelden te zien van een baby, blanco in of langs de lens kijkend, schijnbaar doelloos bewegend, Tabula Rasa. De zuigeling ligt op een neutraliteit suggererend ruitpatroon, ongebruikt grafiekpapier.

De vier kleine monitoren zijn met hun onderzijden tegen het grote scherm geplaatst zodat ze één puntsymmetrisch beeld vormen dat de baby omkranst. Met dit *device* speelt DA PONTE een geraffineerd spel: door een wit vlak over het beeld te bewegen ontstaat in de installatie een beweging in vier richtingen, het *kran*sbeeld roteert. De bewegingssuggestie wordt gevarieerd en afgewisseld met stationaire beelden, grote

figuren die ontstaan uit de verviervoudiging van het kleine beeld. De opstelling wordt een hypnotiserende *semafoor*, een vibrerend signaal.

Het seinapparaat geeft af en toe een ander beeld; de skyline van een stad, het meest gecompliceerde, veellagige tekensysteem dat ons voortdurend omgeeft en belaagt, en het ontploffende ruimteveer, het meest simpele, onheilspellendste teken dat de jaren tachtig voortbrachten. Het derde niet-geometrische beeld is dat van een man die manisch met z'n hoofd knikt alsof hij alle beelden van zich af wil schudden, vergeefs. Hij is kort in beeld, daarna dendert het kruis weer door.

Over de monitoren en de daarachter liggende wand is een craquelé geprojecteerd. Als een heelal, een zee van tijd. Dit tijdschrift vormt een tegenstelling met de jonge baby op de middelste monitor. Tegelijk maakt het kind door z'n onbeschrevenheid nog deel uit van het oneindige. De tekenkranen alleen fixeert het in tijd en ruimte.

●The explosion of the American space-shuttle on 28 January 1986 is the ultimate Eighties media disaster. The images circled the world at least as quickly as those of KENNEDY's murder. Whereas the disaster in the Sixties had the quality of a short thriller in the Nouvelle Vague style, the Eighties disaster had the format of a visually perfect 30 seconds commercial. The President's murder returned in video art over the following decade. ANT FARM even made a complete remake (*The Eternal Frame* 1975). Within just one year, the rocket's explosion has already appeared in the work of a number of media artists (two in this issue). It would be interesting to organize an exhibition in 1990 of art videos that deal with that image.

CARLOS DA PONTE also used it in his extremely aesthetic installation for PLAN K:

a large monitor surrounded by four small ones created a cross shape. Both explosion and cross were component parts of a mosaic of sometimes distinguishable, sometimes overlapping signs. Not simply in the semiotic sense but more directly as means of construction employed within the work.

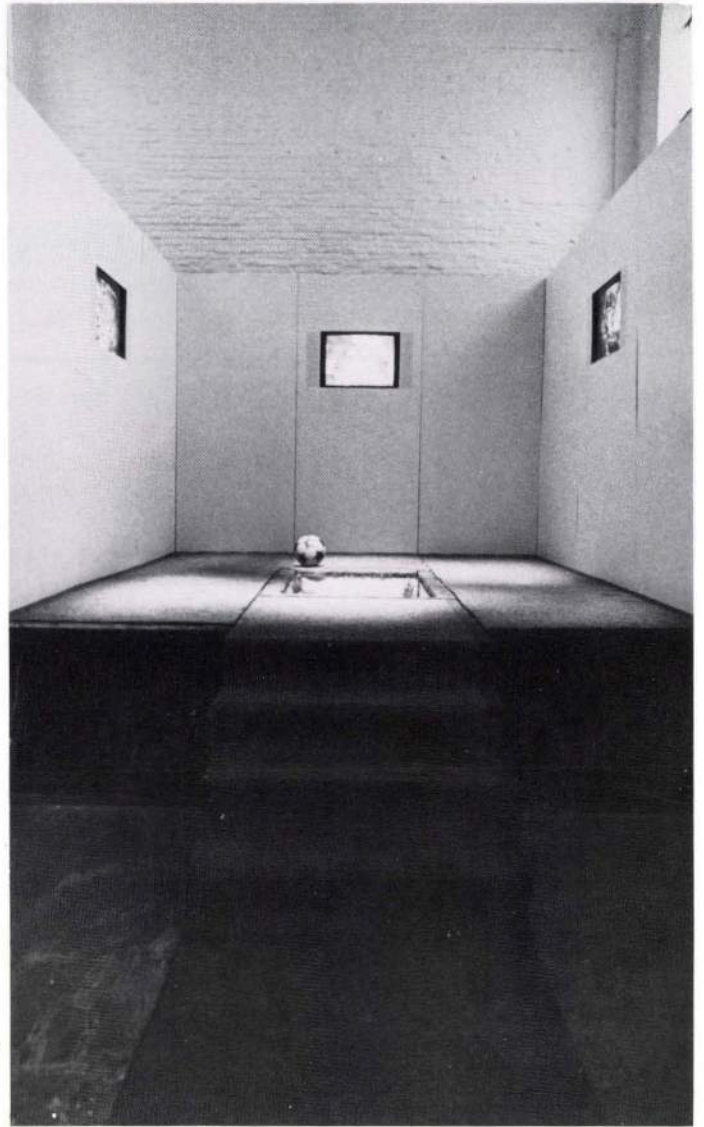
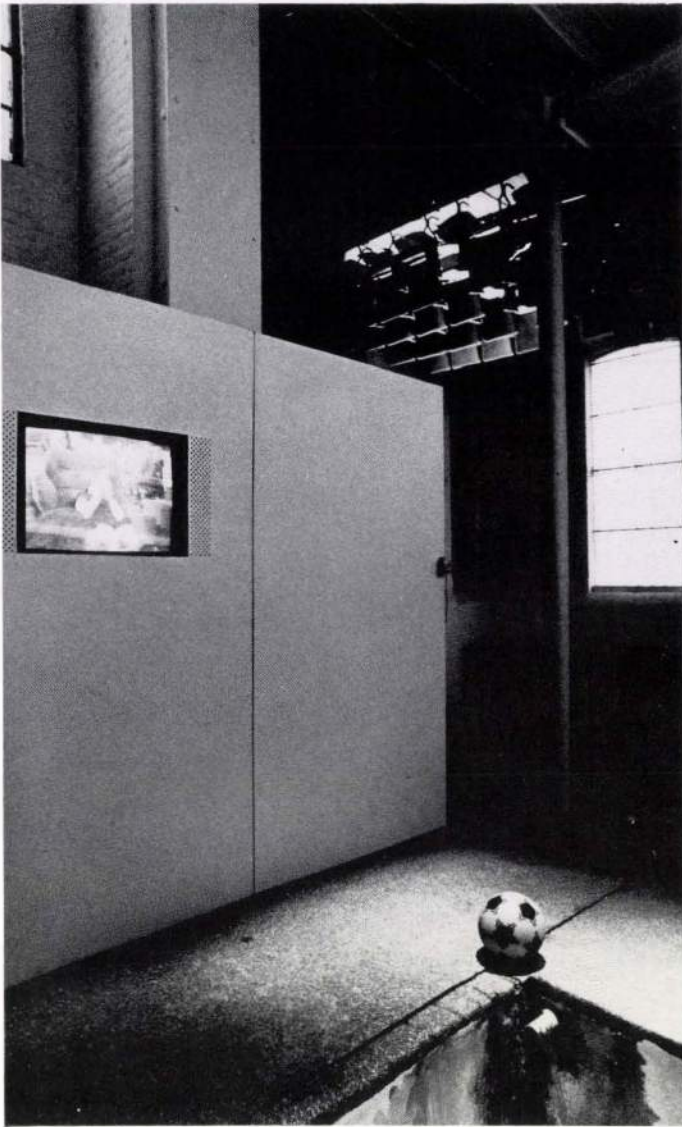
There were images of a baby on the central monitor, blankly looking in or past the lens, Tabula Rasa. The infant was lying on unused squared graph paper suggesting neutrality.

The four small monitors were placed with their bases against the large screen so that they create a point-symmetrical image that encircled the baby like a wreath. Using this device, DA PONTE enacted a subtle game: moving a white surface over the image resulted in a movement in four directions in the installation, the wreath image rotated. The suggestion of movement was varied and alternated with stationary images, large figures resulting from the fourfold multiplication of the small image. The arrangement became a hypnotizing semaphore, a vibrating signal.

Periodically, the signalling device supplied a different image; the skyline of a city, the most complicated, multi-level sign system that continuously surrounds and besieges us, and the exploding space-shuttle, the most simple ominous sign created by the Eighties. The third non-geometric image was that of a man who nodded his head manically as he wanted, in vain, to shake off all images. He appeared briefly, afterwards the cross hurtled past once more.

A crackle was projected over the monitors and the wall behind them. Like a cosmos, a sea of time. This script in time forms a contrast with the young baby on the middle monitor. At the same time, through his pristine quality, the child was still part of the infinite. The wreath sign simply fixed it in time and space.

KOEN THEYS  
*Sirenes*



Toen ODYSSEUS met zijn schip op weg was naar Circe, moest hij langs het eiland waar de SIRENEN woonden. Deze half vrouw / half vogel wezens waren begiftigd met betoverende stemmen. Ze lokten daarmee voorbijvarenden tot zich, waarna deze werden verpletterd tegen de rotsen. ODYSSEUS was gewaarschuwd voor het gevaar. Hij stopte de oren van de bemanning vol was en liet zichzelf vastbinden aan de mast van zijn schip. Zo slaagde hij er als enige in het gezang der SIRENEN te horen zonder daarvoor zijn leven te moeten geven.

Mythe en moraal lijken KOEN THEYS geïnspireerd te hebben deze video-installatie te maken. In een hoge, vierkante ruimte nodigt een loper en het geluid van applaus de bezoeker uit de trap naar een podium te betreden. Het podium wordt omsloten door drie wanden. In iedere wand zit, op ooghoogte, een monitor waarop applaudisserend publiek te zien is. Het beeld op de monitor in de middenwand staat op zijn kop. Visueel vormt dit een relatie met 5 rijen klapstoelen, die aan de andere kant van de ruimte ondersteboven aan het plafond bevestigd zijn.

Het publiek op de monitoren kijkt naar degene die de trap opkomt. In het verlengde van de trap zit in het podium een

rechthoekig bassin vol water. In het water drijft een bal. Wanneer je je teveel laat meeslepen door het applaus, je het gevoel hebt in de wolken te lopen, is de kans groot dat je de weg uit het oog verliest en in het water valt. Als een speelbal in handen van het publiek. Maar wanneer je alert blijft op verleidingen, die je pad kruisen, zul je vooraan op de linkerwand een knop zien zitten. Als je daarop drukt wordt een buitenboordmotor in werking gesteld, waarvan de uitlaat uitkomt in het waterbassin. Dat veroorzaakt een golfslag. Het is alsof er snel een boot wegvaart, richting lege stoelen.

Net op tijd ontsnapt (de kunstenaar) aan de verleidingen van het applaus.

●When ODYSSEUS was sailing to Circe, he had to pass the island where the SIRENS lived. These half woman/half bird creatures were endowed with bewitching voices. They would entice passing sailors who were then smashed against the rocks. ODYSSEUS had been warned of the danger. He stopped up the ears of the crew with wax and he had himself tied to the mast of his ship. Thus, he succeeded in being the only man to hear the SIREN's song without paying for it with his life.

Myth and morality seem to have inspired KOEN THEYS to make this installation. In a high, square space, a carpet and the sound of applause invited the visitor to walk up the stairs and onto a podium. The podium was surrounded by three walls. There was a monitor at eye-level on each wall showing an audience applauding. The image on the monitor of the middle wall was the wrong way up. Visually, this related to five rows of folding chairs that were attached upside down to the ceiling.

The audience on the monitor looked at whoever came up the stairs. As an extension of the stairs, there was a rectangular pool full of water set into the podium. A ball floated on the water. If you got too carried away by the applause and felt as if your head was in the clouds there was a real chance of not looking where you were going and of falling in the pool. Like a toy ball in the hands of the audience. But if you remained alert to enticement then you would see a button on the left-hand wall. If you pressed it, an outboard motor was turned on which had its exhaust pipe in the pool. This caused a wash. It was as if a boat was speeding in the direction of the empty chairs.

Just in time (the artist) escaped from the enticement of applause.

# Are you being served?

## Een gat in de markt van videokunst

### A gap in the video art market

Op de eerste pagina van het vorige nummer van *MEDIAMATIC* serveerde de redactie de lezer het smakelijk ogende *Ontbijtje* (1613) van FLORIS VAN DIJCK. Ikzelf zou de uitgestalde waren, zoals, zoals kazen, druiven, appels, hazelnoten, pruimen, walnoten, een knapperig broodje en een glas frisse witte wijn, liever als lunch opgediend gehad willen hebben. En wie weet, zou FLORIS daarmee best hebben ingestemd. Maar dat zou een belangrijker probleem niet oplossen. Deze reproductie in een tijdschrift voor media-kunst en tv-toestellen zou ook heel goed iets anders kunnen voorstellen dan letterlijk etenswaar. De maaltijd lijkt me meer een metafoor voor de videokunst: de zintuigen plezierig prikkelend, maar helaas *onbereikbaar* voor de hongerige consument. En dit, terwijl een video gezien de technische mogelijkheden toch op elke gewenste plek, vaker en tegen lagere kosten te bezichtigen zou kunnen zijn dan FLORIS' banketje.

● On the first page of the previous issue of *MEDIAMATIC*, the editors served the reader an appetizing *Breakfast* by FLORIS VAN DIJCK. I myself would have preferred the wares displayed, such as cheeses, grapes, apples, hazelnuts, prunes, walnuts, a crusty bread roll, and a glass of cool white wine, to have been served at lunch time. And perhaps FLORIS might have agreed, who knows? Yet this would not solve a more important problem. It is quite possible that this reproduction in a magazine for media art and hardware design represents something different from mere food. The meal seems to be a metaphor for video art: the senses are stimulated in a pleasant way, but the object is unfortunately *out of reach* for the hungry consumer, at a time when, in view of the technical possibilities, video tapes could be on display more frequently and at a lower cost than FLORIS' little banquet.

#### Probleemstelling

Televisiekijken kan in Nederland van 's morgens vroeg tot 's avonds laat, eenderde van de Nederlandse huishoudens beschikt over video-afspeelapparatuur, een voorloper van de kunstvideo, namelijk avant-gardefilm uit het begin van deze eeuw, is al ruim een halve à driekwart eeuw oud, videokunst zelf bestaat al een generatie lang, op kunstacademies wordt het gedoceerd, kunstenaars specialiseren zich in videokunst, en dat het echte kunst is, heeft ook STEDELIJK-MUSEUM-directeur WIM BEEREN vastgesteld.<sup>1</sup> Toch is er zelden videokunst te zien.

In het nu volgende zal bekeken worden welke factoren de bereikbaarheid van videokunst bemoeilijken. Vervolgens zal een karakteristiek van de huidige markt van videokunst worden gegeven. Op grond van deze probleem- en marktanalyse zal tenslotte bezien worden in welke richting een aanzet tot een betere bereikbaarheid van video zou kunnen worden gezocht. De bereikbaarheid wordt onder meer bepaald door het product, de prijs en de distributie.

#### Het product

Al lang kent de beeldende kunst voor velen een hiërarchie, met de schilderkunst aan de top. Deze hiërarchie is af te lezen aan onder

meer de hoogte van de prijzen van schilderijen en aan het aantal schilderijtentoonstellingen. Door deze traditie heeft videokunst, een nieuwkomer, bij voorbaat een veel lagere status.

De traditie en de markt van beeldende kunst schrijven nog steeds voor dat kunst die uniek is, een hogere waarde heeft. Kennelijk hebben de in oplage verschijnende prenten, foto's en films in de beeldende kunst het voortbestaan van deze gewoonte niet kunnen verstoren. En toch bestaat prentkunst al eeuwen, niet alleen als hulpmiddel bij het schilderen, maar ook als zelfstandige kunstvorm. Fotografie en film, waarvan beeldend kunstenaars zich ook bedienen, zijn eveneens al oudjes. Hoewel gewinning plaatsgevonden heeft, zijn ze voor velen minder interessante kunstvormen gebleven. Ook een kunstvideo 'zit' met de eigenschap een massaproduct te zijn.

Bovendien wekt de zichtbare aanwezigheid van technische apparatuur binnen de kunst bij sommigen nog steeds meer argwaan op dan de hulpmiddelen van een schilder.

De eigenschappen *saai*, *abstract*, *weinig amusant* en *te serieus* worden videokunst ook wel toegedicht. De associatie met *subculturele verschijnselen* blokkeert sommigen er nader kennis van te nemen.

Behalve zijn aard kan videokunst door de traditie eveneens zijn uiterlijk tegen hebben: schilderijen kunnen permanent gezien

#### Definition of the problem

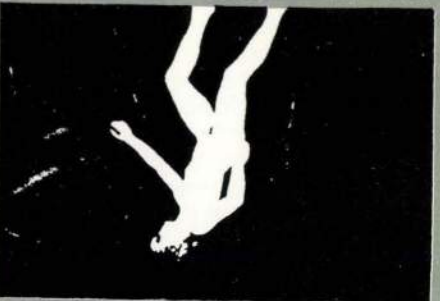
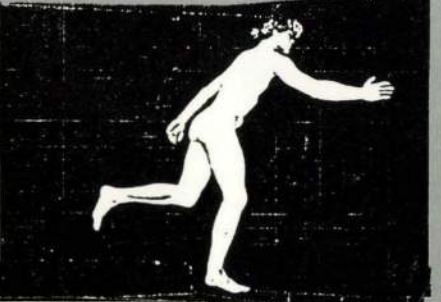
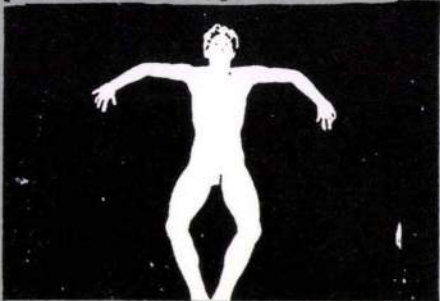
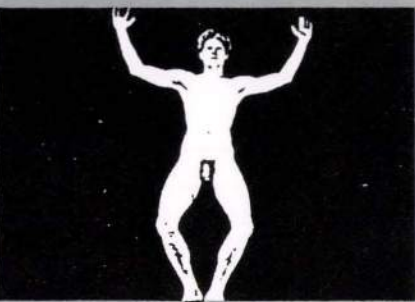
● In The Netherlands it is possible to watch television from early in the morning till late at night. One-third of Dutch households possesses a video player; a predecessor of the art video, the avant-garde film from the beginning of this century, is already three-quarters of a century old, video art has existed for more than a generation, it is taught at art colleges, artists specialize in video art, and that video art really is a serious form of art, has *even* the director of the STEDELIJK MUSEUM in Amsterdam, WIM BEEREN, recognized.<sup>1</sup> And yet video art is rarely to be seen.

In the following article we shall see which factors interfere with the accessibility of video art. This will be followed by a description of the current video art market. Based on this analysis of problems and market, we shall discuss in which way an impulse towards a better accessibility of video could be achieved. This accessibility is determined, among other things, by the product, its price, and its distribution.

#### The product

For many people there has always been a hierarchy in the visual arts, with the art of painting in a leading position. This tradition is evident from the high prices paintings





worden, bij video daarentegen is dat lastiger.

Veel kunstvideo-beelden staan op professionele systemen geschreven, waarmee de particuliere huurder in de huiskamer niet uit de voeten kan. Een ander technisch probleem is dat, door de gewenning aan de hoge kwaliteit van filmbeelden, video bij openbare vertoningen tot op dit moment krakkemikkig kan ogen.

En tenslotte, degenen die met video niet van doen hebben zijn onbekend met het inhoudelijke onderscheid tussen kunstvideo's en video's uit de videowinkel.

### De prijs

Voor het zien, huren of kopen van videokunst moet geld betaald worden en wordt geld ontvangen. Voor particulieren zijn de, gewoonlijk lage, entreekosten bij openbare vertoningen meestal geen probleem.

Huren daarentegen is minder aantrekkelijk, althans als iemand refereert aan video's uit de videowinkel of uit de bibliotheek.

### De distributie

Er kunnen verschillende indicators onderscheiden worden die de kwaliteit van de distributie van videokunst bepalen, zoals het aantal vertoningsplekken, de vertoningsfrequentie, de presentatie, de toegankelijkheid van videocollecties en de huur- en koopmogelijkheden.

Het aantal plekken in Nederland waar video te zien, te huur of te koop is wordt door aanbieders te gering gevonden. Gelukkig voor de videokijker heeft het besluit van het MINISTERIE VAN WVC om op advies van de RAAD VOOR DE KUNST de subsidies aan aparte organisaties voor vertoning van videokunst te beperken tot één enkele instelling, namelijk TIME BASED ARTS in Amsterdam, niet tot defaitisme, maar een strijdbare houding geleid. Toch is het voortbestaan van deze organisaties en daarmee de verspreiding van videokunst er niet beter en niet zekerder door geworden.

Ook het aantal musea dat videokunst vertoont is klein. Het STEDELIJK MUSEUM in Amsterdam is al lang een goede uitzondering. Daar vinden van tijd tot tijd vertoningen plaats en trok het *Lumineuze beeld/The luminous image* (1984) veel aandacht. Maar in de overige musea ontbreken vertoningen veelal.

Commerciële galerieën leggen, net als musea en de rijksoverheid, weinig belangstelling aan de dag voor videokunst. Het aantal galerieën dat regelmatig videokunst vertoont en verkoopt is beperkt.

Op de Nederlandse televisie, waar cultuur meestal een grote afwezige is, komt videokunst nauwelijks aan bod.

De vertoningsfrequentie in de video-instellingen is niet erg laag, maar een verhoging zou het-even-binnenlopen mogelijk maken.

Het is niet moeilijk om de presentatie van videokunst te verbeteren. Gedacht kan worden aan een samenhangende selectie video's, een gemakkelijke zitplaats, op een ruimtelijk gunstige plek, in een rustige omgeving, met vermelding van het getoonde en met de middelen om als kijker zelf een

video uit te kiezen.

De toegankelijkheid van museale videocollecties is gering, terwijl het bekijken van banden toch net zo gemakkelijk als het inzien van boeken zou kunnen plaatsvinden.

De mogelijkheden om videokunst te huren en te kopen zijn zeker aanwezig. Een toename van het aantal verkopers (bijvoorbeeld galerieën) zou echter gunstig zijn, want dat zou de acceptatie bij het potentieel geïnteresseerde publiek kunnen bevorderen.

### De markt van videokunst

De markt voor de vertoning, verhuur en verkoop van videokunst maakt deel uit van de al eeuwenoude beeldende-kunstmarkt. Kenmerk van die markt is dat elk kunstwerk zich in de meeste gevallen duidelijk van andere kunstwerken onderscheidt (hierbij beschouw ik copieën van een video als een en hetzelfde kunstwerk). Met andere woorden, er bestaat op de videokunstmarkt een grote produktdifferentiatie. Verder is video, zoals gezegd, te kopiëren en behoort het tot het marktsegment van reproduceerbare kunstwerken, net als prenten. Tenslotte is kunstvideo als soort een relatief nieuw produkt, want ongeveer vijftientig jaar oud.

De prijzen zijn in vergelijking met die van andere kunstvormen laag. Ze worden niet zozeer bepaald door de produktiekosten, maar door hetgeen de consument er vooroverheeft en de producent ervoor zou willen hebben.

De producenten zijn meestal gespecialiseerde videokunstenaren. Hun aantal zal in de toekomst sneller toenemen, nu videokunst op een groot aantal kunstacademies in Nederland wordt gedoceerd.

Hoewel de meeste mensen dagelijks televisie-producties gewend zijn, die om een heel ander kijkgedrag vragen, en hoewel videokunst een lager aanzien dan andere kunstvormen toegemeten krijgt, groeit de belangstelling voor videokunst nog steeds.

Op grond van deze kenmerken kan een voorzichtige conclusie worden getrokken over de ontwikkelingsfase waarin de markt van videokunst zich bevindt. Als naar het aantal vertoningen, verhuurde en verkochte video's in de tijd gekeken wordt, zouden, om het eenvoudig te houden, in principe de volgende fasen onderscheiden kunnen worden: introductie, groei, rijping, verzadiging en verval. De introductiefase van videokunst loopt nu vermoedelijk op zijn eind: videokunst is zijn technische kinderziektes te boven, heeft inhoudelijk zijn eerste successen gehad en is internationaal verbreid. *Video art has gained respect*, aldus videokunstenares NAN HOOVER. In deze ontwikkeling loopt Nederland niet achter, aldus sommige video-distributeurs en -kunstenars. Integendeel er zijn meer kansen, er is meer interesse en er wordt meer kunstvideo gemaakt dan in bijvoorbeeld de Verenigde Staten en Canada. En de groeifase lijkt te zullen aanbreken: het aanbod gaat sneller toenemen, de vraag evenzo en de technische mogelijkheden en kwaliteit van video-apparatuur zullen nog verder worden verbeterd.

Bovendien lijkt de groei in Nederland stabiel, want ondanks de beperkende maatregelen van het Ministerie van WVC gaan de meeste producties en vertoningen toch door. En de belangstelling voor videokunst is sneller toegenomen dan in het verleden voor fotografie en film in de beeldende kunst het geval is geweest. Hoewel veel kunsthistorici en kunstcritici nog steeds onwennig staan tegenover de 'nieuwe' kunstvorm, lijkt daarin verandering te komen, zoals onder meer de uitgave van *MEDIAMATIC* laat zien.

### Publieksgerichtheid

Videokunst heeft een belangrijke eerste ontwikkeling achter de rug en lijkt meer toekomstmogelijkheden te bezitten. Het is daarom zinvol om naast de aandacht voor het videoproduct zelf, meer aandacht aan het potentieel geïnteresseerde publiek te besteden. Dat is in het belang van al degenen die bij videokunst betrokken zijn, zeker gezien het huidige marktdenken van mogelijke financiers, zoals overheden en bedrijven.

Het belang van een oriëntatie op hun publiek voor het bereiken van hun doelstellingen hebben musea en bedrijven in het verleden al eerder onderkent. Musea in Nederland zijn sinds het begin van deze eeuw, toen hun collecties een interessante en belangwekkende omvang en kwaliteit kregen, zich behalve voor hun kunstwerken ook voor hun publiek gaan interesseren. Er heeft zich in hun activiteiten een geleidelijke verschuiving voorgedaan, zij het vaak marginaal en ongepland, van het alleen objectgericht zijn naar het ook publieksgericht zijn, met name na 1945.<sup>2</sup> Al eerder, sinds de *Industriële Revolutie* aan het einde van de vorige eeuw, heeft in bedrijven in Amerika en Europa een analoge ontwikkeling plaatsgevonden van een oriëntatie op een technisch perfecte productie naar een oriëntatie op de distributie en op de potentiële consumenten.

Een grotere interesse voor publiek wil overigens niet zeggen dat ernaar gestreeft zou moeten worden Jan en alle man videokunst te gaan laten zien. Integendeel, dat zou een verspilling van energie zijn. Het gaat er juist om het doel van de organisatie of persoon die videokunst vertoont, verhuurt of verkoopt beter (effektiever) en met minder inspanning en middelen (efficiënter) te realiseren. En omdat elk van deze organisaties of personen volgens haar doel een of meer publieksgroepen zal willen bereiken, is het zinvol deze groepen beter te leren kennen, zodat er vervolgens beter mee kan worden gecommuniceerd.

Een nadere kennismaking vereist marktonderzoek. En een soepeler communicatie kan totstandkomen door de communicatiemiddelen videoproduct, prijs, distributie en promotie bewuster te hanteren. Dat kunstvideo zelf een middel in de communicatie kan zijn, betekent niet dat een video aangepast zou moeten worden aan de wensen van een publieksgroep, maar wel dat een video aangeboden wordt aan degenen die potentieel geïnteresseerd zijn en vervolgens daadwerkelijk belangstellend zouden kunnen worden.

(ingezonden mededeling)

## Direktie Kunsten

# Fotografie-opdrachtenbeleid

**De minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur heeft voor 1987 een budget beschikbaar gesteld voor het opdrachtenbeleid op het terrein van de fotografie.**

Dit opdrachtenbeleid beperkt zich tot het verstrekken van subsidies aan non-profit instellingen, die graag fotografie-opdrachten zouden willen geven, maar over onvoldoende middelen daartoe beschikken, b.v. overheden, instellingen uit de gezondheidszorg, theatergezelschappen, archieven, musea, organisatoren van grote culturele evenementen en (onder bepaalde condities) uitgevers.

Te allen tijde zal de aanvrager een deel van het honorarium van de fotograaf zelf moeten dragen, waarbij in principe wordt uitgegaan van een eigen bijdrage van 30%. De opdrachten kunnen betrekking hebben op alle vormen van fotografie, zowel documentair als vrij, mits het maar om fotografie gaat, die door het kwalitatieve niveau binnen de context van de kunsten valt.

De aanvragen zullen voor advies worden voorgelegd aan een speciaal voor dit doel door de Raad voor de Kunst samengestelde werkgroep van deskundigen. Bij de beoordeling van de aanvragen speelt uiteraard het kwalitatieve niveau van de fotograaf aan wie de aanvrager een opdracht wil geven een belangrijke rol, maar ook de aard, c.q. de kwaliteit van de opdracht en de relatie tussen de opdracht en de gekozen fotograaf. In het algemeen zal de prioriteit gelegd worden bij het subsidiëren van opdrachten, waarvan de resultaten naar verwachting een interessante bijdrage leveren aan het vakgebied.

Subsidies voor fotografie-opdrachten kunnen het gehele jaar door worden aangevraagd. Voor een goede gang van zaken is het noodzakelijk, dat de ingevulde formulieren tijdig (dat wil zeggen minimaal 3 maanden vóór de aanvang van de opdracht) bij het ministerie binnen zijn.

Een aanvraagformulier met toelichting wordt u op verzoek toegezonden. U kunt hiervoor contact opnemen met mevrouw N. van Aken (tel. 070-405535) of met mevrouw M. Ettekovén (tel. 070-406125).

Ministerie van  
Welzijn,  
Volksgezondheid en  
Cultuur

Afdeling Beeldende  
Kunsten en Bouwkunst

Sir Winston Churchillaan 368  
Postbus 5406  
2280 HK Rijswijk

W  
E L  
Z I J N  
V O L K S  
G E Z O N D  
H E I D U N D  
C U L T U U R

● fetch and from the number of exhibitions of paintings. Because of this tradition, video art, a relatively young art form, is accorded a much lower status from the start.

Tradition and the visual arts market still dictate that a work of art which is unique, is of a higher value than a work which is not. Apparently, the prints, photographs and films that appear in editions have not been able to influence this tradition. And yet the art of printing has existed for centuries, not only as an aid in painting, but also as an independent art form. Photography and film, art forms also belonging to the visual arts, are old as well. Although people have become used to them, they are often still considered less interesting forms of art. Art videos also suffer from being a mass product.

In addition, the visual presence of technology in a work of art still evokes more suspicion in some people than a painter's instruments.

Video has also been accused of being *dull, abstract, not very entertaining, and too serious*. The association with subcultural phenomena is sometimes an impediment for a better acquaintance with video art.

Apart from its nature, video art may also suffer from its form: paintings can be exhibited permanently; by contrast, this is more difficult to realize with video.

Many art video images have been recorded on professional systems, not available to the average private person renting a tape. Another technical problem is that in public presentations video makes a rather poor impression, compared with the high quality of film images.

And finally, people who are unacquainted with video are unaware of the difference between art videos and videos from the video shop.

### The price

For watching, renting or selling video art, a price must be paid and money must be received. For private persons the often low entrance fee of a public presentation is no problem. Renting videos—compared to the video shop or the library—on the other hand, is less attractive, because of the high prices.

### Distribution

Several indicators determining the quality of the distribution of video art can be distinguished, such as the number of places for presentation, frequency of the presentations, the presentation itself, the accessibility of video collections and possibilities for renting and selling.

Suppliers of video tapes feel that the number of places where videos can be shown is rather limited in The Netherlands. Fortunately for the video viewers, the decision of the MINISTRY OF WELFARE, HEALTH AND CULTURAL AFFAIRS (advised by the ARTS COUNCIL) to restrict the grants for the presentation of video art to one single institution, has not led to a defeatist but to a militant attitude. At the same time the continuation of these organizations and therefore of the distribution of video art has become less secure.

● The number of museums presenting video art is small as well. The STEDELIJK MUSEUM in Amsterdam has been a positive exception for quite a few years already. Presentations of video art are organized there from time to time and *The Luminous Image* (1984) attracted a great deal of attention. Yet most other museums hardly ever present video art.

Commercial art galleries, like museums and the authorities, are not very interested in video art. The number of galleries that regularly present and sell video art is small.

Dutch television, conspicuous for the absence of cultural programs, hardly pays attention to video art.

The frequency of presentations of video art in the video institutions is not especially low, but a higher frequency would make it possible to drop in and see a video.

It would not be difficult to improve the presentation of video art. For instance, by a coherent selection of videos, comfortable seats, a good location, in quiet surroundings, with information about what is being shown, and how the spectators can select videos themselves.

Museum collections of video art are not very accessible, yet watching tapes ought to be as easy as leafing through books.

It is certainly possible to rent and sell video art, but an increase in the number of sellers (e.g. galleries) would still have a beneficial effect, because it would enhance the acceptance of video art by a potentially interested public.

### The market for video art

The market for presentation, rental and sale of video art is part of a visual arts market that has existed for centuries. Characteristic for this market is that in most cases each work of art can be clearly distinguished from other works of art (copies of a video are here seen as one and the same work of art). In other words, there is a great differentiation in products on the video market. In addition, videos can be copied, as has already been mentioned above, and belong to the market segment of reproducible works of art, just like prints. Finally, art video as a category is relatively young, about twenty-five years old.

Compared with other art forms, the price of video art is low. This price is not determined by production costs, but by what the consumer is willing to pay for it, and what the producer would like to get for it.

Producers are usually specialized video artists. Their number will increase rapidly in the future, as video is now incorporated in the syllabus on art schools in Holland.

Although most people are accustomed to daily television productions, which demand an entirely different attitude of the viewer, and although video art is held in lower esteem than other art forms, interest in video art is increasing.

Based on these characteristics, we can draw a tentative conclusion about the stage of the development of the video market. Taking into account the number of presentations, and of rented and sold videos in a given period, we can distinguish the following stages (for simplicity's sake): introduction, growth, maturation, saturation,

and decay. The introduction phase is probably almost finished at this time: video art has recovered from its teething troubles, has had its first real successes as regards contents, and is distributed internationally. *Video art has gained respect*, says video artist NAN HOOVER. The Netherlands do not lag behind in this development, according to some video-distributors and artists. On the contrary, more and more opportunities arise, interest is growing, and relatively speaking, more video art is produced in The Netherlands than for instance in the United States and Canada. The next phase, growing up, seem about to dawn: supply will increase more rapidly, and so will demand, and the technical possibilities and the quality of video players and recorders will be further improved.

In addition, growth seems to be stable in The Netherlands, because in spite of restrictive measures by the MINISTRY OF WVC, most productions and presentations continue. Also, the interest in video as a medium for visual art has increased more rapidly than has been the case with photography and film. Even though many art historians still feel rather uncomfortable when faced with this 'new' art form, this attitude seems to be changing, as amongst others the issue of *MEDIAMATIC* proves.

### Orientation towards the public

Video art has outgrown the first stage in its development, and appears to have a potential for the future. It would be useful therefore, to pay some attention, not only to the video product itself, but also to the potentially interested part of the public. This would benefit all those involved with video art, especially in view of the current market philosophy of possible sponsors, such as governments and business firms.

The importance of an orientation aimed at the public for the achievement of their objects, has been recognized in the past by museums and business firms. Since the beginning of this century, when their collections acquired an interesting and respectable size, Dutch museums have begun to interest themselves not only in their works of art, but also in their public. Their activities have shifted steadily, although in an unstructured and marginal fashion, from being merely directed at the object, to a more public-orientated attitude, especially since 1945.<sup>2</sup> Already at an earlier stage, after the *Industrial Revolution*, an analogous development has taken place in business firms in The United States and Europe, from an orientation towards a technically perfect production to an orientation towards distribution and potential consumers.

An increased interest in the public does not imply that we should attempt to achieve a situation in which every Tom, Dick and Harry are watching video art. On the contrary, this would be a waste of energy. Instead, the object is to allow the organization or person who shows, rents or sells video art to achieve his goal better (more effectively) and with less effort and means (more efficiently). And because each of these organizations or persons, depending

on their object, will want to reach one or more segments of the public, it will be useful to get to know these groups better, in order to communicate with them more effectively.

A closer acquaintance with the public requires market research. A more flexible communication can be achieved by dealing more consciously with the means of communication: product, price, distribution and promotion. That art video itself can be a means of communication does not imply that video should conform to the desires of a certain public; it does imply that a video is offered to those who are potentially interested, and later might become really interested.

Translation: Fokke Sluiter

### Noten/notes

1 **BEEREN, WIM** Video en beeldende kunst in: *Het lumineuze beeld/the luminous image* cat. Stedelijk Museum Amsterdam, 1984

**BLOTKAMP, HOOS, e.a.**, *Film en beeldende kunst 1900-1930*, cat. CENTRAAL MUSEUM, Utrecht 1979

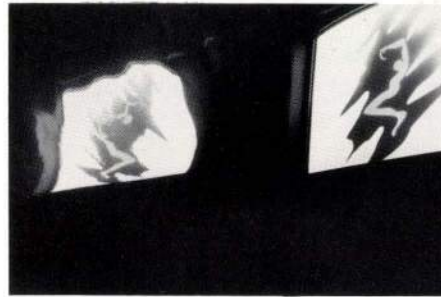
2 **COLLETTE, PABLO**, *Musea in Nederland en marketing, een onderzoek naar mogelijkheden van een systematische publieksbenadering*, doctoraalscriptie, Groningen 1983, 20-32

Met dank aan/I am grateful to RENÉ COELHO (MONTEVIDEO), ADRIAAN VAN DER HAVE (galerie/gallery TORCH), NAN HOOVER (kunstenares/artist) en ROB PERRÉE (TIME BASED ARTS)



# Parácas

MARIE ADÈLE



Dit voorjaar presenteerde FRITS MAATS (1949) in het KIJKHUIS in Den Haag de multimedia-installatie *Parácas Chimú*. Een logisch vervolg op het thematiseren van de kunstgeschiedenis en vooral het schilderen binnen zijn video-werk. Het is de eerste keer dat MAATS (na een aarzelende try-out op de *Schele Cyclopen*-manifestatie bij MEDIAMATIC vorig jaar) komt tot een effectieve combinatie van schilderijen en video binnen één werk. Ondanks zijn *belijdenis* eerder in ons tijdschrift (*Het schilderij als halffabrikaat* in MM vol 1 no 1) waarin hij de schilderkunst als te beperkt terugzette.

## Cycloon

Het eerste wat zich van je meester maakt bij het betreden van *Parácas Chimú* is een gevoel van desoriëntatie. In korte tijd word je overstelpt met indrukken die elkaar in hoog tempo opvolgen. In een donkere ruimte bevinden zich monitoren, schilderijen en sculpturen. De monitoren vormen een kolom, een rij, of staan los in de ruimte. Ze worden gevoed door drie verschillende tapes die synchroon afgespeeld worden. Her en der aan de zwarte wanden hangen elf schilderijen van verschillend formaat. Ze vallen op door hun bijzondere vormtaal en hun sprekende kleuren. De sculpturen lijken qua vorm zo uit de schilderijen gestapt, maar dan sterk vergroot. Drie aan de wanden bevestigde geometrische spiegels reflecteren het bont gekleurde schouwspel. Klanken van een geluidscollage vullen de ruimte.

## Bezinking

Als de eerste indrukken verwerkt zijn, besef je dat *Parácas Chimú* een zeer coherent en doordacht kunstwerk is. De beelden van de drie tapes die elkaar met een ongelooflijke snelheid opvolgen, dragen zowel abstracte als herkenbare elementen in zich. Er wordt op allerlei manieren in het beeldmateriaal ingegrepen. De herkenbare elementen zoals het beeld van een danseres, fotografische citaten uit de kunstgeschiedenis en beelden van een bewakingsysteem worden gebruikt als bouwstenen voor een abstracte beeldcompositie door ze in speelse vormen uit te snijden en opnieuw samen te voegen. Met dezelfde technieken ondergaan de abstracte fragmenten uit de schilderijen van FRITS MAATS een gedaanteverwisseling. Twee in de ruimte aanwezige schilderijen vormen het uitgangspunt voor dit proces.

Soms wordt er op bruuskere wijze ingegrepen in het beeld door er een kwast verf overheen te halen. Deze beeldmanipulaties worden afgewisseld met monochrome of simpel opgezette geometrische fragmenten.

## Contrasten

Het kleurgebruik in de tapes komt overeen met dat van de schilderijen: stemmige aardkleuren en heldere uitbundige kleuren die met elkaar contrasteren. De naam van het kunstwerk, *Parácas Chimú*, verwijst hier ook naar. Het is een Peruviaanse uitdrukking voor de impressieve en expressieve kleuren waarmee de Indianen hun kleding beschilderen.

De videobeelden roepen door het wisselende kleurgebruik en tempo verschillende stemmingen op, van zeer heftig of somber tot sereen of lichtvoetig. Het geluid creëert soortgelijke effecten maar volgt de beelden niet altijd, soms zijn beide in harmonie, dan gaan ze weer tegen elkaar in.

De schilderijen gaan niet alleen binnen de tapes een relatie aan met video maar ook daarbuiten. Het gekleurde licht van de monitoren valt direct of via spiegels op de schilderijen en transformeert ze keer op keer. Kleuren afkomstig van pigment

en van de beeldbuis worden op elkaar losgelaten, wat een zeer verrassende uitwerking heeft.

De spiegels en een centraal geplaatste sculptuur met reflecterend oppervlak lijken in dit geheel op kunstwerken die steeds weer een andere verschijning aan kunnen nemen. De overige sculpturen vervullen slechts een ondergeschikte functie ten opzichte van de tapes.

## Typische vormen

Een belangrijk bindend element in dit geheel is de karakteristieke vormbenadering van MAATS, die overal weer opduikt: in de schilderijen maar ook in de beelduitsneden in de tapes, in de manier waarop de sokkels van de monitoren, de spiegels en de sculpturen zijn vormgegeven. Scherpe geometrische- en gepolijste, vloeiende figuren worden gebruikt als gegeven binnen een compositie of als decoratie. Dit geldt ook voor de gestyleerde figuratieve elementen die overal in *Parácas Chimú* terug te vinden zijn.

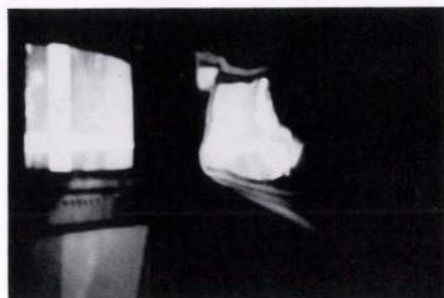
## Het schilderij als halffabrikaat?

FRITS MAATS vindt dat hij het medium video als schilder en als beeldhouwer benadert. Toen hij in 1982 het medium nog aan het verkennen was, maakte hij een tape, *Geschiedenis en Onmacht*. In deze tape werd in korte tijd een kunstgeschiedenisboek, van nul tot nu, doorgebladerd onder de tonen van snelle muziek. De vraag die hij zich in *Geschiedenis en Onmacht* stelde was: *Wat moet de beeldend kunstenaar nog aan de bestaande kunst toevoegen?*

MAATS heeft door zijn benadering van video iets aan zijn eigen kunst toegevoegd. In tapes als *Hridaya* (1985) en *Karnak* (1986) voegde hij de dimensie tijd aan het schilderij toe en liet hij de picturale kwaliteiten van video zien. Bij *Hridaya* manipuleerde hij het schilderij langs videografische weg en het videobeeld door middel van traditionele schildertechnieken. In de tape wordt bijvoorbeeld een vlak uit een schilderij getild en gereproduceerd. Al die vlakjes die zo ontstaan, vormen weer een nieuwe voorstelling die door een simpele penseelstreek opnieuw van uiterlijk veranderd. De aanpak van *Karnak* verschilt met die van *Hridaya* dat naast beelduitsneden ook andere vormen van beeldmanipulatie worden gebruikt die meer aan video synthesizing doen denken. De danseres die herhaaldelijk in beeld is, trekt als een monochrome schim steeds weer andere uitlopende kleuren achter zich aan.

Voor de bij *Parácas Chimú* behorende tapes heeft MAATS een werkwijze gekozen die zeer verwant is aan die van *Hridaya* en *Karnak*. In dit kunstwerk heeft hij zich echter niet beperkt tot de videotape om video- en schilderkunst in elkaar op te laten gaan. Hij heeft de ruimte als extra dimensie gebruikt om de ontmoeting tussen video- en schilderkunst nog meer aspecten te geven. Hierdoor zijn in *Parácas Chimú* de grenzen van de verschillende media doorbroken en is een kunstvorm van een geheel andere orde ontstaan.

RAJANDREAM



## Chimu

● This spring, FRITS MAATS (1949) presented the multimedia-installation *Parácas Chimu* in the KIJKHUIS in The Hague. A logical sequence to his thematic approach to art history, especially to the paintings in his video-work. This was the first time (after a hesitant try-out at the manifestation *Schele Cyclopen (Squint-eyed Cyclopes)*) organized by MEDIAMATIC) that MAATS achieves an effective combination of paintings and video within a single work of art. This in spite of his confession in an earlier issue of our magazine (*The painting as a semi-manufactured article* in MEDIAMATIC vol 1 no 1), in which he rejected painting as being too restrictive.

### Cyclone

● One's first impression on entering *Parácas Chimu* is a feeling of disorientation. In a brief period of time, one is exposed to a deluge of impressions succeeding each other at high speed. In a dark room are monitors, paintings and sculptures. The monitors form a column, stand in a row, or occupy isolated positions in the room. They are fed by three different tapes played synchronously. Eleven paintings are hung here and there on the black walls. They are conspicuous for their special language of form and their bold colours. The forms of the sculptures suggest that they had just stepped out of the paintings - only very much enlarged. Three geometric mirrors mounted on the walls reflect the colourful spectacle. Sounds of a sound-collage fill the room.

### Sedimentation

When the first impressions have been assimilated, one realizes that *Parácas Chimu* is a very coherent and well-considered work of art. The images of the three tapes, succeeding each other at an incredible speed, are composed of abstract as well as familiar elements. MAATS manipulates the visual material in various ways. Recognizable elements such as the image of the dancer, photographic quotations from art history, and images of a control system are used as the building materials for an abstract visual composition, which is achieved by making playful cut-outs, and combining these in new ways. The abstract fragments from FRITS MAATS' paintings are metamorphosed by means of the same techniques. Two paintings that are present in the room provide the starting-point for this process.

Sometimes MAATS manipulates the image more brusquely, by a rough stroke of the paintbrush. These image manipulations are interspersed with monochrome and geometric fragments of simple design.

### Contrasts

The use of colour in the tapes agrees well with the colours of the paintings: quiet, earthly colours contrasting with bright, exuberant ones. The name of the installation, *Parácas Chimu*, is a Peruvian expression referring to the impressionistic and expressionistic colours used by the Indians to paint their clothes.

The video images with their varying use of colours and tempo evoke several different moods, from violent or gloomy to serene or light-footed. The sound creates similar effects, but does not always stick to the images; sometimes sound and image are in harmony, then again they contrast with each other.

The paintings do not only relate to the medium video within the tapes, but also in other respects. The coloured light of the monitors is cast on the paintings directly or by reflection, and

is continually transforming them. Colours from pigment and from the screen interact and modulate each other, with surprising effects.

In this context the mirrors and a centrally placed sculpture with a reflecting surface suggest works of art capable to change their shape continually. The other sculptures are merely subordinated to the tapes.

### Typical forms

An important connecting element is MAATS' approach to form, which is in evidence everywhere: in the paintings as well as in the cut-outs from the tapes, and also in the way the pedestals of the monitors, the mirrors and the sculptures have been designed. Clear-cut, geometric, and polished, fluent forms are used as elements of a composition or as decoration. This is also true for the stylized figurative elements that can be found everywhere in *Parácas Chimu*.

### The painting as a semi-manufactured article?

According to FRITS MAATS, he approaches the medium video as a painter and a sculptor. When he was still exploring the possibilities of the medium in 1982, he made a tape *History and Impotence*. In this tape, in a very short time, a book on art history was leafed through from the beginnings of art to the present, accompanied by up-tempo music. The question MAATS asked himself in this tape was: *What can the present-day artist contribute to existing art?*

MAATS has made a contribution to his own art by his approach to video. In tapes like *Hridaya* (1985) en *Karnak* (1986), he added the dimension of time to the paintings, and demonstrated the pictorial qualities of video. In *Hridaya*, he manipulated the painting by means of videographic techniques; the video images were manipulated by means of traditional painting techniques. In the tape, for example, parts of the painting are taken out and reproduced, forming a new image, which is again metamorphosed by a simple stroke of the paintbrush. The approach in *Karnak* differs from *Hridaya*, because in *Karnak* MAATS uses not only cut-outs, but also other forms of image manipulation, more suggestive of video-synthesizing. The dancer, who appears frequently on the screen, is like a monochromatic spectre, trailing behind her ever-changing, flowing colours.

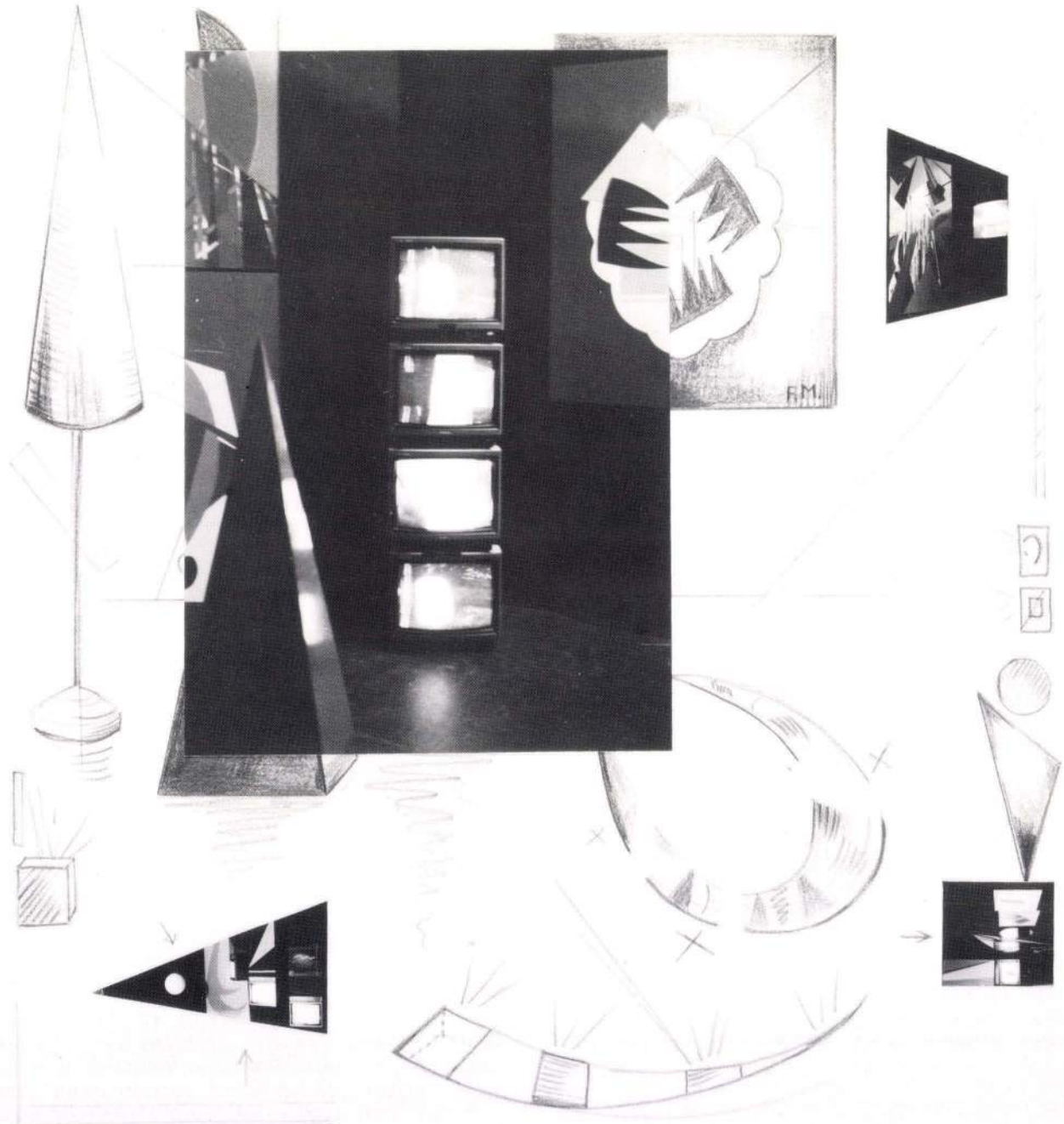
For the tapes in *Parácas Chimu*, MAATS has used much the same approach as in *Hridaya* and *Karnak*. In *Parácas Chimu* he has not, however, restricted himself to the video tape as a means of making video and painting merge with each other. The room is used as an extra dimension, adding another aspect to the encounter of video art and painting. In *Parácas Chimu* therefore, the borderlines between the different media have been crossed, and an art form of a wholly different nature has been created.

Translation: Fokke Sluiter

Van FRITS MAATS biedt MEDIAMATIC tegen de gereduceerde prijs van f 200,- de tape *Karnak* aan (zie ook MEDIAMATIC vol.1, no.1). Deze copie op huiskamerformaat is uitsluitend bedoeld voor privé gebruik. Copiëren, verhuren of openbaar vertonen is illegaal en komt neer op diefstal. Gebruik de antwoordkaart in dit nummer. Voor een tape met vertoningsrecht, voor incidentele vertoningen en voor ander werk van FRITS MAATS kunt u zich wenden tot MONTEVIDEO in Amsterdam.

●At the reduced price of f200,- you can order FRITS MAATS' video tape *Karnak* (10') at MEDIAMATIC. This home format copy (PAL, European standard only) is only to be used for private viewing. Copying, renting or public presentation of the tape is against the law. Please use the reply card in this issue. For tapes with public presentation rights, rental and other works by FRITS MAATS refer to: MONTEVIDEO, Amsterdam.

FRITS MAATS *Parácas Chimú* 1987.





VERA BÓDY

## Magyar Video

Zaterdag 6 juni opent in het STEDELIJK MUSEUM in Amsterdam een overzichtstentoonstelling van het videowerk van de Hongaar GÁBOR BÓDY. Tegelijk presenteert het FILMMUSEUM zijn complete filmoeuvre. Vooral de videotentoonstelling belooft interessant te worden; de Hongaarse architect GÁBOR BACHMAN ontwierp een speciale installatie waar BÓDY's werk synchroon getoond zal worden.

GÁBOR BÓDY was één van de inspirators van de Hongaarse videoscène. Op dit moment is het nog niet duidelijk of er verdere aandacht besteed zal worden aan Hongaarse video (Hongarije is dit jaar gastland bij het *Holland Festival*). In ieder geval vroegen wij VERA BÓDY een schets te geven van de video-situatie in haar vaderland.

●Saturday 6 June, a special exhibition of the video work of the Hungarian artist GÁBOR BÓDY will be opened in the STEDELIJK MUSEUM in Amsterdam. Simultaneously, his complete film works will be presented by the FILM MUSEUM. The video exhibition will be particularly interesting: the Hungarian architect GÁBOR BACHMAN designed a special installation which will show BÓDY's work synchronously.

GÁBOR BÓDY was one of the inspiring forces of the Hungarian video scene. At the moment it is not clear whether further attention will be paid to Hungarian video (Hungary is guest country at this year's *Holland Festival*). In any case, we asked VERA BÓDY to give an outline of the video situation in her native country.

Het is nogal tegenstrijdig om over zo'n internationaal medium als video op nationaal niveau te schrijven. Ik zal toch proberen, zo mogelijk aan de hand van filosofische en iconografische voorbeelden, enkele specifieke eigenschappen van de Hongaarse videokunst naar voren te halen.

●It is somewhat contradictory to write about an international medium such as video on a national level. Nevertheless, I will try to highlight a few specific qualities of Hungarian video art through examples of philosophy and iconography.

### Voorlopers

Begin jaren zeventig kregen cineasten, die door hun contact met de Filmacademie in Boedapest toegang hadden tot de experimentele filmstudio van de Hongaarse televisie, de kans met video te werken. Die werken werden geproduceerd op *one inch* apparatuur.

Voor de video-expansie van de tachtiger jaren in Hongarije is het experimentele werk van GÁBOR BÓDY belangrijk. Met name *Unendliches Bild und Spiegelung* (1972), een *closed circuit*, en *Psychocosmos*, gemaakt met computer en videosynthesizer.

De aanvoerder van de Hongaarse avant-garde in de jaren zeventig, TIBOR HAJAS, heeft met zijn *1/2 inch* 'video-etudes' het gezicht bepaald van het eerste tijdperk van de videoscène in Hongarije. Zijn werk is jammergenoeg verloren gegaan.

De derde belangrijke instigator is de concept/performance kunstenaar MIKLÓS ERDÉLY die al vanaf de zestiger jaren een naam verwierf door verschillende schilder-, film- en theateractiviteiten te organiseren. Bij de groep INDIGO die hij had opgericht zaten de belangrijkste musici, beeldhouwers en experimentele filmers van Boedapest, die onder zijn leiding - dat wil zeggen raadgeving- hun eerste video's begonnen te produceren. BÓDY, HAJAS en ERDÉLY, allen inmiddels overleden, hebben een hele generatie videokunstenaars op weg geholpen.

### Productiemogelijkheden

De technische mogelijkheden in Hongarije zijn beperkt en het is bijzonder moeilijk om aan geld voor productie te komen.

Nog in de jaren zeventig werd door de UNESCO een SONY *highband* studio ingericht aan de ORSZÁGOS OKTATÁSI KÖZPONT (Rijksinstituut voor Opvoedingsvraagstukken) in Veszprém, voor de productie van audio-visueel didactisch materiaal voor de Hongaarse scholen. Na vijf jaar werd de studio ook voor commerciële gebruik opengesteld, zodat voor de productie in Veszprém van *Infermental III*, samengesteld

### Forerunners

At the beginning of the Seventies, film-makers got the chance to work with video who through their contact with the Film Academy in Budapest had access to the experimental film studio of Hungarian television. These works were produced on one-inch equipment.

The experimental work of GÁBOR BÓDY is important in terms of the video expansion in Hungary in the Eighties. In particular: *Unendliches Bild und Spiegelung* (1972), a closed circuit, and *Psychocosmos*, made with computer and video synthesizer.

TIBOR HAJAS, the leader of the Hungarian avant-garde in the Seventies defined the look of the first period of the video scene with his half-inch 'video-études'. Sadly his work has been lost.

The third important instigator is the conceptual and performance artist MIKLÓS ERDÉLY who, right from the Sixties, made a name for himself by organizing painting, film and theatre activities. The group INDIGO (which he founded) attracted the most important musicians, sculptors and experimental film-makers, who under his direction (or rather advice) began to produce their first videotapes.

BÓDY, HAJAS and ERDÉLY, all now dead, helped an entire generation to find their feet.

### Production possibilities

The technical possibilities in Hungary are limited and it is particularly difficult to acquire money for a production. UNESCO set up a SONY high-band studio in the Seventies at the ORSZÁGOS OKTATÁSI KÖZPONT (National Institute for Educational Issues) in Veszprém for the production of audio-visual educational material for Hungarian schools. After five years, the studio was also made available for commercial use so that the production of *Infermental III* in Veszprém (which was compiled by the BÉLA BALÁZS STUDIO) was in fact made at the going rates for rental.

door de BÉLA BALAZS STUDIO, reeds een behoorlijk bedrag aan huur betaald moest worden.

Een vergelijkbaar professionele uitrusting bezit MAFILM, de Hongaarse filmstudio in Boedapest. Maar tot deze studio hebben alleen MAFILM-employé's met gesanktionerd budget en een draaiboek waarin 'gesneden' is toegang. De productie *Neue Videogattungen*, die GÁBOR BÓDY wilde maken voor ongeveer twintig jonge Punk- en Rockbands, ging bijvoorbeeld om 'inhoudelijke redenen' niet door.

De eerste officiële plek waar videokunst wordt geproduceerd is de BÉLA BALAZS STUDIO in Boedapest. Hier kunnen ook niet-leerlingen en -employé's met kleine draaiboeken en schetsen voor de productie van een video terecht. Alleen hier heeft men slechts beschikking over een eenvoudige *low band* uitrusting, enkele U-MATIC, VHS en BETA-camera's en een *low band* montage set met een *high band player*. Het budget van de studio wordt voortdurend gekort omdat het gehele Hongaarse filmbedrijf zich in een crisis bevindt. Het is verwonderlijk en jammer tegelijk dat in een socialistisch land de culturele subsidieverlening ook ten offer valt aan de algemene consumptieconjunctuur. De openbare en illegale videotheken bloeien daarentegen enorm.

De tweede gesubsidieerde, niet-commerciële videoinstelling is ondergebracht bij het NÉPMŰVELŐDESÜGYI INTEZET (Instituut voor Volksonderwijs). Ze is gespecialiseerd in documentaire video en staat tot nu toe zeer afwijzend tegenover kunstvideo.

### Inhoud en manieren van productie

Poëzie ligt ten grondslag aan het werk van de meeste Hongaarse videokunstenaars. Daarom zal men vaak citaten uit gedichten, al dan niet op muziek gezet, aantreffen. Het stelt hen in staat hun kijk op de wereld aan het publiek over te brengen. De teksten zijn sterk nihilistisch en beïnvloed door het Sjamaanse gedachtengoed. Dit heeft te maken met de traditie van de Hongaarse poëzie en houdt mogelijk ook verband met de Aziatische herkomst van de Hongaren zelf. Het was de grote dichter ENDRE ADY die rond de eeuwwisseling de Hongaren weer op deze wortels wees. Juist deze impulsen waren uitstekend te combineren met het *no future* programma van de Punks. Een voorbeeld zijn de sterk anarchistische videoliederen van de rockgroep BIZOTTSÁG (Commissie) of voor de ontdekking van folklore en het Sjamaanse verleden, de punkgroep VÁGTÁZÓLLALOTT KÉMEK (Razende Lijkschouwers). Hun optredens zijn ware 'performances' en hun muziekclip *Milarepa* is zeer populair. De leden van deze groep zijn allen beeldend kunstenaars.

Een tweede belangrijke richting zijn de theatrale aanzetten bij veel werk uit de jaren tachtig. Het AMANDINA ENSEMBLE, de uit kunstschilders bestaande groep BÖRÖCS-RÉVÉSZ-SZIRTES-KONCZ-KUKORELLY en JÓNÁS, en het videowerk van de bands TRABANT en BALATON zijn scènisch en choreografisch gezien een soort 'comedia video arte'.

De manier van werken van ZOLTAN BONTA, ZOLTAN GAZSI, LÁSZLÓ NAGYVÁRI en JÁNOS VETŐ, die allen samenwerken met de BÉLA BALAZS STUDIO, heeft de afgelopen jaren veel vernieuwends opgeleverd op videogebied en komt het dichtst in de buurt van de 'klassieke' opvatting over videokunst.

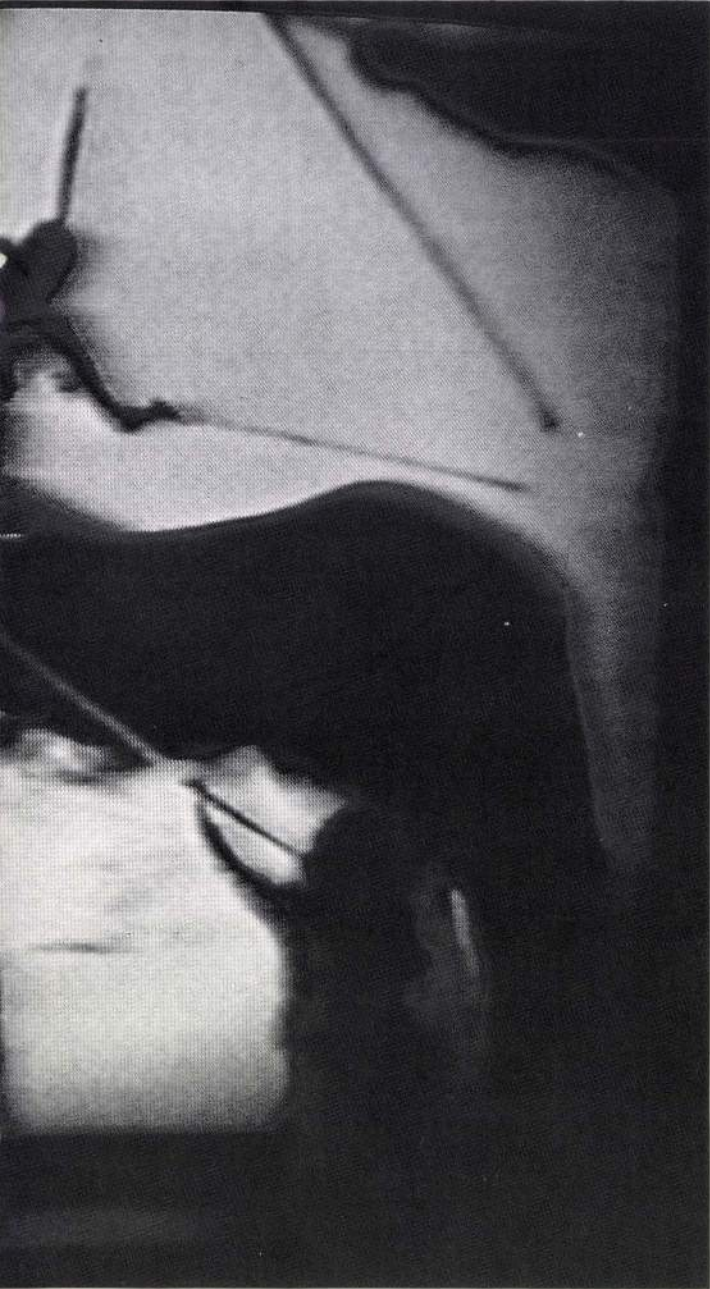
Los van deze categorisering zijn enkele algemene en bijzondere invloeden op het werk van de Hongaarse videokunstenaars aan te geven. Het sterkst is nog steeds de invloed van de experimentele- en animatiefilm, die een lange traditie kennen in Hongarije. De wereld van de televisie en de Amerikaanse video die al langer een belangrijke factor vormen in de ontwikkeling van veel Duitse videokunstenaars, heeft in Hongarije, deels misschien om technische redenen, weinig invloed. Het feit dat de ontvangst van de nodige beelden nog niet verzekerd is, maar ook dat de jonge generatie, die hier eventueel in geïnteresseerd zou kunnen zijn, niet over de technische uitrusting beschikt, laten vooreerst deze spil van de iconografie buiten beschouwing. Dit heeft tot gevolg dat de weinige media-analytische werken die gemaakt zijn, dan ook meteen een maatschappij-politieke waarde hebben daar ze



vaak journaal-persiflages als thema hebben. Een voorbeeld is het werk van LÁSZLÓ NAGYVÁRI en JÁNOS XANTUS.

### Invloed van buiten

De installaties, de video's over verschillende performances, als ook de speciaal voor de monitor vervaardigde 'klassieke' videotapes zijn zeker niet los te zien van de gehele internationale beweging van concept en minimal kunst. Of het werk - buiten de catalogi om - van NAM JUNE PAIK, PETER CAMPUS, DAVID ANTIN of FRANK GILLETTE en DAN GRAHAM bekend was, durf ik te betwijfelen. Zeker hebben enkele kunstenaars de mogelijkheid gehad een tentoonstelling in het STEDELIJK of elders te bekijken, maar in beginsel kan men er vanuit gaan dat de Westerse beeldende kunst en experimentele film duidelijk meer bekendheid genieten in Hongarije dan de Westerse videokunst. De presentaties van *Infermental*, in 1980 in Boedapest opgericht, en de uitnodiging van buitenlandse gasten door de BÉLA BALAZS STUDIO, zoals JOÁN JONAS en ROTRAUT PAPE, hebben er voor gezorgd dat er vanaf 1983 meer informatie binnen is gekomen.



JAIANOS SZIKORA/GYULA PAUER *A ló* 1983

But only simple low-band equipment is available: a few U-MATIC, VHS and BETA camaras and a low-band editing suite with a high-band player. The studio's budget is constantly being cut back because the entire Hungarian film industry is in a state of crisis. It is both astonishing and a pity that, even in a socialist country, the system for cultural subsidy is sacrificed to the general climate of consumption. Conversely, the public and illegal videotheques are positively flourishing.

The second subsidized non-commercial video organization is housed at NÉPMŰVELŐDESÜGYI INTEZET (Institute for National Education). It specializes in documentary video and up till now has been unfavourably disposed towards video art.

### Content and ways of production

Poetry is at the root of most Hungarian video artists' work. Thus, you often encounter quotations from poems, sometimes set to music. It enables them to communicate their view of the world to the public. The texts are intensely nihilistic and influenced by Shaman thinking. This is to do with the tradition of Hungarian poetry and has possible connections with the Asiatic origins of the Hungarian people. It was at the turn of the century that the great poet ENDRE ADY directed Hungarians back to these roots. It were precisely these impulses that combined so well with the Punks no future program. The extreme anarchist video songs by the BIZOTTSÁG (Committee) rock group are one example as is the VAGTAZÓLLALOTT KÉMEK (Mad Pathologists) punk group for the discovery of folklore and the Shaman past. Their stage appearances are true 'performances' and *Milarepa* their videoclip is extremely popular. All members of this group are artists.

A second important trend is the theatrical approach of much of the work of the Eighties. The AMANDINA ENSEMBLE, the group of painters BÖRÖCS- RÉVÉSZ-SZIRTES- KONCZ- KUKORELLY and JÓNÁS, and the work of the bands TRABANT and BALATON are, viewed in terms of scene and choreography, a sort of *comedia video arte*.

The way that ZOLTÁN BONTA, ZOLTÁN GAZSI, LÁSZLÓ NAGYVÁRI and JÁNOS VETŐ work (in collaboration with the BÉLA BALAZS STUDIO) has led to many innovations in video during the last few years and comes closest to a 'classical' interpretation of video art.

Apart from this categorization, there are some general and specific influences on the work of Hungarian video artists. The strongest is still the influence of experimental and cartoon films which have a long tradition in Hungary. The world of television and American video which has long been an important factor in the development of many German video artists has, partly for technical reasons, little influence. The fact that reception of the necessary images is still uncertain and also that the younger generation who would potentially be interested does not have access to technical facilities as yet places this pivot of the iconography beyond consideration. The consequence is that the few works that analyse the media are of a social-political significance, often taking skits on news programs as a theme. One example is the work of LÁSZLÓ NAGYVÁRI and JÁNOS XANTUS.

### Outside influences

The installations, the videos of various performances as well as the 'classical' videos made specially for the monitor are certainly not independent of the entire international movement of conceptual and minimal art. But I must say that I doubt that the work of NAM JUNE PAIK, PETER CAMPUS, DAVID ANTIN or FRANK GILLETTE was known outside the catalogues. Certainly few artists have had the possibility to see an exhibition in the STEDELIJK or elsewhere, but in principle you can assume that Western visual art and experimental film clearly enjoys greater recognition in Hungary than Western video art. The presentations of *Infermental*, put on in Budapest in 1980, and the inviting of foreign guests such as JOAN JONAS and ROTRAUT PAPE by the BÉLA BALAZS STUDIO has ensured that as from 1983 more information has come into the country.

Translation: Annie Wright

● MAFILM, the Hungarian film studio in Budapest, has comparable professional facilities. But only MAFILM employés with authorized budgets and a storyboard that has been 'cut' are admitted. The *Neue Videogattungen* which GÁBOR BÓDY wanted to make for about twenty punk and rock bands was not realized for 'reasons of content'.

The first official place where video art is produced is the BÉLA BALAZS STUDIO in Budapest. Here, people are also admitted who are neither students nor employés and have small storyboards and sketches for the production of a video.

DAN GRAHAM presenteerde op de BIENNALE in Venetië in 1976 een videowerk, waarbij op een monitor de realiteit van een aangrenzende ruimte werd getoond, zoals die er 24 uur eerder uitzag. Deze subtiele irritatie werd 10 jaar later, in 1987, door *Mediapech* bij de Duitse TV, in ironie en complexiteit verreweg overtroffen. De nieuwjaarsrede van HELMUT KOHL van 1986 werd uitgezonden in plaats van zijn rede voor 1987.

Niet ver van KOHL's door technisch zeer geavanceerde bewakingsapparatuur afgeschermd ambtszetel, waagde een kunstenaar toch weer het onderwerp van kunst en realiteit aan te snijden...

In januari presenteerde DIETER FROESE zijn installatie *Unpräzise Angaben / Not a Model for Big Brother's Spy Cycle* in het STÄDTISCHE KUNSTMUSEUM BONN.

Wie deze tentoonstelling bezocht, werd op verschillende manieren met de grens tussen kunst en werkelijkheid en met de politieke kant daarvan geconfronteerd. Oude koek? Een afgeleebd thema dat in de zeventiger jaren al tot op de bodem is uitgediept? Of heeft dat probleem zich al te drastisch van de kunst naar het dagelijks leven verplaatst?

Het probleem van de wisselwerking tussen fictie en realiteit

in de elektronische mediamaatschappij is allang tot gemeenplaats geworden. De nieuwe kunstmatigheid van de kunst in de jaren 80 is hier eerder symptoom dan kritiek of analyse.

Het KUNSTMUSEUM BONN wordt verbouwd en gerenoveerd. Met de nieuwe leiding waait er een frisse wind door het nog steeds zeer provisionele gebouw.

Vorbereidingen worden getroffen voor de grote MACKE tentoonstelling, die op stapel staat. Deze omstandigheid verhoogt de intensiteit van de video-installatie van DIETER

## Post-Kauf



DIETER FROESE *Unpräzise Angaben / Not a Model for Big Brother's Spy-Cycle*  
tekening/drawing

DANIELS

# haus CCTV

●In the 1976 Venice Biennale, DAN GRAHAM presented a video work where a monitor showed the reality of an adjoining space the way it was 24 hours earlier. Ten years later in 1987, this subtle irritation was easily surpassed in irony and complexity by gremlins in the German TV. HELMUT KOHL's New Year's speech for 1986 was broadcast instead of his speech for 1987.

Not far from KOHL's official seat (which is guarded by extremely advanced surveillance equipment), an artist had dared once again to broach the subject of art and reality...

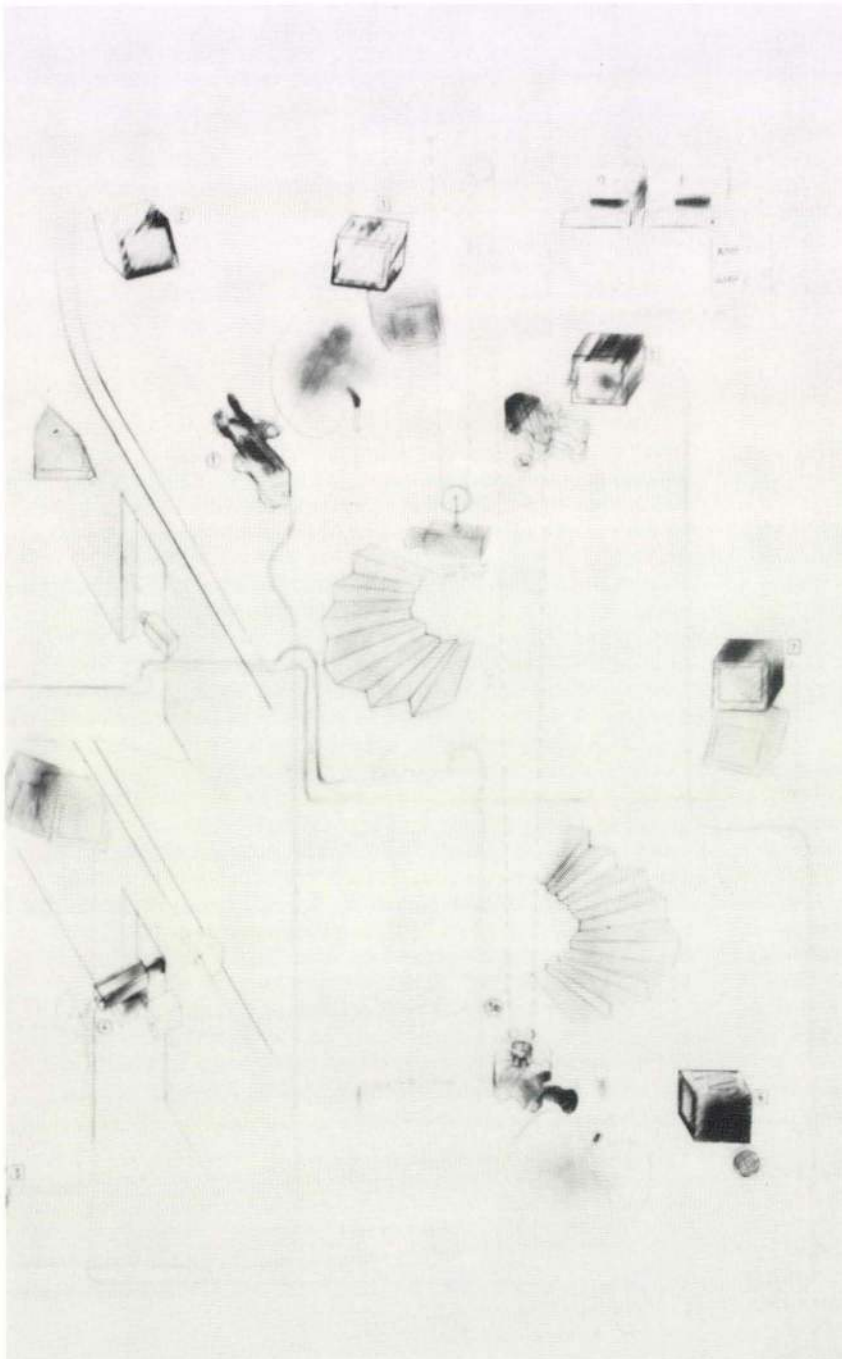
●In January, DIETER FROESE presented his installation *Unpräzise Angaben/Not a Model for Big Brother's Spy Circle* in the CITY ART MUSEUM BONN.

Anyone visiting this exhibition was confronted in various ways with the border between art and reality and its political aspects. Old hat? A well-worn theme that was done to death in the Seventies? Or has the problem made an all too drastic switch from art to daily life?

The problem of the interaction between fiction and reality in the electronic media community has been commonplace for a

long time. The new artificiality of art in the Eighties is here more a symptom than criticism or analysis.

The BONN ART MUSEUM is being rebuilt and renovated. The new direction has brought a breath of fresh air into this still very makeshift building. Preparations are being made for the major MACKE exhibition that's on the cards. These circumstances heighten the intensity of DIETER FROESE's video installation. Almost all the museum's collection is closed or cleared out. Technical staff walk round with tools, drill can be heard. There are thick cables on the stairs, video cameras



FROESE. Bijna de volledige verzameling van het museum is afgesloten of opgeruimd. Technisch personeel loopt rond met gereedschap, het geluid van boormachines is te horen. Door het trappenhuis lopen dikke kabels, video-camera's gaan aan lange snoeren over drie verdiepingen op en neer. Bergen monitoren, alsof ze weggegooid zijn, stapelen zich op in de ruimtes. Daarbij komt een nog grotere hoeveelheid imitatie-camera's en -monitoren. Is men nog bezig met de opbouw van de tentoonstelling? Bleek er niet voldoende geld te zijn of liet een sponsor het afweten?

Niets van dat alles. FROESE gebruikt het principe van de *nep-camera*, een onderdeel van de alledaagse bewakingsrealiteit. Naast volledig funktionerende bewakingscamera's voeren de meeste producenten ook in uiterlijk volkomen identieke *dummies* in hun programma: dezelfde afschrikking voor een fractie van de prijs!<sup>1</sup> Het eigenlijke doel van bewaking is niet zozeer het vergaren van een nauwelijks productief te maken vloer informatie, als wel het teweeg brengen van een innerlijke toestand: steeds bestaat de mogelijkheid dat men wordt geobserveerd. Bewaking heeft het karakter van een modaliteit, het suggereert een bepaalde werkelijkheid.

De *fopjectieven* van FROESE zijn zorgvuldig nagebouwd naar de realiteit. Als lege omhulsels maken ze duidelijk dat wij elektronische techniek meestal slechts als buitenkant zien. Hoeveel mensen weten wat zich binnen hun eigen televisietoestel afspeelt of via welke kabels een programma tot hen komt? Een pas gekocht apparaat wordt thuis eerst uitgepakt. Er blijft een lege afdruk in piepschuim en karton achter. FROESE laat zien dat de inhoud ook alleen maar weer een nieuwe verpakking is. Zelfs met de bedradings-schema's in de hand blijft het raadsel van de kast in wezen onoplosbaar. De realiteit van wat er te zien is, is net zo onbeslisbaar als de vraag of we zelf echt op het beeld van een onbekende bewakingsmonitor verschijnen of dat we alleen maar door een nep-camera in de gaten worden gehouden.

In de installatie zijn de camera's en de microfoons via een nauwelijks te volgen systeem verbonden, waardoor de overdracht van beeld en geluid over drie etages ontardt in een irritant informatie-labyrint.

### Parallele modaliteiten

Het gaat FROESE evenwel niet alleen om video en bewaking, maar ook om kunst en kunstenaars. Zoals de titel al aanduidt, is de installatie niet slechts een demonstratie-model tussen observatie en irritatie. Ze reflecteert ook op de relatie kunstenaar-buitenwereld en het conflict tussen kunst en macht. Tussen de monitoren die op de *closed-circuits* zijn aangesloten, staan andere waarover twee videotapes lopen. Op de eerste tape staan personen die vergeefs proberen te ontkomen aan het waarnemingsradius van de bewakingscamera's, een vertraagd opgenomen achtervolging.

Op de andere band zien we dezelfde personen terwijl ze verhoord worden, voor een witte muur, in het licht van een schijnwerper. Alle ondervraagden zijn kunstenaars, vrienden van FROESE. *Waarom maakt U eigenlijk kunst? Bent U van plan het systeem met uw kunst te veranderen? Kunt U ervan leven?* De vragen worden bedeesd, ironisch of op verbeter toon beantwoord. Het zijn de vragen die elke kunstenaar kent en die niemand kan beantwoorden. Andere doen denken aan de communisten-jacht in het MC CARTHY-tijdperk: *Wat is de betekenis van de kleur rood in Uw schilderijen? Spreekt U chinees? Welk codesysteem gebruikt U?*

Kunst maken betekent een deel van je intieme geestelijke leven prijsgeven aan de buitenwereld. Niet als duidelijke uitspraak maar als een, min of meer gecodeerde, *onnauwkeurige aanduiding*. Ook de kunst heeft het karakter van de modaliteit, en dat maakt de kunstenaar suspect.

Na de presentatie van zijn videobanden gaf DIETER FROESE het publiek gelegenheid tot vragen stellen. Een bevriend kunstenaar nam het gesprek op met de video-camera. Ongewild werden parallellen zichtbaar met de geënceneerde interviews. Niet dat de toeschouwers zulke indiscrete of agressieve vragen stelden als de *stem* op FROESE's tape, maar kunstoverdracht is ook een systeem van kijken en bekeken

worden. Alleen blijft de rolverdeling tussen kunstenaar en publiek open. Wie observeert hier wie? De bezoeker ziet beide kanten, de camera en de monitoren. Hij is zowel bewaker als bewaakte. In de werkelijkheid verkeert hij meestal in de laatste positie.

### Kunst-surveillance

Een extreme definitie van het begrip *museum* zou zijn, een *beschouwings- en bewakingsplek van kunst*. Zoals gezegd heeft FROESE het in Bonn getroffen met de renovatie. Hij kon het lege museum ombouwen tot een ware observatiemachine voor de kunst-beschouwer. De suppoosten leken in deze context bijna overblijfselen uit het verleden. Maar misschien krijgt de nieuwbouw van het museum ook een eigen bewakingsstelsel?

Een zo bewerkelijke tentoonstellingsopzet vereist ook van de kant van het museum nogal wat betrokkenheid. Maar het was de moeite waard: voor het vaak zo verscheurde begrippenhuwelijk video-kunst, dat als functie heeft een tak van kunst aan te duiden, treft men zelden oplossingen aan die op zo'n aannemelijke wijze beide componenten met elkaar verbinden.

Deze tentoonstelling werd door KATHARINA SCHMIDT, de nieuwe directeur van het STÄDTISCHE KUNSTMUSEUM BONN, voorgesteld als een tot het programma behorend project. Het museum heeft met de collectie OPPENHEIM de meest omvangrijke videoverzameling van de BRD onder haar hoede. Tot voor kort was daar echter weinig van te merken. Zoals gewoonlijk werd video door technische, ruimtelijke of persoonlijke problemen naar de bezemkast verbannen. Maar met de productie van een omvangrijke catalogus van de verzameling en het uitzoeken en reviseren van het bandenbestand is een belangrijk fundament gelegd voor een rooskleuriger situatie. Er is in de nieuwbouw van het museum, die in 1989 klaar moet zijn, ook een geschikte presentatieruimte gepland voor de verzameling OPPENHEIM.

### Video-bewaking

INGRID OPPENHEIM, die vorig jaar dodelijk is verongelukt, heeft in haar langdurig bestaan als videogaleriste in Keulen, de Duitse en internationale ontwikkeling op videogebied een belangrijke impuls gegeven. Het centrum voor de videokunst in het nieuwe museum zal haar naam dragen. Maar ook nu al gebeurt er iets op videogebied. De verzameling wordt voortdurend up-to-date gehouden en leemten in het historisch overzicht zullen in de toekomst opgevuld worden. Sinds een jaar vindt er elke maand een video-bijeenkomst plaats waar kunstenaars een overzicht van hun producties geven. Met een sterke videoinstallatie won KLAUS VOM BRUCH in 1986 de DOROTHEA VON STETTEN-kunstprijz in Kunstmuseum Bonn. Ook hij behoort tot de kunstenaars die in de studio van INGRID OPPENHEIM hun eerste videoschreden zetten.

KLAUS SCHRENK, die een belangrijke bijdrage heeft geleverd aan de totstandkoming van de tentoonstelling van DIETER FROESE, heeft zich ten doel gesteld om voor video een plaats in te ruimen in de vaste collectie van het nieuwe museum. In plaats van een strikte scheiding van verschillende takken van kunst, moet volgens hem gestreefd worden naar een integratie van videotapes en -installaties binnen de kunstcontext na 1945. Zeker geen eenvoudige opgave.

Ik ben zeer benieuwd naar de manier waarop, architectonisch en technisch gezien, de videoverzameling in het nieuwe gebouw gepresenteerd zal worden. Internationaal zijn weinig voorbeelden voorhanden. Het is een gebied dat smeekt om goede oplossingen.

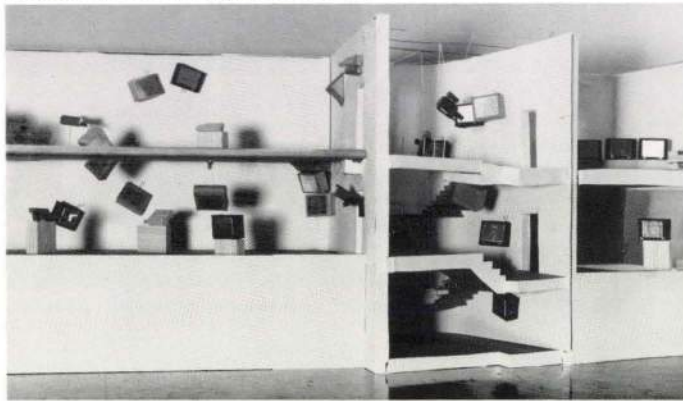
<sup>1</sup> Wie dat niet gelooft moet bijvoorbeeld eens documentatie over PANASONIC's model WV-1400 D aanvragen.

● with long leads being carried up and down over three floors. Mountains of monitors, as if they've been thrown out, are piled up in the spaces. There's a still greater number of imitation cameras and monitors. Is this an exhibition being put together? Wasn't there enough money or has a sponsor cried off?

None of that. FROESE is employing the principle of the fake camera, an everyday part of surveillance reality. Alongside perfectly functional surveillance cameras, most manufacturers include completely identical dummies in their range: the same deterrence for a fraction of the price.<sup>1</sup> The real aim of surveillance is not so much the accumulation of a not particularly useful flood of information as inducing the feeling that there's always the possibility you're being watched. Surveillance has the character of a modality, it suggests a particular reality.

FROESE's dummy lenses are careful copies of the real thing. As empty shells, they make it clear that mostly we only see the outside of electronic technology. How many people know what's going on inside their own television set or which cables bring them a program? A brand new TV is first unpacked at home. An empty impression is left behind in the polystyrene foam and cardboard. FROESE shows how the contents are more new packaging. Even with the wiring diagram, the riddle of the box is basically insoluble. The reality of what is seen is as unresolvable as the question of whether we are actually appearing on the screen of an unknown surveillance monitor or whether it's only a fake camera keeping tabs on us.

In the installation, the cameras and microphones are linked via an almost incomprehensible system by which the transfer of image and sound degenerates into an irritating labyrinth of information covering three floors.



Parallel modality

However, FROESE is not only concerned with video and surveillance but also with art and artists. As the title indicates, the installation is not only a demonstration of the relation between observation and irritation. It also reflects on the relation between artists and the outside world and the conflict between art and power. Amongst the monitors connected to the closed-circuits systems are others playing two videotapes. On the first tape, people try in vain to escape the surveillance cameras range of observation, a chase recorded in slow-motion.

On the other tape, we see the same people being interrogated in front of a white wall illuminated by a spotlight. All those questioned are artists, FROESE's friends. Why do you make art? Do you intend to change the system with your art? Do you earn a living from it? The questions are answered with diffidence, irony, dourness. These are the questions every artist knows but no one can answer. Other questions make one think of the Communist witch-hunts during the MC CARTHY era: What is the significance of the colour red in your paintings? Do you speak Chinese? What code system do you use?

Making art means imparting something of your intimate inner life to the outside world. Not as a clear pronouncement but as a more or less coded imprecise indication. The art too has the character of the modality and that makes the artist suspect.

After the presentation of his videotapes, DIETER FROESE was available for questions from the public. An artist friend took up the discussion with the video camera. Unintentionally, there were obvious parallels with the staged interviews. Not that the spectators posed such indiscrete or aggressive questions as the voice on FROESE's tape but the conveying of art is also a system of looking and being looked at. Only the division of roles remains open. Who is observing whom here? The visitor sees both sides, the camera and the monitor. He is both surveiller and surveilled. In the reality he is mostly in the latter position.

### Art surveillance

An extreme definition of the concept museum would be a *place for the contemplation and surveillance of art*. As mentioned before, FROESE has been lucky with the renovation in Bonn. He could alter the empty museum into a true observation machine for the art viewer. In this context the museum guards almost seemed like relics from the past. Will, perhaps, the museum's new building be fitted with its own surveillance system?

Such an elaborately organized exhibition also demands a certain involvement on the museum's part as well. But it was worth the trouble: because one seldom finds solutions for the often divided twin-concept of video art (whose function is to indicate a branch of art) which combine both components in a plausible way.

This exhibition was proposed by KATHARINA SCHMIDT, the new director of the CITY ART MUSEUM BONN, as a project within the program. With the acquisition of the OPPENHEIM collection, the museum has taken charge of the most extensive cache of video in West Germany. However, until recently, there was little to see. As usual because of technical, personal or space problems, video was banished to the broom cupboard. But an important foundation has been created for a brighter future with the production of an extensive catalogue of the collection and the sorting out and revising of existing tapes. A suitable space for the OPPENHEIM collection has also been planned for the museum's new building which will be ready in 1989.

### Video control

During her long career running a video gallery in Cologne, INGRID OPPENHEIM (who was killed in an accident last year) was an important stimulus to the development of video both in Germany and abroad. The centre for video art in the new museum will be named after her. But something is already happening with video. The collection is being constantly updated and gaps in the historical aspect will be filled up in the future. For a year, there has been a meeting once a month where artists talk about their productions. In 1986, KLAUS VOM BRUCH won the DOROTHEA VON STETTEN prize with a strong video installation in the BONN ART MUSEUM. He, too, is one of the artists who took his first steps in video in INGRID OPPENHEIM's studio.

KLAUS SCHRENK, who made an important contribution to the realizing of DIETER FROESE's exhibition, has set himself the target of giving video a place in the new museum's permanent collection. He thinks that instead of a strict division of the various branches of art, there must be an endeavour to integrate videotapes and installations into the general art context after 1945. Certainly no simple assignment.

I am extremely curious about the architectural and technical presentation of the video collection in the new building. In international terms, there are few examples on hand. It is an area begging for good solutions.

<sup>1</sup> Anyone not believing this should, for instance, send off for a brochure about PANASONIC's model WV-1400 D.

The catalogue of the exhibition (English text) can at the price of DM15 be ordered by:  
KUNSTMUSEUM BONN  
Rathaus  
5300 Bonn 1  
t 0228 773686

## Forever Young

...Elle entrait dans quelque chose de merveilleux  
où tout serait passion, extase, délire;  
une immensité bleuâtre l'entourait,  
les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée,  
l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin,  
tout en bas, dans l'ombre,

In de catalogus van *Infermental 51* beginnen LYDIA SCHOUTEN en ROB PERRÉE een artikel over de held in de mediakunst met een verwijzing naar JERZY KOSINSKI's *Being There*: De debiele tuinman CHANCE maakt zonder dat hij weet wat hem overkomt een grote maatschappelijke carrière doordat hij zich gedraagt volgens de voorbeelden die hij op de televisie ziet. Het duurt niet lang of hij treedt zelf op in talkshows. Daarna gaat alles van een leien dakje.

SCHOUTEN en PERRÉE halen dat verhaal aan omdat ze vinden dat het zo mooi beschrijft hoe de massa-media iemand tot held kunnen maken.

Behalve als een parabel over de media is *Being There* ook op te vatten als een parabel over de mediakunst: een persoon heeft niets te melden over de wereld om zich heen, dus leent tekst van de televisie, invloedrijke personen zien veel diepzinnings in deze teksten. Na enige tijd wordt onze tuinman dan ook uitgenodigd zelf voor de televisie op te treden. Niets ligt dan zijn heldenloopbaan meer in de weg.

De vergelijking gaat heel aardig op. Bijvoorbeeld in het geval van LYDIA SCHOUTEN zelf: SCHOUTEN's thematiek is aan de media - en haar eigen beleving daarvan - ontleend. Haar artistiek idioom zowel als grammatica komen van film, TV en reclame. Haar laatste tape maakte ze in opdracht van de Nederlandse televisie. Melina Mercouri's voorbeeld volgend moet ze het toch ook minstens tot minister van cultuur kunnen brengen.

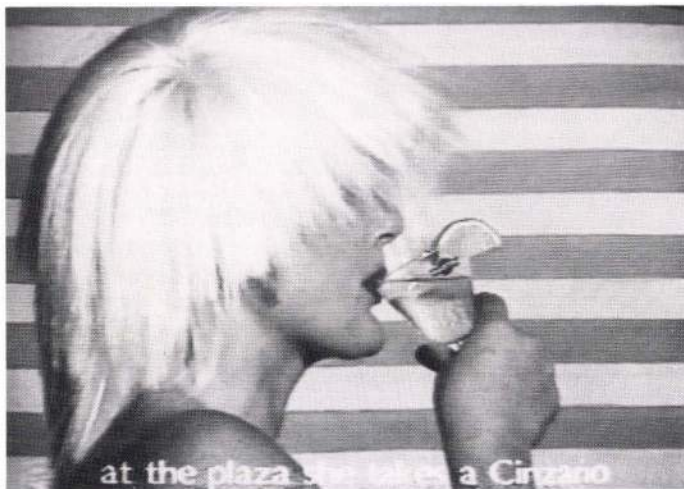
En inderdaad, hoe overspannen de vergelijking ook klinkt,

ze is vergaand analoog aan het beeld dat sommige critici van de media-kunst geven. Een duidelijk voorbeeld is het artikel dat JOUKE KLEEREBEZEM schreef in dit tijdschrift<sup>2</sup>:

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

De mediakunstenaar is dus niet debiel, hij/zij is slechts emotioneel en moreel impotent. Om een confrontatie met deze impotentie te vermijden en om ons te misleiden citeert of emuleert de kunstenaar beelden uit de media. Kwade opzet!

Recent, in het tijdschrift *Beeld*, schrijft KLEEREBEZEM over alle kunst die refereert aan populaire cultuur (of lonkt naar het volk). In zijn kruistocht tegen de lichtzinnige omgang met mogelijke betekenisdragers stelt hij het Groninger Museum tot afschrikwekkend voorbeeld: ...ieder educatief stencil van het Groninger Museum rept van flipperkasten, comicstrips, breakdancing, platenhoezen, new-wave disco's en de geneugten van een gemiddelde avond televisie kijken. Hij stelt het museum op één lijn met een paar pretparken, daarna



LYDIA SCHOUTEN *For ever Young/Echoes of Death* 1986

De tape begint met een mededeling over CATHERINE DENEUVE: *CDN was born swimming. She is a cinematic foible (what ever that is).* en over de video zelf: *It is not a story, the plot is an egg.*

Daarna zien we een inderdaad blonde

vrouw met het gezicht van LYDIA SCHOUTEN en het lijf van een half zo jonge *stand in* (haar pruik is eerder een mix van DEBBIE HARRY en ANDY WARHOL).

In eerste instantie maken we kennis met onze ster, met haar dagelijkse beslommingen - of, beter gezegd, met haar *life style*: *At the plaza she takes a Cinzano, She looks great in her new*



CALVIN KLEIN. Verder houdt ze zich bezig met het roken van een bekend merk sigaretten en het dragen van authentieke spijkerbroeken. Om mooi te zijn doet ze elke dag oefeningen en gebruikt ze vitaminepreparaten.

Elk aspect wordt met een korte shot weergegeven, in de perfecte stylering van reclamefotografie. Die stijl wordt door de



*entre les intervalles de ces hauteurs.*

*Alors elle se rappela les héroïnes  
des livres qu'elle avait lus,  
et la légion lyrique de ces femmes adultères  
se mit à chanter dans sa mémoire  
avec des voix de sœurs qui la charmaient...*

GUSTAVE FLAUBERT *Madame Bovary*

●In the *Infermental V* catalogue<sup>1</sup>, LYDIA SCHOUTEN and ROB PERRÉE began an article about the hero in media art with a reference to JERZY KOSINSKI's *Being There*: without knowing what's happening to him, CHANCE, the mentally defective gardener, makes a great social career for himself by behaving according to the examples he sees on television. It won't be long before he's appearing on talk shows himself. From then on, it will be plain sailing all the way.

SCHOUTEN and PERRÉE quote that story because for them it's such a beautiful description of how the mass media can turn someone into a hero.

Apart from being a parable about the media, *Being There* can also be interpreted as a parable about media art: a person who has nothing to say about the world about him borrows texts from television, influential people see profound meanings in these texts. After some time, our gardener is even invited to perform on television. Nothing can stop his career as a hero.

The comparison is quite adequate. For example, in the case of LYDIA SCHOUTEN herself: SCHOUTEN's subject matter is borrowed from the media – and her own experience of it. Both her artistic idiom and grammar come from films, TV and advertising. Her last tape was commissioned by Dutch television. Following MELINA MERCOURI's example, she should at least make it to Minister of Culture.

And indeed, however strange it may sound, that story is very analogous to the image certain critics give media art. An

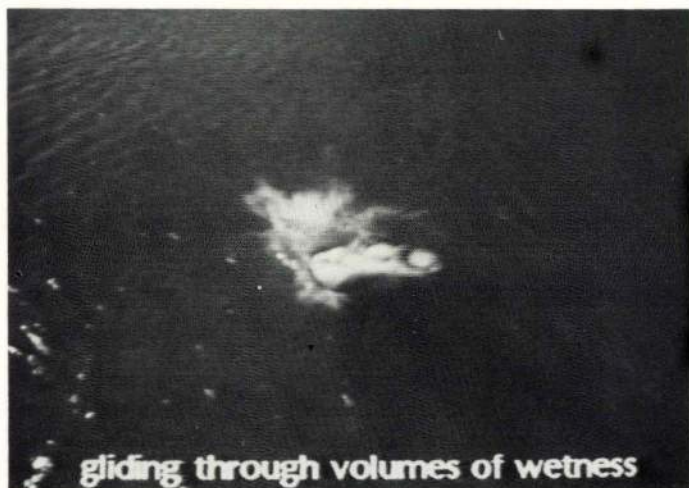
## Echoes of Death

obvious example is the article of JOUKE KLEEREBEZEM wrote for this magazine: ...*For this purpose one draws on the media and art history. The images acquired in this way, which often suffer from inflated significance, are reproduced in a new structure. This process serves not only to prove lack of significance but also to propagate rather than criticize it. There is a latent but compelling need for significance at the root of this attitude: the need for actual emotions, for a consciousness that places itself in a framework of moral absolutisms. Out of impotence, the opposite extreme is propagated through fear of this need and the awareness of its dangerous consequences.*<sup>2</sup>

Hence the media artist is not mentally defective, he/she is simply emotionally and morally impotent. The artist quotes or emulates images from the media to avoid a confrontation with this impotence. What evil intent!

In a more recent article, in *BEELD* magazine, KLEEREBEZEM extends his argument to art that refers to popular culture (and thereby, according to JK, also threatens to degenerate into popular culture).<sup>3</sup>

In his crusade against frivolous contact with possible signifiers, he cites the GRONINGER MUSEUM as the awful example ...*each educational mimeograph from the GRONINGER MUSEUM mentions pinball machines, comic strips, break dancing, record sleeves, new wave discos and the pleasure of watching an average evening's television.* He puts the museum put on a par with a couple of amusements parks,



LYDIA SCHOUTEN *For ever Young/Echoes of Death* 1986

●The tape begins with a statement about CATHERINE DENEUVE: *CDN was born swimming. She is a cinematic foible (whatever that is).* And about the video itself: *it is not a story, the plot is an egg.*

Sure enough, we then see a blonde woman

with LYDIA SCHOUTEN's face and the body of a stand-in half her age (her wig is something of a cross between DEBBIE HARRY and ANDY WARHOL).

First, we get to know our star, her day-to-day worries – or, to put it more elegantly: her lifestyle. *At the plaza she takes a Cinzano, she looks great in her new CALVIN KLEIN.* Then, she concentrates on



smoking a well-known brand of cigarettes and wearing designer jeans. To be beautiful, she does exercises everyday and takes vitamins.

Each aspect is represented by a brief shot, in the perfect styling of advertising photography. This style is employed throughout the video; visually extremely self-contained images, stately editing, scenes

volgt een gloedvol betoog voor meer *authentieke inhoud, boodschap en engagement* in de kunst.<sup>3</sup>

Wanneer KLEEREBEZEM zijn argument uitbreidt naar de gehele beeldende kunst blijkt pas duidelijk hoe zijn bezwaren niet het gebruik van elektronische media gelden, maar de met deze media geassocieerde vervlakking, versnippering, popularisering en vrijblijvendheid.

De kunst mag ook niet kritisch reflecteren op deze aspecten: *Deze visie (de inhoud van het kunstwerk wv) dient niet het autoritaire concept van de mens als slachtoffer van de complexiteit uit te dragen, maar te wijzen op de rijkdom aan vormen van betrokkenheid bij de eigen existentie en bij ons samenzijn.*

Ik denk dat KLEEREBEZEM'S bezwaren op een groot deel van de mediakunst niet van toepassing zijn. Het kan ook zijn dat hij wat chargeert. Voor het werk van SCHOUTEN is er echter geen ontkomen aan: het reflecteert duidelijk op media, haar laatste tape maakte zij voor de televisie, en tot overmaat van ramp ging deze tape in première in het Groninger Museum. In het zelfde tijdschrift schrijft REIN WOLFS een artikel over LYDIA SCHOUTEN en ROB SCHOLTE.<sup>4</sup> Ook volgens WOLFS heeft het werk van SCHOUTEN niet veel om het lijf, haar uitspraken zijn niet duidelijk genoeg. Hij constateert dat zij allerlei codes parodieert en zich bezig houdt met de ambivalente positie van de kunstenaar/consument. Dat zijn echter slechts relativeringen, en relativeringen hebben geen betekenis in deze wereld waarin alles relatief is (!): *Het werk van LYDIA SCHOUTEN wordt steeds bevestigender en neemt meer en meer de gedaante aan van een sprookje: het geeft een waarheid die zijn geldigheid behoudt tot — in het beste geval — de laatste regel van het verhaal.* Het zal maar van je gezegd worden!

Dat SCHOUTEN'S laatste productie in opdracht is gemaakt voor de nederlandse televisie is in deze context interessant. Ze maakte hem namelijk niet voor de VPRO, de omroep die de *freischwebende Intelligenz* in Nederland voorziet van z'n wekelijkse portie links-liberaal kijkvoer (tegenwoordig ook met kunstvideovitaminen). Ook niet door VERONICA, die het geilste geweld voor de jeugd biedt. Maar door het HUMANISTISCH VERBOND een kleine ideële zendgemachtigde. Een levensbeschouwelijke organisatie waarvan de doelstellingen<sup>5</sup> bijna volledig samenvallen met JOUKE KLEEREBEZEM'S ideeën over de verantwoordelijkheid van de kunstenaar (zou ie lid zijn?). Een organisatie bovendien

die heel weinig zendtijd heeft, niet afhankelijk is van ledental of kijkcijfers, zodat zij zich rustig bezig kan houden met haar morele vraagstukken.

Het HUMANISTISCH VERBOND zendt niet vaak kunstvideo uit. De laatste keer was in 1982: MICHEL CARDENA'S *Somos Libres?*, een tape over macht, religie, onderdrukking en homosexualiteit. De incidentele aandacht voor kunst(video), de doelstellingen van de organisatie en de onderwerpen van deze twee tapes doen vermoeden dat de keuze van programma's op inhoudelijke gronden gebeurt.

Hoe komen ze er dan bij om iemand te huren die *zich overgeeft aan een wereld van romantisch escapisme*, iemand die bereid is *morgen om te zien naar een andere wereld en de orde van vandaag in te ruilen voor een nieuwe*, iemand door wie *onzekerheid en relativisme worden geïnstitutionaliseerd*?<sup>4</sup> Iemand die reproducerende technieken gebruikt, *deze echter niet benut teneinde een oplage te realiseren en het werk een breder verspreidingsgebied te geven*, maar alleen gebruikt *als bewijs van de mogelijkheid om een beeld te maken zonder enige betekenis te ontlenen aan, of te bevestigen van het oorspronkelijke model*?<sup>3</sup> Zijn ze nou helemaal GEK geworden daar bij het HUMANISTISCH VERBOND?

Natuurlijk niet, KLEEREBEZEM en WOLFS vergissen zich gewoon wat in de mediakunst. Een belangrijke oorzaak daarvoor is dat ze *postmodern* (ook: *Frans*) denken.

Postmodern denken is een bijzonder prettige manier van denken die in cultuurfilosofische kringen in de jaren zestig opgang begon te doen. Een belangrijk uitgangspunt is: *de dingen zijn niet wat ze lijken*. Dat weet natuurlijk iedereen. De postmoderne denker echter, zoekt overal precies het tegengestelde achter. Hij confronteert een fenomeen graag met het omgekeerde en vindt dan een diepere waarde die dat omgekeerde met het oorspronkelijke idee gemeenschappelijk heeft. Het procedé werkt ook bij grotere hoeveelheden begrippen met min of meer tegengestelde waarden.

Deze methode is als het opschudden van een kussen; de hersenen gaan er heerlijk los van zitten en kunnen daarna alle kanten uit. Het laatste is het mooie, maar ook het gevaarlijke van de hele benadering. Iets kan door confrontatie met zijn tegengestelde verdwijnen, Geneutraliseerd worden: Plus + Min = Nul.

Het besef dat de dingen niet altijd zijn wat ze lijken leidt in het dagelijks leven tot behoedzaamheid, en eventueel tot dieper inzicht. Uit die behoedzaamheid en dat inzicht kan zelfs kunst ontstaan. Bij de hedendaagse denker echter kan dat besef



hele video gehanteerd; visueel zeer op zich zelf staande beelden, een statige montage, scènes zijn opgebouwd uit weinig *takes*, regelde stijlbreuken en het gebruik van tekstregels in beeld geven de kijker het gevoel door een modetijdschrift te bladeren.

Na een (toch filmisch weer heel mooie) overgang van het langs haar sportauto glijdende wegdek, in een sensueel

kronkelende slang, die dan weer gekoppeld wordt aan haar lonkende gezicht, waarbij het meisje een merkwaardige flikkering in haar ogen krijgt, volgt een *flash back* naar een nachtclub.

*I was dancing last wednesday.* Er lijkt ondanks het feit dat iedereen zich prachtig heeft uitgedost, een nogal matte stemming te heersen. Na enige passen betreed zij het

podium en zingt. Ze brengt niet meer uit dan vermoeide gemeenplaatsen over het uiterlijk: *Körperliche Schönheit besitzen macht Eine reich und neidenswürdig.*

Einde *flash back*. Onze heldin is inmiddels op een strand aangeland en legt zich naakt aan het water vloedlijn. Ze sluit de ogen, er begint een doodsklok te slaan. Vanaf dit moment wordt de tape minder

● this is followed by an impassioned plea for a more *authentic content, message and engagement* in art.<sup>3</sup>

Now that KLEEREBEZEM has extended his argument to the whole of visual art, it becomes really clear how his objections are concerned not with the use of the electronic media but with the blurring, fragmentation and popularization associated without any obligation with these media.

In addition, art may not reflect critically on any of these aspects: *This vision (the content of the art work WV) is not meant to disseminate the authoritarian concept of the individual as victim of complexity but to point to the profusion of forms of existence and our coming together.* Down with the gardeners!

I think that KLEEREBEZEM's objections don't apply to most of media art. However, there's no escape for SCHOUTEN's work: it clearly reflects the media, she made her last tape for television and on top of everything it was premièred in the GRONINGER MUSEUM.

In the same magazine, REIN WOLFS wrote an article about LYDIA SCHOUTEN and ROB SCHOLTE.<sup>4</sup> According to WOLFS, SCHOUTEN's work is too insubstantial, her statements are not clear enough. He observes that she parodies all kind of codes and is deeply involved with the ambivalent position of the artist/consumer. However this is only relativization and relativization has no significance in this world where everything is relative(!): *LYDIA SCHOUTEN's work becomes safer all the time and takes more and more the form of a fairytale: it presents a truth which keeps its validity until — in the best case — the last line of the story.* Flattery, flattery!

In this context, it's interesting that SCHOUTEN's last tape was commissioned by Dutch television. Not by the VPRO, the broadcasting corporation that provides the *freischwebende Intelligenz* in the Netherlands with its weekly helping of leftish-liberal viewing fodder (currently with added video art vitamins). Nor by VERONICA that offers youth the horniest violence. But by the HUMANIST ASSOCIATION, a small broadcasting permitholder. An ideological organization whose objectives coincide almost completely with JOUKE KLEEREBEZEM's ideas about the artist's responsibility (should he be a member?). Furthermore, an organization that has very little air time, which, furthermore, is not dependent on numbers of members or viewers so that it can remain calmly occupied with its moral issues.

The HUMANIST ASSOCIATION doesn't often broadcast video art. The last time was in 1982 with MICHEL CARDENA's *Somos Libres!?*, a tape about power, religion, oppression and homosexuality. The occasional attention to art (video), the organization's objectives and the subjects of these two tapes make one suspect that the choice of programs is made on the grounds of content.

How did they get it in their heads to hire someone who *succumbs to a world of romantic escapism, someone who is willing to look for another world tomorrow and to swap the order of today for a new one?*<sup>4</sup> Someone who uses techniques of reproduction *without, however, exploiting them to achieve circulation and give the work a broader range of distribution but only as proof of the possibility of making an image without deriving or attaching any significance from or to the original model?*<sup>3</sup> Have they all gone completely NUTS at the HUMANIST ASSOCIATION?

Of course not, KLEEREBEZEM and WOLFS simply misjudge media art. An important cause of this is that their thinking is postmodern (also: French).

Postmodern thinking is a particularly enjoyable way of thinking which began to catch on in cultural philosophic circles in the Sixties. An important point of departure is: things are not what they seem. Of course, everyone knows that. However, the postmodern thinker seeks the very opposite behind it all. He likes to confront a phenomenon with its reverse and thus find a deeper significance that the reverse has in common with the original idea. This technique also works with larger numbers of concepts with more or less opposing significances.

This method is like shaking up a pillow: it loosens up the brain cells and gives them a delicious stimulus to take all kinds of different routes. This last aspect is what is both beautiful and dangerous about the whole approach. Confronting something with its opposite can make it just disappear. It is neutralized: Plus + Minus = Nil.

The awareness that things are not always what they seem can, in daily life, lead to caution and possibly to deeper insight. Art may even come out of that caution and insight. However, for the contemporary thinker that awareness can lead to just mere thoughts.

Now that is precisely what WOLFS and KLEEREBEZEM are against: the practice of the postmodern technique (in art). Because it leads to point zero.

The problem now is that they are too immersed in



● built up out of just a few takes, constant changes in style and the visual inclusion of lines of texts give the viewer the feeling of leafing through a fashion magazine.

There is a flash-back to a nightclub after a (rather filmic and very beautiful) transition from the road surface gliding past her sports car to a sensually writhing snake which is then related to her face giving the girl

curious shimmering eyes.

*I was dancing last Wednesday.* Despite the fact that everyone is splendidly decked out, the general mood seems somewhat lacklustre. After dancing a little, she steps out on stage and sings. She utters nothing more than weary clichés about physical appearance: *Körperliche Schönheit besitzen macht Eine reich und neidenswertig*



*(Possessing a beautiful body makes one rich and enviable).*

End of the flash-back. Our heroine has now landed on a beach and lies down at the water's edge. She closes her eyes and an ominous-sounding funeral bell begins to strike. From this moment on, the tape becomes less easy to understand.

*When I opened my eyes / I was in a cool*

tot louter gedachten leiden.

Dat is nu precies waar WOLFS en KLEEREBEZEM tegen zijn: de toepassing van het postmoderne procedé (in de kunst). Want die leidt tot 0.

Het probleem is nu dat zij zich (om het kwaad te kunnen herkennen) te veel in het postmoderne denken hebben verdiept. Voortdurend kijken ze uit of het niet ergens de kop op steekt.

Als nu een kunstenaar zich in haar werk met media bezig houdt, haar standpunt ten opzichte van de media probeert de bepalen, en vooral als zo'n kunstenaar tot enigszins tweeslachtige conclusies komt, dan gaan KLEEREBEZEM's haren overeind staan en bespeurt hij betekenis-inflatie, vrijblijvende opeenstapeling van elkaar neutraliserende beelden en angst voor de behoefte aan wezenlijke emoties(!). De mogelijkheid van een integere opstelling wordt de mediakunstenaar ontzegd. De kunstenaar mag zich niet verhouden tot de media, die broeiplaats van al het slechte dat deze tijd kent.

*Behoeft aan wezenlijke emoties.* Dat is precies SCHOUTENS onderwerp. Ze schrijft in de catalogus van *Infermental 5: De media produceren een imaginaire wereld, die in tegenstelling tot wat we verwachten, heel prive is. De bestaande wereld waarin wij leven steekt hiertegen schril af en wordt steeds grauwer en grijzer. De media tonen verlangens op steeds verfijndere manier, terwijl 'onze' verlangens steeds agressiever worden en onbeantwoord blijven. Het 'verouderde' patroon van verliefd worden, trouwen en kinderen krijgen, voldoet niet meer, de media hebben een onrust in de moderne mens teweeggebracht, waardoor men een passie krijgt voor de verschillende codes aangedragen door de media.*

Een passie voor de verschillende codes aangedragen door de media, die is in de vormgeving van haar werk niet over het hoofd te zien. Deze passie is dan ook precies wat haar onderscheidt van KLEEREBEZEM, voor de rest lijkt haar argument zo uit zijn koker te komen. Je zou dus kunnen stellen dat KLEEREBEZEM en SCHOUTEN het eens zijn over de media. Waar echter KLEEREBEZEM vervuld van weerzin het gelaat afwendt, raakt SCHOUTEN gefascineerd en engageert zij zich met de conflicten die de media veroorzaken, en daarmee met zichzelf. Ze zoekt een manier om zich te verhouden tot de realiteit (de media bestaan en hebben hun invloed op iedereen).

KLEEREBEZEM, verblind door afschuw over haar populaire (media)idoom, kan niets anders meer zien dan



makkelijk leesbaar.

*When I opened my eyes / I was in a cool dark room, with an insistent humming sound / my human body was divided into layers / like a warehouse of xerox beings / I looked japanese, I could not think any longer.*

De rest lijkt zich in haar geest af te spelen. De surrealistische beeldenreeksen die haar al

dan niet gefantaseerde zelfmoord in de opkomende vloed begeleiden zijn grafischer en refereren eerder aan beeldende kunst dan aan reclame. Eindelijk beleeft ze iets echts.

Haar associaties op dood en sex variëren van de platste moppen, rondbungelende schedels met rode hoorntjes – DONALD DUCK doet voodoo, tot mooi gevisualiseerde bespiegelingen over oneindigheid. *If I move*

betekenisinflatie en deconstructivistische vrijblijvendheid. Hij projecteert zijn notie van postmodern denken al te voorbarig op de mediakunst die hij ziet.

Ook WOLFS is tegen het postmoderne denken: *De methode van omkering als handige truc gaat helaas al te gemakkelijk voorbij aan de ernst van het bestaande conflict dat meer zou zijn gebaat bij het zoeken naar oplossingen. En zou een zelfkritische stellingname geen belangrijke rol in het proces kunnen spelen?*<sup>4</sup>

In een vermeende wending in SCHOUTENS werk die een omkering(!) van machtsverhoudingen zou inhouden<sup>6</sup> vindt WOLFS een parallel met de theorie van BAUDRILLARD (Frans postmodern denker) die de macht verlegt van subject (verlangen) naar object (verleiding). Volgt het hierboven geciteerde; hij keurt de omkering af, en daarmee het werk waarop hij deze even eerder projecteerde.

En dat terwijl als er al sprake is van een omkering, deze in omgekeerde richting verloopt: SCHOUTEN neemt de verleiding (de media) en gebruikt die om verlangens (zichzelf) te onderzoeken. Dat de verleiding aanleiding kan zijn tot verlangens, en dat de verlangens zich uit kunnen strekken tot het domein van de verleiding maakt de relatie dramatisch en gecompliceerd. Het subject ligt onder vuur en verdedigt zich. WOLFS en KLEEREBEZEM zien alleen nog vuur.

Hoezeer LYDIA SCHOUTENS werk persoonlijk is blijkt alleen al uit het feit dat ze nog steeds zelf de hoofdrol speelt. Een rol die ze in haar laatste tape extra dramatiseerde door een prachtig jong meisje te gebruiken als *stand in* voor de scènes waarin haar lichaam zichtbaar is. Een truc die montage-technisch perfect wordt uitgevoerd. Het drama wordt pas zichtbaar als ze aan het eind een paar keer 'een steekje laat vallen'. Dan kunnen ook mensen die niet uit haar vorige tapes weten dat SCHOUTEN (1948) iets minder rank gebouwd is, begrijpen waar het over gaat.

Het probleem met SCHOUTEN, en met veel andere mediakunstenaars, is dat het werk er te realistisch uitziet. Het is niet hermetisch genoeg en daardoor raken sommige voorbijgangers verblind door de eerste betekenislaag die ze tegenkomen.

Dat is een oud probleem, zelfs FLAUBERT werd in 1857 voor de rechter gesleept toen hij een *boek* publiceerde over een boerendochter die ten onder ging aan haar verlangens. Verlangens die waren aangewakkerd door de *boeken* die de arme vrouw in haar pubertijd las. Trouwens, FLAUBERT zei al: *Madame Bovary, c'est moi!*



*through space / will there be ellipses, and ghostly after images, as I multiply in time?*

Ze identificeert zich met de onploffende Amerikaanse Space Shuttle van vorig jaar en met CATHARINE DENEUVE.

Na een erotisch avontuur met een sumoworstelaar; *Why am I so attracted to sexual dangerousness?* – gaat het geluid van de gong over in muziek.

● postmodern thinking (so as to be able to recognize its evil). They are constantly on the lookout that it doesn't break out somewhere or other.

Now, if an artist whose work is involved with the media tries to define her point of view in relation to the media and if this artist comes to somewhat ambiguous conclusions then KLEEREBEZEM's hair is going to stand on end and he will perceive inflation of meaning, the uncommitted accumulation of images that neutralize each other and fear of the need for actual emotions(!). The media artist is denied the possibility of an honest attitude. The artist shouldn't relate to the media, that hotbed of all that is wrong in this age.

*The need for actual emotions.* That is precisely SCHOUTEN's subject. She writes in the *Infermental 5* catalogue: *The media create an imaginary world which, contrary to what one would expect, is very personal. The existing world in which we live is in sharp contrast with it and is becoming increasingly drab and grey. The media show desires in a more and more subtle way while 'our' desires become more aggressive and remain unanswered. The 'old-fashioned' pattern of falling in love, marrying and having children is no longer enough, the media have created unrest amongst modern people, through which one acquires a passion for the various codes supplied by the media.*

A passion for the various codes supplied by the media has not been overlooked in the style of her work. It is precisely this passion that distinguishes her from KLEEREBEZEM, otherwise her argument could have been thought up by him. So you could suppose that KLEEREBEZEM and SCHOUTEN agree about the media. But where KLEEREBEZEM looks away filled with disgust, SCHOUTEN becomes fascinated and takes on the conflicts caused by the media and (through that) herself. She is looking for a way of relating to reality (the media exist and influence everybody).

KLEEREBEZEM, blinded by abhorrence for (media) idiom, can see nothing apart from inflation of meaning and deconstructivist lack of commitment. He projects his notion of postmodern thinking too hastily on the art he sees.

WOLFS is also against postmodern thinking: *The method of reversal as a handy gimmick unfortunately all too easily skip the seriousness of the existing conflict which would be better served by searching for solutions. And shouldn't an attitude of self-criticism also play an important role in this process?*<sup>4</sup>

In an alleged<sup>6</sup> change in SCHOUTEN's work which was said

to imply a reversal (!) of power relationships, WOLFS has found a parallel with the theory of BAUDRILLARD (French postmodern philosopher) which transfers power from the subject (desire) to the object (seduction). According to the statement quoted above, he disapproves of this reversal and with the work on which he had previously projected it.

And if there really is talk of a reversal, it goes in the opposite direction: SCHOUTEN takes the seduction (the media) and uses it to research desire (herself). That seduction can spark off desire and that desire can reach out into the domain of seduction make the relation both dramatic and complicated. The subject is under fire and is defending itself. WOLFS and KLEEREBEZEM still only see fire.

The extent to which LYDIA SCHOUTEN's work is personal is shown by the fact that she always plays the leading role. A role which she has made the more dramatic in her last tape by using a gorgeous young girl as a stand-in for those scenes where her body is visible. A device which is executed perfectly in terms of editing technique. The drama become just noticeable at the end when she 'blows it' a couple of times. Then people who don't know from her previous tapes that SCHOUTEN (1948) is rather more substantial in build, can also understand what it's about.

The problem with SCHOUTEN and with many other media artists is that the work looks too realistic. It is not hermetic enough and hence some passers-by are blinded by the first level of significance they come upon.

It is an old problem, even FLAUBERT was hauled in front of a judge in 1857 when he published a book about a farmer's daughter who falls victim to her desires. Desires which were stirred by the books the unfortunate woman had read during adolescence. As FLAUBERT said: *Madame Bovary, c'est moi!*

Translation: Annie Wright

● *Forever Young/Echoes of Death* is of 13 minutes duration. A home format copy of this tape is available through Mediamatic at the reduced price of f200,-. This copy is only to be used for private viewing. Copying, renting or public presentation would be illegal. Please use the reply card in this issue. For tapes with extended rights or LYDIA SCHOUTEN'S photographic works, please contact TORCH CONTEMPORARY PICTURES in Amsterdam, for tape rental: TIME BASES ARTS, Amsterdam.



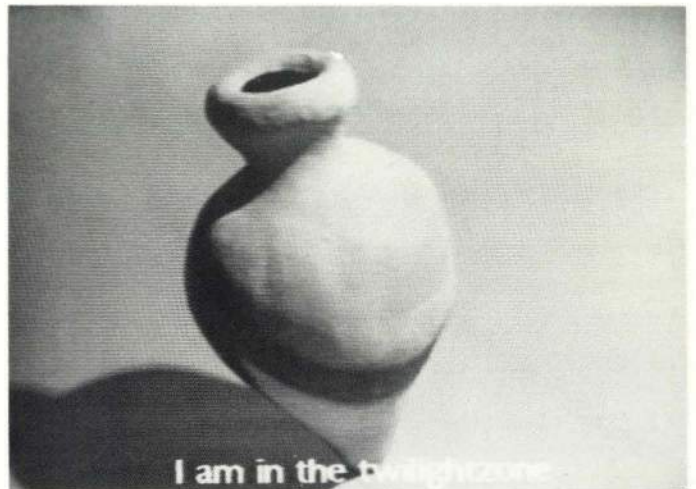
at graceful angels

● dark room, with an insistent humming sound / my human body was divided into layers / like a warehouse of xerox beings / I looked Japanese, I could not think any longer.

The rest seems to be taking place in her mind. The surreal sequences of images which accompany her suicide (real or imagined) in the rising tide are more graphic

and refer to visual art rather than to advertising. Finally, she experiences something real.

Her associations with death and sex vary from the crudest jokes: dangling skulls with little red horns - DONALD DUCK does voodoo, to the beautifully visualized reflections on the infinite: *If I move through space / will there be ellipses and ghostly*



I am in the twilight zone

*after-images, as I multiply in time?*

She identifies herself with the American Space Shuttle which exploded last year and with CATHERINE DENEUVE.

After an erotic adventure with a sumo wrestler; *Why am I so attracted to sexual dangerousness?* - the sound of the bell turns into music.

Relaxation. *I am in the twilight zone / I*

1 BODEVING, PERRÉE, SCHOUTEN *Infermental 5, The image of fiction* CON RUMORE Rotterdam 1986 ISBN 90-71641-01-5

2 JOUKE KLEEREBEZEM *More Tales from the Beauty Farm*, in *Mediamatic* vol 0, no. 0, Groningen 1985 ISSN 0920-7864

3 JOUKE KLEEREBEZEM *Media-Wollen of Res Publica*, in *Beeld* jaar 2, no. 4, Amsterdam, februari 1987.

Dit artikel vormt samen met het geciteerde artikel van REIN WOLFS een minithema: *Mediakunst, accepteren of distantiëren*. Zoals uit de titel al blijkt gaat het artikel echter niet over mediakunst maar over kunst en media.

Het is opmerkelijk hoe KLEEREBEZEM sinds zijn artikel in het 0-nummer van *Mediamatic*, waarin hij zijn opvattingen over de verantwoordelijkheden van de kunstenaar losliet op mediakunst, is gaan gelden als een van de belangrijkste Nederlandse critici op dit gebied. Als een soort aartsengel GABRIEL moest hij zijn zwaard laten vlammen op forumdiscussies, bij lezingen, zelfs in een NOS-kunstprogramma. En ook de redactie van *Beeld* plaatst zijn, overigens interessante bijdrage onder het kopje *Mediakunst*. Terwijl hij het daar niet over heeft, maar over beeldende kunst, of zelfs Kunst in het algemeen.

4 REIN WOLFS Van Schouten tot Scholte, enige aantekeningen over mediakunst in Nederland, in *Beeld* jaar 2, no.4 Amsterdam 1987.

5 Uit de statuten van het HUMANISTISCH VERBOND:

Het Humanisme is een levensovertuiging die probeert leven en wereld te begrijpen, uitsluitend met menselijke vermogens.

Het acht wezenlijk voor de mens: zijn vermogen tot onderscheidend oordelen waarvoor niets of niemand buiten hem verantwoordelijk kan worden gesteld.

Het Humanisme wordt gekenmerkt door:

-1 De voortdurende bereidheid zich in denken en doen naar normen van redelijkheid te verantwoorden.

-2 De helpende zorg voor de medemens om hem in staat te stellen zich te ontplooiën tot een volwaardig bestaan in zelfbestemming.

-3 Het streven naar een samenleving waarin vrijheid, gerechtigheid, verdraagzaamheid, eerbied voor de menselijke waardigheid en medemenselijkheid centraal staan. Het HUMANISTISCH VERBOND stelt zich ten doel:

-1 Allen te verenigen die met het beginsel instemmen.

-2 Centrum te zijn voor de verdieping, verbreiding en verdediging van de humanistische levensovertuiging.

-3 Activiteiten te ontwikkelen en deel te nemen aan activiteiten van anderen welke bijdragen aan het ontstaan van een samenleving van mensen die zich hun verantwoordelijkheid voor zichzelf, hun medemens, de natuur en die samenleving bewust zijn.

6 Van af *Split Seconds of Magnificence* (1984) zou de imaginaire wereld in SCHOUTENS werk niet meer door haarzelf (de hoofdrolspeelster) maar door andere machten beheerst worden. Andere machten waren al vóór ze video maakte een hoofdonderwerp van haar (feministische) performances. Ook in haar eerdere tapes (bv *The lone Ranger lost in the Jungle of erotic Desire* 1982) wemelt het van de inwendige en uitwendige machten en dreigingen.

*Forever Young/Echoes of Death* duurt 13 minuten. Een copie van deze tape op huiskamerformaat is via *Mediamatic* verkrijgbaar tegen de gereduceerde prijs van f 200,-. U ontvangt dan een copie die uitsluitend bedoeld is voor privégebruik. Copiëren, verhuuren of openbaar vertonen is in strijd met de wet en zou neerkomen op diefstal. Gebruik de bestelkaart elders in dit nummer. Voor tapes met uitgebreide rechten, en LYDIA SCHOUTENS fotowerk, kunt u contact opnemen met TORCH CONTEMPORARY PICTURES, Amsterdam. Voor huur t.b.v. vertoning met TIME BASED ARTS, Amsterdam.

● 1 BODEVING, PERRÉE, SCHOUTEN *Infermental 5, The Image of Fiction* CON RUMORE, Rotterdam 1986 ISBN 90 71641 01 5  
2 JOUKE KLEEREBEZEM *More Tales from the Beauty Farm*, in *Mediamatic* vol.0 no.0, Groningen 1985 ISSN 0920 7864  
3 JOUKE KLEEREBEZEM *Media-Wollen of Res Publica*, in *Beeld* year 2 no.4, Amsterdam, februari 1987.

This article forms a mini-theme together with the

quoted article from REIN WOLFS: *Media Art: Acceptance or Dissociation*. As the title already suggests, the article is actually not about media art but about art and media. It is remarkable how KLEEREBEZEM, since his article in the zero issue of *MEDIAMATIC* in which he unleashed his views about the artist's responsibilities, is now counted amongst the most important Dutch critics in this field. Like a sort of Archangel Gabriel, his sword has blazed forth at forum discussions, lectures, even on a NOS art program. And the editorial board of *BEE&D* also published his otherwise interesting supplement which appeared under the heading of *Media Art*. However he is not talking about that but about visual art or even Art in general.

4 REIN WOLFS Van Schouten tot Scholte, enige aantekeningen over mediakunst in Nederland in *Beeld* jaar 2, no.4 Amsterdam 1987.

5 Taken from the statutes of the HUMANIST ASSOCIATION: humanism is a philosophy of life which tries to understand life and the world, exclusively by human means. It considers it essential that human beings have the capacity for making discerning judgements in which nothing or nobody else can be held responsible. Humanism is characterized by:

-1 The constant willingness to be held accountable for acting according to norms of reason in thoughts and deeds.

-2 A helping concern for one's fellow man to enable him to develop a valuable existence and purpose.

-3 The striving for a society which revolves around freedom, justice, tolerance, respect for human dignity and solidarity.

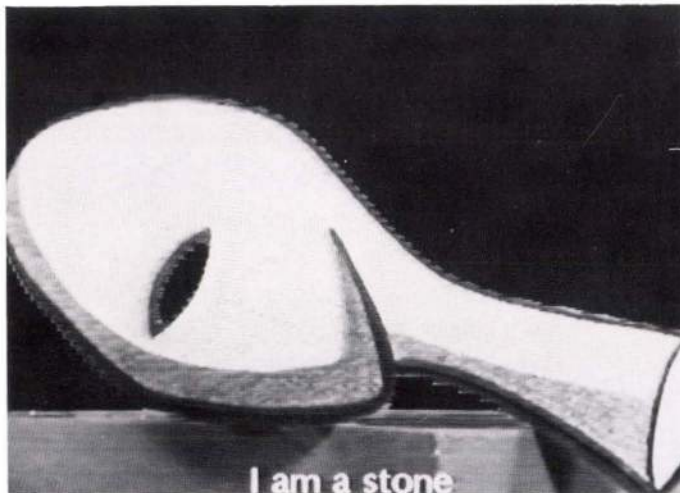
The HUMANIST ASSOCIATION aims:

-1 To unite all those who agree with these principles.

-2 To be a centre for the deepening, propagation and defence of the humanist philosophy of life.

-3 To develop activities and participate in the activities of others who contribute to the creation of a society of people who are conscious of their responsibility for themselves, their fellow men, nature and society.

6 From *Split Seconds of Magnificence* (1984) onwards, the imaginary world in SCHOUTEN'S work is, according to WOLFS no longer controlled by herself (playing the leading role) but by other forces. Even before she made video, other forces were a principle subject of her (feminist) performances. Her earlier tapes (e.g. *The Lone Ranger lost in the Jungle of Erotic Desire*, 1982) are also teeming with inner and outer forces and threats.



Ontspanning. *I am in the twilightzone / I am at home / I am a stone / a television image / a television series*. Is er leven na de dood? Ja, op televisie. *While I clone myself / I explode in silver waterfalls, and fall in a heavy sleep of death in witch dreams might come to me...*



● *am at home / I am a stone / a television image / a television series*. Is there life after death? Yes, on television. *While I clone myself / I explode in silver waterfalls, and fall in a heavy sleep of death in which dreams might come to me...*

# 235

Begin dit jaar is de nieuwe videocatalogus van 235 (spreek uit: dreiundzwanzig fünf) verschenen. 235 is een instelling, of beter bedrijf in Keulen, dat zich al een aantal jaren bezighoudt met allerlei activiteiten op audio- en videogebied. Ze is zowel distributeur, uitgever, adviseur, organisator als *hard ware*-verhuurder. Begonnen met de verkoop van LP's en muziektapes, die je voor het gemak onder de noemer *experimenteel* kan zetten, is het assortiment uitgebreid met muziek- en kunstvideo.

●At the beginning of this year the new video catalogue of 235 (pronounced dreiundzwanzig fünf) appeared. 235 is an agency, or rather a business firm in Cologne, which for a number of years has been engaged in all kinds of activities in the field of audio and video. 235 is distributor, publisher, adviser, organizer, as well as hardware leasing company. It all began with the sale of LP's and music tapes which can conveniently be classified as experimental, but currently the range has been expanded to include music and art videos.

De nieuwe catalogus geeft een overzicht van het kunstvideoaanbod van 235. In de, eenvoudig vormgegeven, zwart glimmende ringband (interieurformaat 21/21 cm) zijn de videotapes alfabetisch gerangschikt onder de naam van de kunstenaar of kunstenaarsgroep. Op de linkerhelft van een pagina staan in het Duits en Engels de gegevens van de tape met daaronder een korte inhoudelijke beschrijving en een code, die aangeeft of de tape te huur of te koop is, of op TV uitgezonden kan worden. Voor de meeste tapes gelden alle drie mogelijkheden. De rechterhelft van een pagina is vrijgehouden voor een foto en de beginletter van de kunstenaar, wiens werk besproken wordt. Alles is uitgevoerd in zwart/wit.

In totaal worden er 65 videotapes van 45 kunstenaars uit 10 verschillende landen aangeboden en 13 verzameltapes. Het merendeel van het werk komt uit de Bondsrepubliek Duitsland en de Verenigde Staten. Het aanbod is recent (jaren 80) en zeer gevarieerd. Bekende naast onbekende namen, 'echte' kunstvideo's naast registraties van performances, scratch video naast tapes die een relatie hebben met muziek of literatuur. Er is niet gestreefd naar een collectie met een duidelijk gezicht. Wat ook te maken zal hebben met het feit dat 235 nog niet zo lang kunstvideo aanbiedt. Van de meeste kunstenaars is slechts één tape voor handen. Om enkele namen te noemen: CODE PUBLIC, BRUCE NAUMAN, MONIKA FUNKE STERN, NORBERT MEISSNER, WONDER PRODUCTS, ULRIKE ROSENBAACH.

Men verkoopt de uitgaven van EDITION KÜMMEL; linnen cassettes met documentatiemateriaal over acties van kunstenaars als CHRISTO en JOSEPH BEUYS, en een houten cassette over een optreden van JOHN CAGE in Keulen. Het KLAUS PETER SCHNÜTTGER-WEBS MUSEUM (een project van BETTINA GRUBER, ULRICH TILLMANN en MARIA VEDDER) geeft in een oplage van 20, een map uit over het belangrijke en veelzijdige werk van K.P. SCHNÜTTGER-WEBS, de beroemde avant-garde kunstenaar van wie nog steeds werk ontdekt wordt. Dit alles ter ere van de feestelijke opening van het museum op 6 september 1986 in Keulen, die samenviel met de opening van MUSEUM LUDWIG. Jammergenog moest het museum een dag later zijn deuren al weer sluiten wegens te hoge kosten. De map bevat onder andere een videotape met een verslag van de feestelijkheden.

De verzameltapes bieden *scratch video* uit Engeland, lyrische poëzie (d.w.z. gedichten omgezet in beeldtaal) en 10 uitgaven van een video-kunst-tijdschrift.

## Video Congress

*Infermental* is weliswaar het eerste tijdschrift op video, maar niet het enige. Tijdens *Documenta VII* in 1982 werd *Video Congress* opgericht, een samenwerkingsverband van een aantal Duitse kunstenaars, waaronder enkele medewerkers van 235. Ze besloten een video-kunst-tijdschrift, een videonaal, te maken met als belangrijkste doelstelling: onderhoudend zijn.

●The new catalogue provides a survey of the range of art videos offered by 235. In the shiny black ring binder of simple design (interior format 21/21 cm), the video tapes are arranged in alphabetical order under the name of the artist or group of artists. The left side of the page gives information about the tape in German and English, followed by a short description of the contents, and a code showing whether the video is for hire or for sale, and/or whether it can be shown on TV. Most tapes have all three possibilities. The right side of the page is reserved for a photograph and the initial of the artist whose work is presented. Everything is designed in black and white.

A total of 65 video tapes by some 45 artists from 10 different countries, and 13 compilations of different tapes are on offer. The majority of the tapes is from Germany or the United States. The tapes are very recent (eighties) and very varied. Famous names rub shoulders with unknown names, 'real' art videos and registrations of performances, scratch video and tapes that are related to music or literature. The aim was not to provide a collection with a well-defined image of its own. This may be due to the fact that 235 has not yet been offering video tapes for a long time. Of most artists only one tape is available. To mention only a few: CODE PUBLIC, BRUCE NAUMAN, MONIKA FUNKE STERN, NORBERT MEISSNER, WONDER PRODUCTS, ULRIKE ROSENBAACH.

Publications by EDITION KÜMMEL; cassettes in cloth binding containing documentation about activities of artists such as CHRISTO and JOSEPH BEUYS, and a wooden cassette with a concert by JOHN CAGE in Cologne. The KLAUS PETER SCHNÜTTGER-WEBS MUSEUM (a project of BETTINA GRUBER, ULRICH TILLMANN and MARIA VEDDER) has published a portfolio in an edition of 20 copies about the important and varied work of K.P. SCHNÜTTGER-WEBS, the famous avant-garde artist, works of whom are still being discovered. All this in honour of the festive opening of the museum in Cologne on September 6, 1986, coinciding with the opening of the LUDWIG MUSEUM. Unfortunately, the museum had to close its doors the next day already, because the costs ran too high. The portfolio contains, among other things, a video tape with a report of the opening festivities.

The compilations offer scratch video from England, lyrical poetry (i.e. poems transformed into image language) and 10 issues of a magazine for video art.

## Video Congress

*Infermental* may be the first magazine on video, but it is not the only one. During *Documenta VII* in 1982, *Video Congress* was founded, a cooperation of a number of German video artists, including a few cooperators of 235. They decided to produce a video art magazine, a videonale, with as its main object: to be entertaining. In their own words: *the videonale must make clear statements as regards content, as well as avoid boredom.* (A dig at *Infermental*?) One of the ways to meet that demand was the requirement that the tapes shown

In hun eigen woorden: *het videonaal moet zowel inhoudelijk heldere uitspraken doen, als verveling vermijden.* (Een steek onder water naar *Infermental*?) Eén van de manieren om aan dat doel tegemoet te komen was de eis dat de in de uitgave getoonde tapes niet langer dan 3-8 minuten mochten duren.

De eerste nummers van *Video Congress* bevatten alleen Duitse bijdragen. Toen in 1985 de drang om buiten de grenzen te treden akueel was geworden, kreeg het tijdschrift een internationaal aanzien. Basis voor elke uitgave is een bepaald thema, dat door de deelnemende kunstenaars bedacht wordt. De geselecteerde tapes moeten op een of andere manier iets met dat thema te maken hebben. De gemiddelde duur van de Duitse uitgaven is 45 minuten. De internationale nummers duren echter langer (circa 100 minuten). Bij elke uitgave hoort een klein boekje met foto's en informatie over de verschillende tapes.

*Video Congress* verschilt van *Infermental* in dat het meer op een tijdschrift lijkt. Het verschijnt vaker, heeft een vaste redactie, is korter en is meer op verkoop gericht. De aanschaf van een *Video Congress* uitgave is relatief goedkoop. De laatste 2 nummers, *Metasprache* en *Reisebekannschaft*, kosten respectievelijk 140 en 100 DM op VHS.

*Infermental* komt één keer per jaar uit, behandelt meerdere thema's, duurt gemiddeld 4-6 uur, heeft telkens een andere redactie in een ander land. De opzet was van het begin af aan internationaal. Ze probeert inspiratie- en informatiebron te zijn voor zowel kunstenaars als publiek. Ze is geen distributeur, wel bemiddelaar, niet gericht op verkoop maar meer op zo groot mogelijke vertoningsverspreiding over de hele wereld.

Inhoudelijk lijken er niet veel verschillen te bestaan tussen beide. Allebei groeperen werk rond thema's en willen duidelijke uitspraken doen. Alleen legt *Video Congress* meer nadruk op het bieden van entertainment en algemene toegankelijkheid, terwijl *Infermental* zijn redactie vraagt een *geestelijke context binnen het aangeboden werk en de presentatie ervan bloot te leggen.*

Door financieringsproblemen is de uitgave van *Video Congress* tijdelijk gestopt. In tegenstelling tot *Infermental* wordt *Video Congress* namelijk uit eigen middelen betaald. De verdiensten uit verkoop en verhuur worden procentueel verdeeld onder de deelnemende kunstenaars of worden voor productiedoeleinden gebruikt. Zo gauw de omstandigheden het toelaten zal er weer een nieuw nummer verschijnen. JTP

in the issue must not be longer than 3-8 minutes.

The first issues of *Video Congress* contain only German contributions. When in 1985 the urge to transcend the national borderlines had become acute, the magazine was given an international image. Each issue is based on a theme which is determined by the participating artists. The selected tapes must be related to this theme in one way or the other. The average duration of the German editions is 45 minutes. The international editions are longer (about 100 minutes). Each issue is supplemented by a booklet containing photographs and information about the various tapes.

*Video Congress* differs from *Infermental* in that it bears a closer resemblance to a magazine. It appears more often, it has a fixed editorial board, is shorter, and its set-up is more commercial. The purchase of an issue of *Video Congress* is relatively cheap. The two most recent issues, *Metasprache* and *Reisebekannschaft*, were 140 and 100 DM respectively on VHS.

*Infermental* appears once a year, deals with several themes, has a duration of an average 4-6 hours, and each time has a different editorial board in a different country. From the start it was set up on an international basis. *Infermental* wants to provide inspiration as well as information, for artists as well as the general public. It is not a distributor, but an intermediary, and its object is not to sell, but to achieve a circulation of videos as wide as possible throughout the world.

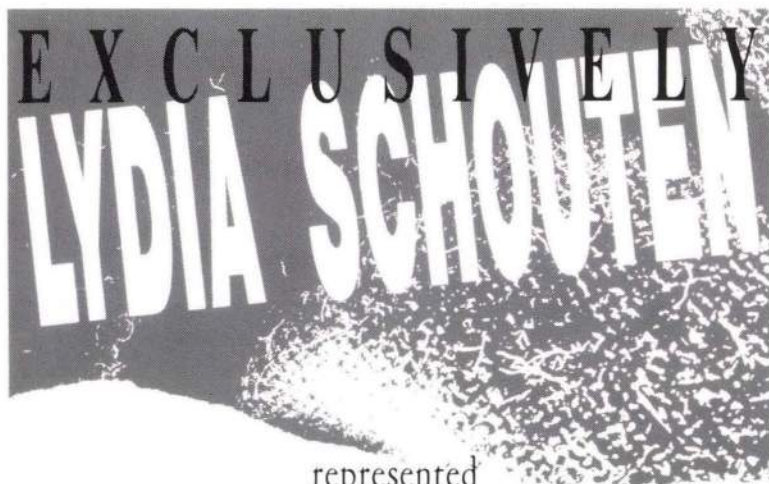
As regards content, the two magazines do not seem to differ a great deal. In both magazines, works are grouped around a theme, and both magazines want to make clear statements. *Video Congress*, however, places more emphasis on entertainment and general accessibility, while *Infermental* asks its editorial board to *reveal a mental context in the work submitted and its presentation.*

Financial problems have temporarily put a stop to the issue of *Video Congress*. In contrast to *Infermental*, *Video Congress* is paid from its own means. The profit from sales and rent are shared in terms of percentage among the contributing artists, or are used to finance productions. As soon as conditions allow it, a new issue will appear. JTP

Translation: Fokke Sluiter

The Video Catalogue of 235 contains more information about the various issues of *Video Congress*. The well-made, well-organized catalogue can be ordered for DM 40 (inclusive of 1 year's supplements) from:  
235 VIDEO  
Spichernstrasse 61  
D-5000 Cologne 1  
t. 0221 523828

In de videocatalogus van 235 staat meer informatie over de verschillende uitgaven van *Video Congress*. De mooi uitgevoerde, overzichtelijke catalogus is voor DM 40 (inclusief één jaar aanvulling) te bestellen bij:  
235 VIDEO  
Spichernstraße 61  
D-5000 Köln 1  
t.0221 523828.



represented  
by

**TORCH**

contemporary pictures

PRINSENGRACHT 218, 1016 HD AMSTERDAM, TELEFOON 020-260284  
open do t/m zat 13.00-18.00 uur



*Oedipus Rex*  
*The duvet Bros. and*  
*Television*

THE DUVET BROS.  
 TAKING BACK  
 TO TELEVISION  
 WITH THE MIND OF  
 A PINBALL MACHINE

THE DUVET BROTHERS (PETER BOYD MACLEAN en RICK LANDER) zijn bekend uit de Engelse *scratch video scene*. Incidenteel maken ze videoproducties voor *Channel Four* televisie in Engeland en produceren ze muziekclips. In april was er een video-installatie van hun te zien in het KIJKHUIS in Den Haag.

SIMON BIGGS en PETER BOYD MACLEAN geven ieder een eigen benadering van het werk.

● THE DUVET BROTHERS (PETER BOYD MACLEAN en RICK LANDER) are well known members of the English *scratch video scene*. Apart from their 'art' they also incidentally do productions for *Channel Four* television in England and music clips. In April they showed a video installation at the KIJKHUIS in The Hague.

SIMON BIGGS and PETER BOYD MACLEAN demonstrate different approaches to this work.

Kenmerk van het postmodernisme is haar niet-dialectische, uiteindelijk anarchistische, verhouding met ervaring - het problematiseren van het geschiedschrijvingsproces, het verlangen naar kennis. Televisie is een belangrijke factor bij de ontwikkeling van die mentaliteit, samen met soortgelijke *electromedia*. Televisie, ongetwijfeld de centrale kracht, vertegenwoordigt een massa-onderbewustzijn (een anarchistisch onderbewustzijn) waarmee wij allen een symbiotische relatie onderhouden.

Zonder de komst van het medium televisie (waarin we opgesloten zitten, trillende beeldjes als insecten in amber) zou de wereld een heel andere plek zijn. Zou dat wat postmodernisme genoemd wordt ooit ontstaan zijn?

Televisie, in tegenstelling tot andere media - boeken, schilderen, theater - is alomvattend. Principieel is haar relatie met de waargenomen werkelijkheid niet deconstructief. Ze is niet in staat tot kritiek of tegenwerking. Haar totaliteit is holistisch. Televisie is *voorgedeconstrueerd* omdat het geen beeld van de werkelijkheid is maar er deel van uitmaakt. Ze is dat waar elke kunstenaar naar streeft.

Kan de kijker TV benaderen, anders dan als consument (onderscheid tussen *passief* en *kritisch* of *intelligent* kijken is hier van geen belang)?

Volgens DERRIDA is de lezer (kijker) terwijl deze zich de tekst toeëigent (leest) tegelijk auteur (producent). Als aarts-televisiekijkers simuleren de DUVET BROTHERS het alle kijkers vertrouwde toeëigeningsproces. Ze maken deel uit van de televisiegeneratie (voortbrengers van het postmoderne) en bedoelen met hun anarchistische herlezing van onze televisiewereld niet deze in haar structuur of onderwerpen aan te vallen. Ze demonstreren eerder hun eigen houding als kijkers. Ze bieden hun persoonlijkheid aan in relatie tot televisie door *omgeroepen* leven te monteren in een vorm die overeenstemt met hun persoonlijke visie.

Als televisie, het TV -oog (het orgaan van onze culturele *psyche*) een massa-onderbewustzijn vertegenwoordigt, dan vertegenwoordigen de DUVET BROS. de traditionele kunstenaar/maatschappij-rol. Ze lijken eerder de rol van de kunstenaar als beeldenstormer te spelen dan die van de constructeur van betekenissen. De DUVET BROS. vermaken of verwarren ons met hun blik op een exploderende wereld en proberen hem niet te fixeren onder kritisch gestaar.

In een in wezen Oedipale verhouding met wat vaak gezien wordt als onze leraar (televisie) maar eerder onze moeder is, zoeken we een uitdrukking van identiteit, van onze kracht. In onze pogingen tot herlezen, ons *scratchen*, pogen we onze positie te vinden tussen onze herkomst en onze ervaring.

Hoe dan ook, we hebben allen, misschien aangeboren, het kritische/consumenten oog gedeconstrueerd. De DUVET BROS. demonstreren de versnippering van de ervaring, de wrijving ontmoet bij het construeren van betekenis, in de prometheusische daad van zelf-identificatie. Eerder dan dat ze een kritische, analytische of deconstructieve positie kiezen, verplaatsen ze zich voortdurend, daarmee een eigenlijk vloeiende vergelijking bemoeilijkend. De DUVET BROTHERS zijn (met scratch en wat daarna komt) vertegenwoordigers van de deelname in een *televisuele* informatie-wereld.

SIMON BIGGS

STEVEN SPIELBERG



I have also enclosed  
about multi screen  
next to what Simon  
as much sense as  
on his masturbatory efforts

Inspiratiebron voor de *live multi-screen* installatie van de DUVET BROTHERS was hun jarenlange ervaring met aardappeldrukken op doek en papier. Daarnaast groeide het besef dat de beelden interessanter zouden zijn als ze bewogen en een relatie met elkaar aangingen. Het idee dat een aardappel in wezen een consumptie-artikel en in natuurlijke staat rauw is, en het idee dat een aardappeldruk een bij-product van de ruwe vorm is, smolten samen in de geest van de scheppers. Waarom zou je geen bij-product kunnen maken van de stroom beelden en het geestloze kijkvoer waar ons beeldscherm meedogenloos door in bezit wordt genomen? Ons volstouwend met episoden uit *Dallas*, *Willempie* en *Music Box*, afgewisseld met uitbarstingen van 'realiteit' in de vorm van nieuws en 'documentaires', gewoonlijk een afgrijselijke ramp, oorlog of paranoïde voorbereiding op een slachting, gevolgd door PRINSES DI in een nieuwe creatie. We zitten al deze rotzooi te verwerken zonder ons te realiseren dat er uren verstreken zijn en de kunst der conversatie verloren hebben. Mensen zeggen wel *als je er niks aan vindt, zet je het toch af*, maar dat is erg moeilijk. Opium voor het volk of zoiets!

In ieder geval slaagden we erin ons van de TV te bevrijden, door onder het kijken naar *soap opera's* aardappeldrukken te maken. Het lijkt een beetje op die kerel in *Close Encounters*, die denkt dat hij op het punt staat een ontdekking te doen en zijn woonkamer vol begint te stoppen met bergen smurrie. Ik bedoel maar, al die informatie gaat naar binnen, dus moet hij er ook weer uitkomen. Het is een natuurlijk proces (niet dat ik daarmee wil zeggen dat ons werk stront is, het ruikt bijvoorbeeld niet).

PETER BOYD MACLEAN



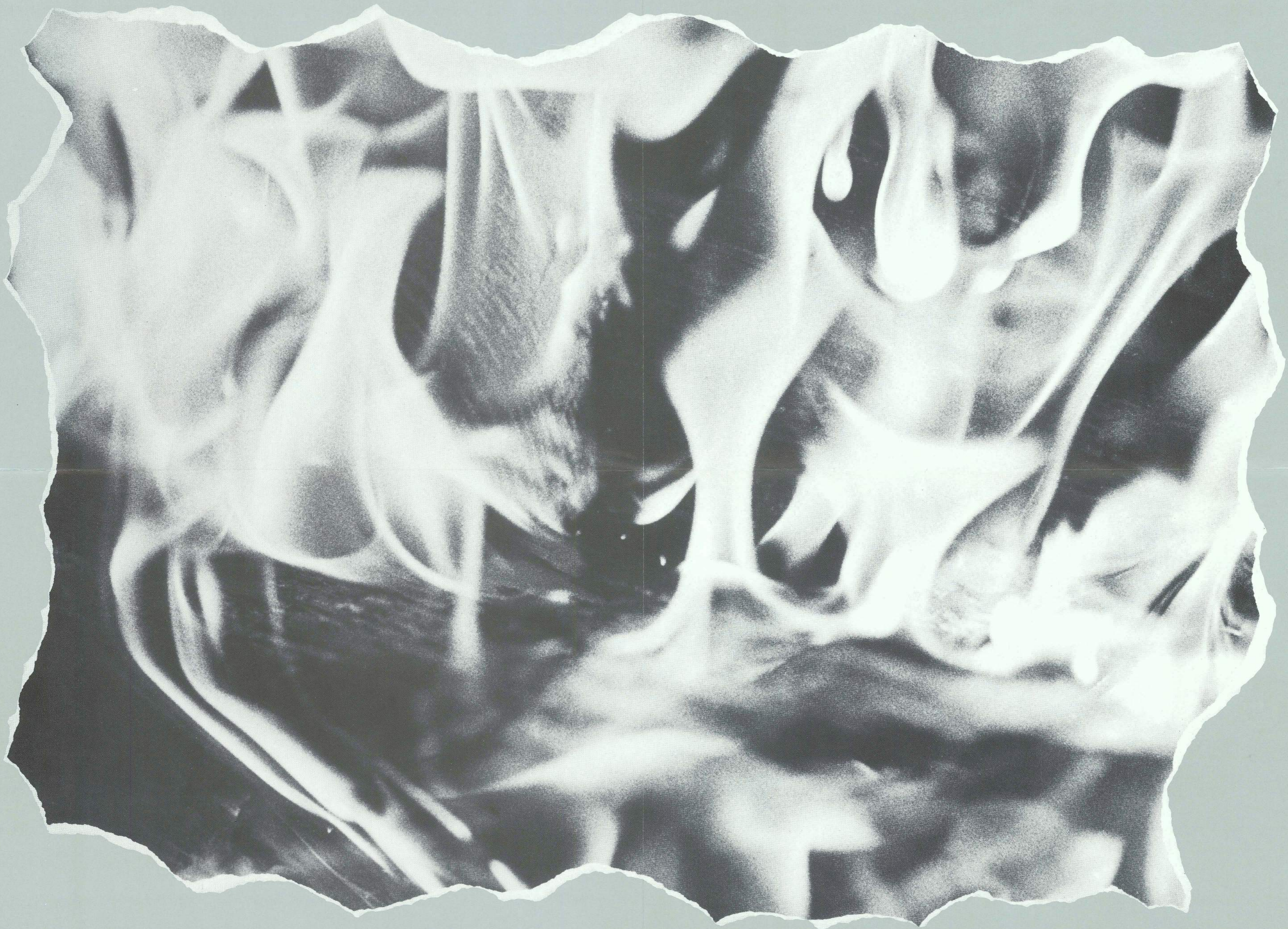


JAN PAUL CLOO *Licht van Beweging*

Bijlage bij / Annex to: Mediamatic 1-4

Directions for use: attach this paper to your television screen / this side out / tune in to any programme / contrast max.- colour min.- sound off / turn off the light in the room / concentrate.

Gebruiksaanwijzing: bevestig dit blad tegen uw televisiescherm / deze zijde naar voren / stem af op een willekeurige uitzending / contrast max.- kleur min.- geluid af / licht uit / concentratie.



a little bit of Text  
 which may go well  
 wrote, it makes about  
 his, or may throw light  
 (only kidding!)  
 lots of love  
 Peter

●The inspiration for THE DUVET BROTHERS' live multi-screen installation was generated from years of making potato prints on canvas and paper. Out of this grew the idea that the images could be more interesting if they moved around and cross related within a fixed space. The idea that a potato was essentially a consumer product and in its natural state was raw, and a potato print was a by-product of the raw form, fused itself in the minds of the creators. Why couldn't a by-product be made out of the stream of images and generally mindless viewing fodder that relentlessly clutters our screens, filling us up with episodes of *Dallas* and *crazy Eddies* and *MTV* interspersed with occasional bursts of 'reality' in the form of news (and 'documentary') which is usually some horrific disaster or war or paranoid build up to Armageddon, followed by Princess DI gets a new dress. We sit consuming all this stuff without even realizing that the hours have gone by and we have lost the art of conversation. People may say *turn it off if you don't like it* but it is very difficult, talk about opium for the masses or what!

Anyway we managed to wean ourselves off the TV by making potato prints while watching soap operas. It's a bit like the guy in *Close Encounters* who thinks he's onto something and starts filling his sitting room up with mounds of dirt. I mean all this information goes in so it must come out, it's a natural process (I'm not saying our work is shit, it doesn't smell for a start).

PETER BOYD MACLEAN

● Post-modernism's signature is its non-dialectical, ultimately anarchic, relationship with experience - the problematisation of the historicising process, the will to know. Central to the development of such a mentality is television and similar electro-media. Television, however, is undoubtedly the force at the centre. As such, it represents a manifestation of a mass-subconscious (an anarchic subconscious) with which we all share a symbiotic relationship. Without the arrival of the television medium (in which we are suspended, flickering frames like insects in amber) the world would be a very different place. Would that which is called post-modernism have come to be?

Unlike other media - the book, painting, the theatre - television is total (and totalising). By its very nature its relationship with perceived reality is not deconstructive, it is unable to critique or to operate in opposition to anything. Its totality is holistic. Television is pre-deconstructed for it is not a view of reality but reality unto itself. It is that to which all artists aspire.

Can the *viewer* approach television in any other manner than consumer (the distinction between passive and intelligent or critical viewer being redundant at this point)?

To follow DERRIDA's argument, the reader (viewer) - in the process of reading and thus appropriating the text - is also the author (producer). The DUVET BROTHERS as quintessential television viewers, simulate the process of appropriation natural to all viewers. They are of the television generation (the progeny of the post-modern) and do not, in their anarchic re-readings of our televisual experience, intend so much a critique of its structure(s) and subject(s) but rather an exposition of their own mentality as viewers. To state their personality relative to television by editing broadcast life into a form that agrees with their personal vision.

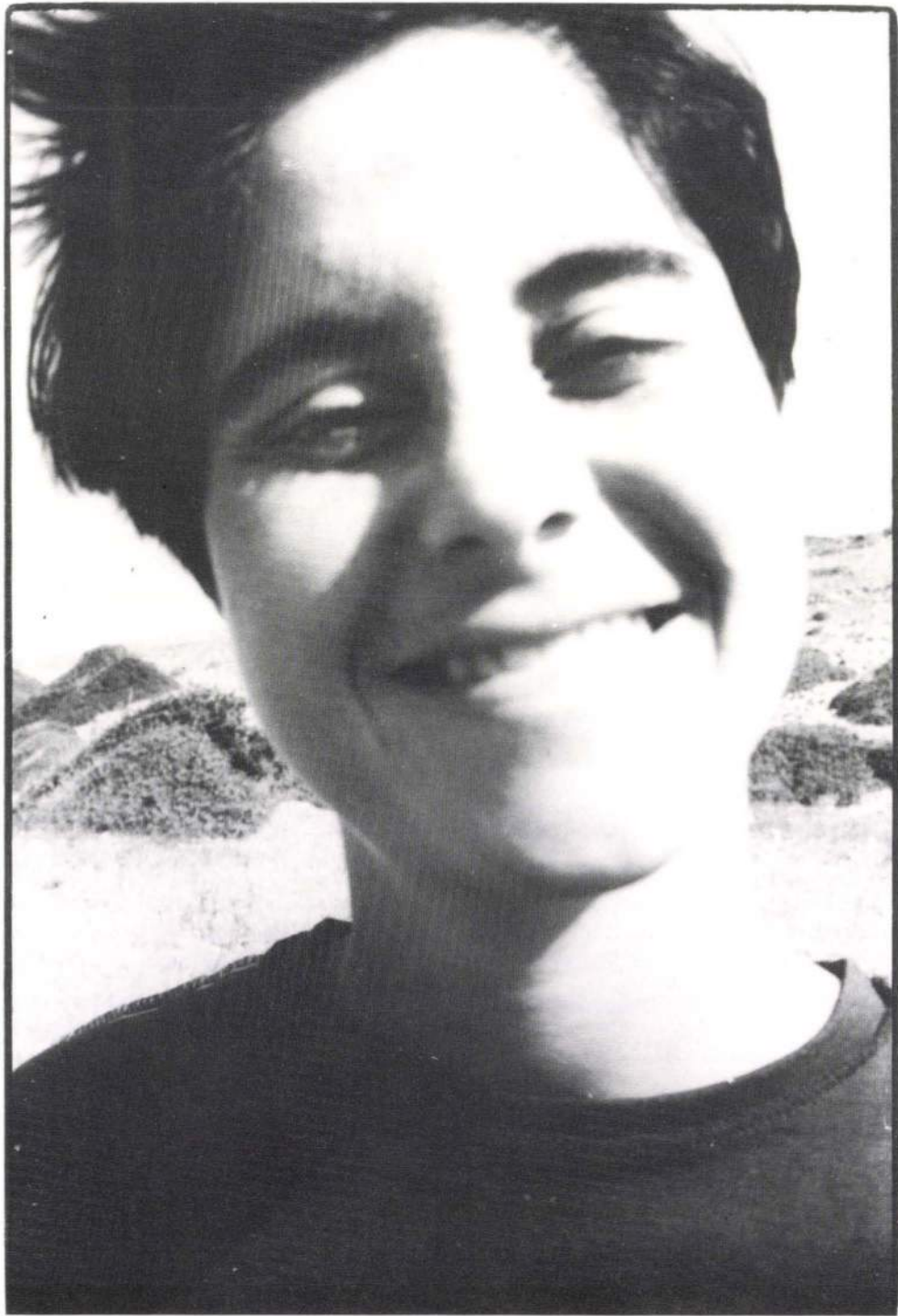
If television, the television eye (the organ of our cultural psyche), constitutes a mass-subconscious then the DUVET BROS. have relative to it the *traditional* artist/society role. They appear to live out the role of artist as iconoclast rather than the constructor of meaning. The DUVET BROS. would prefer to entertain or disturb us with their vision of an exploding world than attempt to fix it under a critical gaze.

In an essentially Oedipal relationship with that which is often seen as our teacher (television), but is more likely our mother, we seek an expression of our identity, our power. In our attempts at re-reading, our *scratching*, we wish to place ourselves relative to our genesis and experience.

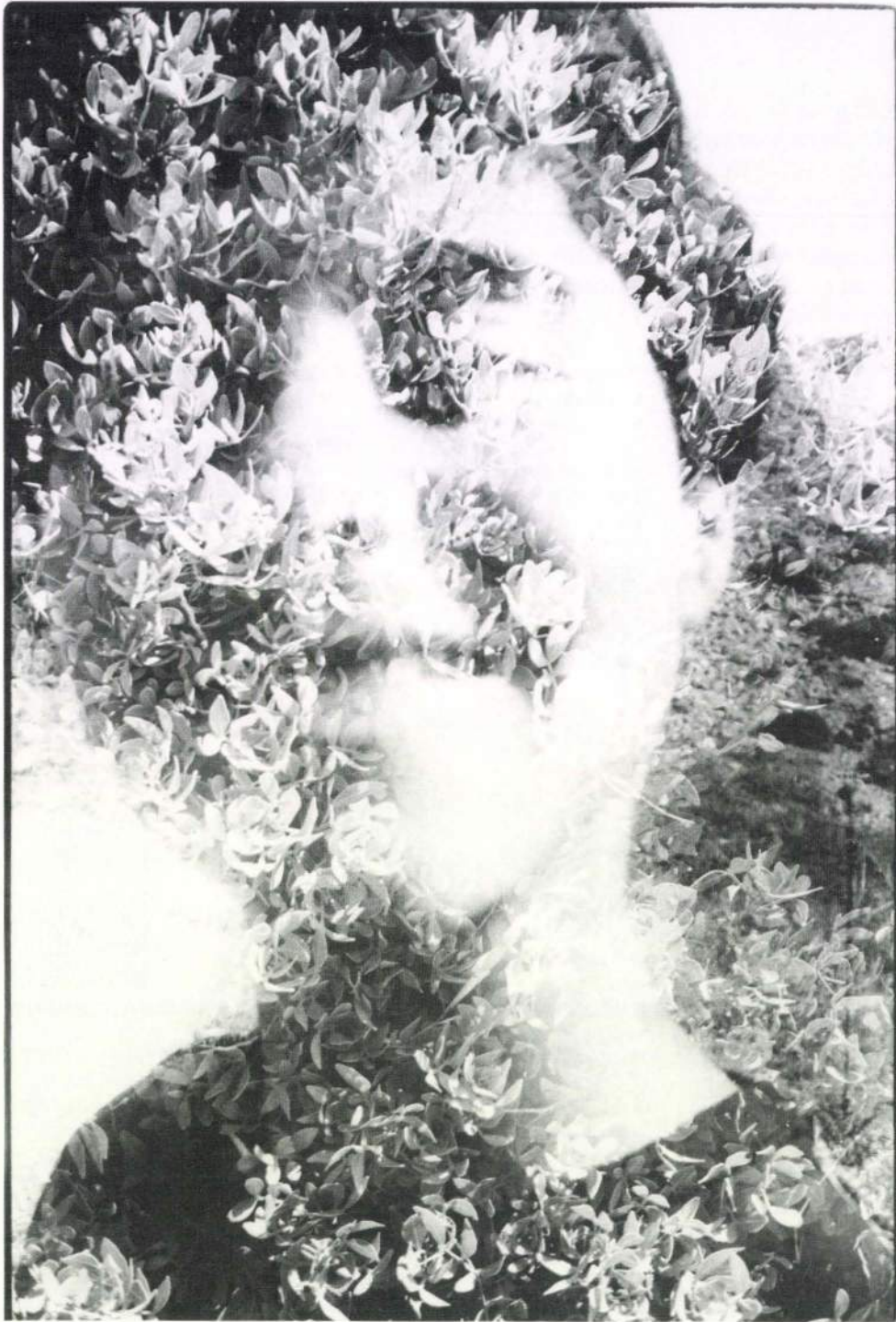
However, perhaps innately, we have all deconstructed the critical/consumer *eye*. The DUVET BROTHERS display the fragmentation of experience, the difficulty encountered in constructing meaning in the Promethean act of self-identification. Rather than adopt a critical, analytical or deconstructive position they shift ground continuously, problematising an essentially fluid equation. The DUVET BROTHERS (with scratch, and what comes after it) are the exponents of participation in a televisual, information world.

SIMON BIGGS





*In the Light of Day*



*Reflections in the Light of Day*

## Vera Bódy

Op 6 januari dit jaar ging in het BANFF-CENTRE in Alberta, Canada *Infermental VI* in première. *Infermental* is een internationaal samengesteld periodiek, dat op video over video informeert. Elke uitgave wordt door een andere redactie in een ander land (dit keer Canada) gemaakt. Telkens onder begeleiding van een *senior redacteur*, die aan een eerdere uitgave meewerkte, en van VERA BÓDY, die vanuit het *Infermental*-hoofdkwartier in Keulen productie en distributie coördineert. In dit interview gaat zij uitgebreid in op de opzet van de laatste editie, en op *Axis*, het *liber-cum-video/video-cum-liber* dat zij samen met haar man GABOR BÓDY (initiator van *Infermental*) redigeerde, en waarop binnenkort waarschijnlijk een vervolg komt.



*Je bent nog niet zolang terug van een reis naar Canada, Japan en de Verenigde Staten. In Vancouver heb je de nieuwe uitgave van Infermental samen met HANK BULL van WESTERN FRONT VIDEO gereed gemaakt.*

Ja, dit is het zesde nummer dat sinds 1980 van *Infermental* is verschenen, naast enkele speciale uitgaven die ter aanvulling zijn uitgebracht. WESTERN FRONT deed de redactie van nummer VI en ik ben er naar toegereisd voor de eindredactie. Uitnodigingen aan een paar honderd kunstenaars om deel te nemen waren in augustus 1986 al verzonden, zodat het basismateriaal gereed lag. In de uitnodiging werden vier thema's aangegeven: *Cross Culture Television*, *New Religion*, *Poetical Economy* en *Telepathic Music*.

De laatste twee thema's hebben we uiteindelijk ook als categorieën in *Infermental VI* opgenomen. Daarnaast nodigde het ingezonden materiaal uit tot de invoering van nog drie categorieën: *Myxologie* en *Fractal Grammar* en *Satellite Control*. *Cross Culture Television* dat oorspronkelijk bedoeld was als vast onderdeel van *Infermental*, hebben we weggelaten.



*Waarom?*

Om praktische redenen. We hebben voor dit onderdeel bijdragen uit 31 landen toegestuurd gekregen. Bij een thema als dit zou het zinloos zijn geweest het in te korten

tot eenzelfde lengte als de andere thema-onderdelen. Bovendien zou het teveel gevraagd zijn om aan een programma dat *so wie so* al vijf uur duurt nog eens twee uur extra over slechts één thema toe te voegen. Daarom hebben we besloten er een speciale uitgave van te maken, die los van *Infermental* verkocht wordt. Ook inhoudelijk gezien was het beter om het materiaal te scheiden. *Infermental VI* toont bijna uitsluitend videokunst. Een thema zuiver over televisie zou een vreemde eend in de bijt zijn geweest.



*Welke criteria hebben jullie gehanteerd bij de keuze van de tapes?*

WESTERN FRONT heeft een redactioneel concept bedacht dat ze *New World Edition* noemen. Ze verstaat daar een soort culturele wereldkaart onder. Een verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat Canada een klassiek immigratieland is. Het is, afgezien van de inheemse Indianen, een land met een zeer jonge cultuur. De uitroeiing van de Indianencultuur is in Canada weliswaar op niet zo harde wijze als in Centraal- of Zuid-Amerika gebeurd, maar de 'beschaving', vooral de industrialisatie, heeft haar tot een randverschijnsel gemaakt. Dat is pijnlijk duidelijk in de aanwezigheid van Indianen overal in de straten van Vancouver. Ook al behoorde het niet tot de thema's van *Infermental VI*, die kloof was overal zo aanwezig dat we als jingles tussen de verschillende bijdragen door, beelden van de straten van Vancouver hebben genomen om daarop te wijzen.

Het basisidee van *Infermental*, elke jaarlijkse uitgave door telkens een andere redactie en in een ander land te laten realiseren, met steeds weer een ander concept en andere geldschietters (voor *Infermental VI* was dat de CANADA COUNCIL), is opnieuw juist gebleken. Door de keuze van Vancouver en WESTERN

FRONT is Noord-Amerika uiteraard sterker vertegenwoordigd, zowel kwantitatief als in onderwerpkeuze en vormgeving. Maar tot onze verrassing zijn er ook veel bijdragen uit Japan. Dat komt waarschijnlijk omdat Vancouver aan de West Coast ligt. Zo staat ze in verbinding met alle gebieden rond de Stille Oceaan. Er is een soort *pacifische verbondenheid* die ook in werk uit Indonesië, Australië en Japan aanwijsbaar is.

Voor het *Cross Culture Television* programma was de locatie vooral zeer handig en leerzaam. We konden zonder veel moeite het Zuid-Amerikaanse en Aziatische televisieaanbod mee nemen. Vanuit Europa zou dat zo niet mogelijk zijn geweest.



*Hoe werkt WESTERN FRONT VIDEO?*

WESTERN FRONT is een non-profit organisatie, een multi media-werkplaats, die niet alleen video's produceert maar ook schrijvers uitnodigt, en bijvoorbeeld toneel- en dansworkshops organiseert.



*Wat zijn haar esthetische en theoretische uitgangspunten?*

HANK BULL, ERIC METCALFE, KATE CRAIG, die de helft van het jaar in India zitten en veel in Afrika hebben gewerkt, vertegenwoordigen niet de 'typische' Canadese houthakkersmentaliteit. Overigens ook geen cultus der gekunsteldheid. Dat is natuurlijk ook af te lezen aan de vormgeving van *Infermental VI*. Uit de geplande en ook de later in het nummer opgenomen thema's



## Infermental 6

●On January 6, 1987, *Infermental VI* had its world première in the BANFF-CENTRE in Alberta, Canada. *Infermental* is a periodical containing international contributions, which informs about video on video. Each issue is edited by a different editorial staff in a different country (this time in Canada). Each time under the supervision of a senior editor, who already contributed to a previous issue, and of VERA BÓDY, who coordinates production and distribution from the *Infermental* headquarters in Cologne. In this interview she deals in some detail with the set-up of the latest issue, and with *Axis*, the liber-cum-video/video-cum-liber she edited together with her husband GÁBOR BÓDY (initiator of *Infermental*), which will probably get a sequel soon.



●You've only just returned from a trip to Canada, Japan, and the United States. In Vancouver you prepared the new issue of *Infermental*, together with HANK BULL of WESTERN FRONT VIDEO.

Yes, this is the sixth issue of *Infermental* since 1980, apart from a few special issues that appeared as supplements. WESTERN FRONT edited *Infermental VI*, and I travelled to Canada for the final editing. Invitations to participate had already been sent out to a few hundred artists in August 1986, ensuring that the basic materials were available. Four themes were specified in the invitations: *Cross Culture Television*, *New Religion*, *Poetical Economy*, and *Telepathic Music*.

The last two subjects were eventually incorporated as categories in *Infermental VI*. In addition, the material submitted led to the setting up of three more categories: *Myxology*, *Fractal Grammar*, and *Satellite Control*. *Cross Culture Television*, originally intended as a regular item in *Infermental*, was left out.



Why?

For practical reasons. We received contributions for this subject from 31 countries. It would have been futile to reduce it to the same length as the other thematic parts of the program. Also, it would be asking too much to add two extra hours, devoted to a single theme, to a program

which in any case already lasts for five hours. Therefore we decided to use this material for a special issue, sold separately. From the point of view of contents, it also seemed better to separate the materials. *Infermental VI* is almost exclusively concerned with video art. A theme confined to television would have been an odd man out.



What were the criteria used in selecting the tapes?

WESTERN FRONT invented an editorial concept called *New World Edition*. This refers to a kind of cultural world map. An explanation could be that Canada is a classic example of an immigration country. Not taking into account the indigenous Indians, Canada is a nation with a very young culture. While it is true that the Indian culture was not exterminated as heavily as in Central or South America, 'civilization', and especially industrialization, did turn their culture into a marginal phenomenon. This is painfully obvious from the presence of Indians everywhere in the streets of Vancouver. Even though it was not among the topics of *Infermental VI*, this gap was so evident everywhere, that we used images of the streets of Vancouver as a kind of jingles between the several contributions, in order to draw attention to this problem.

The basic idea behind *Infermental*, a yearly issue, each time edited by a different editorial board, and in a different country, each time with a different concept and different sponsors (for *Infermental VI* this was the CANADA COUNCIL), has again proved to be right. The choice of Vancouver and the WESTERN FRONT, obviously caused North America to be more strongly represented, in terms of quantity as well as in terms of choice of subject and design. To our surprise, however, we received many contributions from Japan. This is probably

due to the fact that Vancouver is situated on the West Coast, and in this way is in connection with all countries around the Pacific. There is a kind of Pacific connection that can also be observed in work from Indonesia, Australia, and Japan.

For the *Cross Culture Television* program, this location proved very convenient and instructive. Without great difficulties we were able to include contributions from South-American and Asian television. From a location in Europe this would not have been possible.



How does WESTERN FRONT operate?

WESTERN FRONT is a non-profit organization, a multi-media-workshop, which not only produces videos, but also invites writers, and for example organizes drama and dance workshops.



What are its aesthetic and theoretical principles?

HANK BULL, ERIC METCALFE, and KATE CRAIG, who spend half their time in India, and frequently worked in Africa, are not representative of the typical Canadian lumberjack mentality. Nor of a cult of artificiality, for that matter. Of course this is obvious from the design of *Infermental VI*. The themes that were originally planned and also those that were included in the issue later on, clearly indicate the aesthetic principles and world view of this group.

blijkt duidelijk de esthetische en wereldbeschouwelijke visie van deze groep.



*Hoe zijn de thema's inhoudelijk ingevuld?*

De kunstenaar ANTONI MUNTADAS, die een tijd lang *artist in residence* was bij WESTERN FRONT en nu doceert in San Diego, heeft zijn stempel gedrukt op *Poetical Economy*. Hij heeft deze term van ROBERT FILLIOU overgenomen. Zo hebben al deze esthetische begrippen hun eigen geschiedenis.



*Hoe is Telepathic Music ontstaan?*

Dat hangt samen met de algemene hang naar het occulte, de enorme boom van de astrologie en andere *spirituele wetenschappen*, die de laatste tijd opgeld doen. We gebruiken de term *telepathie* omdat die al die verschillende uitingen met elkaar verbindt. In de muziek wordt dit ook opgepikt. Veel videotapes zijn niet verbaal. *Telepathic Music* betekent echter niet dat het om concrete muziek gaat. Het werkt veel meer zo dat de toeschouwer tijdens het kijken naar beelden, door bewerking ervan of door een samenhang in de video, muzikale associaties krijgt. Wanneer een video zo werkt spreken we van *Telepathic Music*. Bedoeld wordt dus niet muziek die je werkelijk hoort, maar de associatie met muziek.

Deze belangstelling voor associatie is op alle thema's in *Infermental* van toepassing. Nauwkeurig omschreven opdrachten worden de uitgenodigde kunstenaar niet gegeven. Het gaat er meer om dat het gekozen begrip bij een kunstenaar associaties oproept, die hij dan weer op eigen wijze vormgeeft.



*Drie nieuwe thema's zijn bij de selectie van het ingezonden werk naar voren gekomen...*

*Satellite Control* kondigde zich gewoon aan. Uit veel werk bleek dat de kunstenaar óf zijn directe omgeving zelf met de camera controleerde, óf in zijn videowerk liet blijken zich gecontroleerd te voelen - door TV, satelliet of wat dan ook. Controleren en gecontroleerd worden was een veel voorkomend thema, of het zich nu in de natuur, in de stad, of op het niveau van een lucifersdoosje afspeelt.

*Myxologie* is een woordspelletje van HANK BULL en mij. Het is samengesteld uit de woorden mythe, mix en logica en al het andere wat je er in kan zien. Het is naar aanleiding van werk ontstaan dat verschillende ideologieën vermengt en verwerkt zonder daar iets anders concreets van te maken. Kenmerk van dit werk is: plezier in het spelen met deze vermenging.

*Fractal Grammar* is momenteel mijn lievelingscategorie. Het idee is afkomstig van MANDELBROT, die al decennia geleden bewijzen heeft aangedragen voor de gelaagdheid en brekingen van natuurkundige dimensies en daarvoor het begrip *fractal dimension* heeft ingevoerd. Tegenwoordig werkt hij voor de Amerikaanse wetenschap. Het is ondertussen ook mogelijk geworden de gebroken dimensies in elektronische grafieken uit te drukken. Het model van de zogenaamde *Mandelbrotboom*, dat wil zeggen van de kleinste noemer van de gebroken dimensie, heeft zeer veel indruk op de mensen van WESTERN FRONT en mij gemaakt. We zijn ermee in aanraking gekomen toen we een spoedcursus computergrafiek volgden. Cursusleider BOB RICHARDSON, een aanhanger van MANDELBROT, heeft het idee van *fractal dimension* er bij ons als het ware ingepompt. Tijdens de selectie van de banden hebben we kunnen constateren dat er een groot aantal nieuwe soorten grammatica op videogebied bestaat, ofschoon het niet direct op MANDELBROT terug te voeren is. Net als op basis van nieuw natuurkundig inzicht formules ontwikkeld worden die ook visueel uit te drukken zijn, ontwikkelen veel kunstenaars nieuwe formules voor de vervaardiging van videotapes. Zo werken kunstenaars eigenlijk volgens de grondslagen van de kennisleer van MANDELBROT. Ze vinden ieder voor zich regelsystemen uit, die het semantische instrumentarium voor hun omgang met video vormen. Het was onze bedoeling de subjectieve aanzet van de kunstenaars in verband te brengen met de wetenschappelijk gefundeerde kennis. Vandaar het thema *Fractal Grammar*.



*Dit begrip duidt aan dat jullie op de compositie van de tapes letten. Op het videofestival in Bonn 1986 was sprake van een soortgelijke ontwikkeling in het videobeeld zelf. Is jullie dat ook opgevallen bij Fractal Grammar?*

Nee, het ging ons voornamelijk om de choreografie, de dramaturgie en om de totale structuur van het betreffende werk. Vooral bij dit onderwerp werd minder op de beelden afzonderlijk gelet. Bij *Myxologie* was dat eerder het geval. Bij *Fractal Grammar* spelen het maakproces en zijn condities een belangrijker rol.



*Hoe wordt het begrip actualiteit opgevat in Infermental VI?*

De geselecteerde tapes zijn bijna allemaal uit 1986. In zoverre is deze uitgave zeer actueel. Indirect zijn daardoor ook de actuele trends, de *Zeitgeist*, sterk aanwezig in het programma.

De paar opgenomen oudere werken voldoen aan de tweede belangrijke doelstelling van *Infermental*, namelijk ouder

werk, dat nog niet in het openbaar is vertoond, in een uitgave op te nemen mits het binnen de context valt. Aan die actualiteit heeft *Infermental* voor een groot deel de reputatie te danken, een forum voor videokunst te zijn.



*Hoe verhouden Poetical Economy en Telepathic Music zich tot de actualiteit? Worden hier de esthetische uitgangspunten uit de jaren vijftig, als van FLUXUS en de informele kunst weer uit de kast gehaald, of probeert Infermental VI de discussie rond dit thema voort te zetten?*

Er zijn zeker veel jonge kunstenaars die hun voorbeelden in de jaren vijftig zoeken. Net als anderen in de jaren twintig. Het ging ons niet om een thematisering van oude esthetische discussies. Ik denk dat het eerder aan de *Zeitgeist* ligt. Je moet dat steeds weer bij elk werk afzonderlijk nagaan. Ofschoon natuurlijk zowel innovatie als plagiaat een wezenlijk onderdeel van de kunstgeschiedenis vormen. Juist in de confrontatie van deze twee, ontstaan vaak briljante, innovatieve en actuele werken.

Bij *Poetical Economy* denk ik persoonlijk meer aan de jaren tachtig dan aan vroeger tijden omdat het te maken heeft met de discussie over economie en ecologie. Deze strijd is nog relatief jong. Pas de laatste tijd is het probleem acuut geworden. Nu is er een tendens zichtbaar, waarbij de mens de aarde als een organisch geheel ziet. Ze komt terug van de 'roofbouwmentaliteit', die nog uit het stenen tijdperk dateert. Kunstenaars moeten dergelijke problemen niet als politici te lijf gaan, maar met eigen middelen. Daarom heet deze categorie *Poetical Economy*.



*Wanneer komt Infermental VI uit?*

De première voor Canada was 6 februari 1987, in het BANFF-CENTRE in Alberta. De wereldpremière vond plaats op de *Berliner Filmfestspiele* eind februari. Het hele jaar is reeds volgeboekt. Dit is vooral te danken aan de goede contacten die Noord-Amerika heeft met Australië, Japan en Zuid-Amerika. We hebben daar nu veel meer vertoningen dan bij de andere *Infermental*-uitgaven. Voor zo'n internationale uitgave is dat erg belangrijk. De volgende producties worden in de VS en Japan gemaakt: *Infermental VII* door de video- en filmafdeling van de NEW YORK UNIVERSITY in Buffalo en *Infermental VIII* door de groep OM/RICE in samenwerking met het HARA MUSEUM, GALERIE SCAN en het GOETHE INSTITUUT in Tokyo.

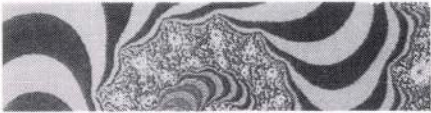


*In Tokyo heb je Axis gepresenteerd, een combinatie van pocket en videocassette met*



●How have the themes been filled in?

*Poetical Economy* clearly bears the stamp of the artist ANTONI MUNTADAS, who for a long time was artist in residence at WESTERN FRONT, and is now teaching in San Diego. He borrowed the phrase *Poetical Economy* from ROBERT FILLIOU. In this way all these aesthetic concepts have their own history.



How did Telepathic Music originate?

This is connected with the general craving for the occult, the tremendous boom of astrology and other spiritual sciences that have caught on lately. We use the word 'telepathy' because it is a link between these different expressions. This is also reflected in the music. Many video tapes are non-verbal. The phrase *Telepathic Music* does not refer to actual music, however. What happens is that the spectators, while they are watching the images, get musical associations, caused by processing of the images, or by internal associations in the video. What is meant is not actual music, but the association with music.

This interest in associations can be observed in all themes in *Infermental*. No carefully worked out instructions are given to the artists invited. The theme selected should rather evoke associations in the artist's mind, associations which he then gives form in his own way.



Three new themes have emerged from the selection of the works submitted.

*Satellite Control* simply announced itself. From many works it appeared that the artist either controlled his direct environment, or that he felt he was controlled - by TV, satellite or whatever. Controlling and being controlled was a recurrent theme, whether this took place at the level of nature, of a city, or of a box of matches.

*Myxology* is a play on words by HANK BULL and myself. It is composed of the words myth, mix, and logic, and any other words you may find in it. The term was originally applied to work in which different ideologies are mixed and processed without turning them into something concrete and different. Characteristic of this work is the joy of playing with this mixing process.

*Fractal Grammar* is my favourite category at present. The idea comes from MANDELBROT, who already decades ago adduced evidence for the stratification and refractions of concepts from physics, and coined the phrase fractal dimension to refer to this concept. At present he works for American science. In the meantime it has

become possible to express the fractal dimensions in electronic diagrams. The model of the MANDELBROT tree, by which is meant the smallest denominator of the fractal dimension, has made a profound impression on the people from WESTERN FRONT and myself. We came across this concept when we did a crash course in computer graphics. Our course instructor BOB RICHARDSON, a supporter of MANDELBROT, almost drilled the concepts into our minds. While we were selecting the tapes, it became clear that there are many new kinds of grammar in the field of video, although they cannot be directly traced to MANDELBROT. Many artists develop new formulas for the production of video tapes - just like equations are developed from new insights in physics - which can also be expressed visually. In this way, artists are actually working according to MANDELBROT's theory of knowledge. Every artist develops his own control system, which forms the semantic instrumentation for his interaction with video. It was our intention to associate the subjective impulse of the artists with scientific knowledge. This explains the theme *Fractal Grammar*.



This concept shows that you pay attention to the composition of the tapes. The video festival in Bonn 1986 showed a similar development of the video images themselves. Did that strike you as well in *Fractal Grammar*?

No, we were mainly concerned with the choreography, the dramatization, and the total structure of the works concerned. Especially where this subject was concerned, we paid less attention to the separate images. In *Myxology*, we did pay attention to this aspect. In *Fractal Grammar*, the production process and its conditions played a more important role.



How was the concept of topicality interpreted in *Infermental VI*?

Almost all the selected tapes are from 1986. In this respect the issue is of topical interest. Therefore, indirectly, current trends, the *Zeitgeist*, are much in evidence in the program. A few older works incorporated in the program meet the second important objective of *Infermental*, which is to include older work that has not been presented to the public provided that it fits in with the context of the issue. This topicality is largely responsible for the reputation *Infermental* has of being a forum for video art.



What is the relation of *Poetical Economy* and *Telepathic Music* to topicality? Do the aesthetic principles of the Fifties surface

again, such as *FLUXUS* and informal art, or does *Infermental VI* attempt to continue the discussion of this subject?

Certainly there are many young artists who look for examples towards the Fifties. Just as others look towards the Twenties. We were not interested in a thematic study of old aesthetic discussions. I think the *Zeitgeist* plays a more important part here, though innovation as well as plagiarism are substantial components of art history. It is often in the confrontation of innovation and plagiarism, that brilliant, innovative and topical works originate.

*Poetical Economy* makes me think of the Eighties rather than the past, because it refers to the discussion about economy and ecology. This conflict is still fairly young. Only recently has this problem become of critical importance. At present a tendency can be discerned for man to see the earth as an organic unity. Mankind rejects the mentality that leads to the exhaustion of nature, a mentality that goes back to the Stone Age. Artists should not attack these problems in the way politicians do, but with their own means. Therefore this category is called *Poetical Economy*.



When will *Infermental VI* appear?

It first appeared in Canada on February 6, 1987, in the BANFF-CENTRE in Alberta. The world premiere was at the *Berliner Filmfestspiele* at the end of February. It is already fully booked for the rest of the year. This is mainly the result of the good relations North America has with Australia, Japan and South America. We now have many more presentations there than with the other issues of *Infermental*. This is of great importance for an international publication. The next productions will be made in the US and Japan: *Infermental VII* by the film and video department of the NEW YORK UNIVERSITY, Buffalo, and *Infermental VIII* by the OM/RICE group, in cooperation with the HARA MUSEUM, GALLERY SCAN, and the GOETHE INSTITUT in Tokyo.



In Tokyo you presented *Axis*, a combination of paperback and video tape with an anthology of 21 European art videos, published by 1986 by DUMONT in Cologne.

I had been invited to present *Axis* by the Workshop for Architecture in Tokyo. The general public was extremely interested, which was amazing, as it had not received widespread publicity. Attention was not so much focussed on me - I am completely unknown there. Instead it was focussed on the theme of European video art. With an intensity that can only be found in Japan.

Very specific questions were put about European artists, even about artists who are not very well known in Europe. DALIBOR

*een bloemlezing van 21 Europese kunstvideo's, in 1986 uitgebracht door DUMONT Keulen.*

Ik was uitgenodigd door de *Workshop for Architecture* in Tokyo om *Axis* te presenteren. Het was verbazingwekkend hoe groot de publieke belangstelling was, er was namelijk geen uitgebreide publiciteit aan gegeven. De belangstelling gold niet zozeer mij -ik ben daar volledig onbekend- als wel het thema *Europese Videokunst*. Met een intensiteit die je eigenlijk alleen in Japan aantreft.

Men stelde zeer specifieke vragen over de verschillende kunstenaars, zelfs over kunstenaars die in Europa niet erg bekend zijn. DALIBOR MARTINIS en SANJA IVECOVIC bijvoorbeeld, zijn er, sinds ze op het zevende Tokyo videofestival in 1984 een prijs gewonnen hebben, heel bekend.

Dat de prijs naar twee Joegoslaven is gegaan, in plaats van naar een Japanner of een Amerikaan, is tekenend voor een geschoold en kritisch publiek in Japan. Door het hoge culturele peil krijgt de eigenlijke artistieke kwaliteit, tenminste op videogebied, meer kansen dan op veel andere festivals. Japanners zijn visueel, esthetisch en op het gebied van design veel beter ontwikkeld dan wij. Hun normen overtreffen verreweg de onze. En omdat in Japan een sterke belangstelling bestaat voor Europese cultuur, is de confrontatie met de materie veel intensiever en de discussie erover veel verder ontwikkeld dan bij ons. Het was voor mij dan ook een uitdaging om over een noviteit als *Axis* met hen te discussiëren. Ook hebben al enkele Japanse uitgeverij te kennen gegeven het boek in het Japans te willen vertalen, omdat volgens hen het thema *Europese Videokunst* goed zal aanslaan in Japan. We zijn daar inmiddels over in bespreking.

Daarna heb ik *Axis* in Amerika vertoond op het nationale videofestival in Los Angeles. Ook daar bestaat momenteel veel belangstelling voor Europese videokunst. Volledigheidshalve moet wel gezegd worden dat men daar alleen het videogedeelte van *Axis* heeft gezien. Ik had het boek wel bij me, maar slechts weinigen konden Duits lezen. Uit beleefdheid werd er in gebladerd. Ook in Los Angeles bestaat trouwens interesse voor een engelstalige versie.

Het idee een publicatie over en op video te maken, die elkaar ook nog aanvullen, is natuurlijk interessanter dan de afzonderlijke teksten. Voor de Japanners en de Amerikanen was het interessanter om over dit idee te discussiëren dan over concreet inhoudelijke details. Het ging mij er meer om het concept van GABOR en mij duidelijk te maken. Een publicatie over video, die bedoeld is de algemene reserves ten opzichte van dit medium weg te nemen. Reserves die voortkomen uit het feit dat video nog steeds associaties oproept met porno, horror en geweld. *Axis* moet laten zien dat video niet persé betekent: eens gezien, altijd gezien. Ze bewijst daarentegen dat video te lezen is als een boek, dat je het meer dan eens kunt bekijken, zonder dat het aan zeggingskracht inboet. Vanuit deze gedachte zijn GABOR en ik op boekwinkels gekomen. In Amerika heeft men nog nooit zo tegen video aangekeken. Alleen al de marketing-

technische constructie om een videotape samen met een boek in de gewone boekhandel te verkopen, heeft hun aandacht getrokken. Daarom zal ik op uitnodiging van het GOETHE INSTITUUT *Axis* nog een keer op de boekenbeurs in New York presenteren.



*Staan er nog meer van dergelijke experimenten op stapel of blijft het bij *Axis*?*

Het is duidelijk dat *Axis* geen financieel succes is voor de uitgever. Daarvoor is het idee ook nog te jong. Maar desondanks hebben we al weer twee nieuwe publicaties in gedachten, naar het voorbeeld van *Axis*. De volgende zal geheel gewijd zijn aan het thema *Muziek*. Op het gebied van de muziekclip is de chaos, als het om definiëren gaat, nog groter dan bij de andere vormen van het bewegende beeld. Daarom zullen we een soort historische bloemlezing over het thema *Muziek en Bewegende Beelden* maken. Het begint met de jaren twintig en de experimentele film en loopt door tot in onze tijd met de nieuwste trends op het gebied van de muziekclip. Het verschil met *Axis* is, dat er voor één thema is gekozen en zijn historische weergave. De opzet is dezelfde: een tape met een bloemlezing van beelden, aangekondigd door korte inleidingen en aangevuld met een tekstboek.

Het volgende project richt zich volledig op de architectuur. Er is dus al sprake van een ontwikkeld. *Axis* heeft nog vijf thema's die uitgewerkt worden. De volgende publicaties zullen steeds op één thema ingaan en dat tot op de bodem uitdiepen.

Vertaling: Gabi Precht/Hans Andringa

● MARTINIS and SANJA IVECOVIC, for example, are quite famous in Japan after they won a prize at the seventh Tokyo video festival in 1984.

The fact that the prize was awarded to two Yugoslavs, instead of a Japanese or an American, is characteristic for the well-trained and critical Japanese public. The high cultural level provides many opportunities for real artistic qualities, at least where video is concerned, more so than many other festivals. The Japanese are far ahead of us, visually, aesthetically and in the field of design. Their standards are a great deal higher than ours. And because the Japanese are very much interested in European culture, the confrontation with this subject is much more intensive, and the discussion more developed than here. Therefore it was a challenge for me to discuss a novelty like *Axis* with them. Several Japanese publishers have already expressed their intention to translate the book in Japanese, because they feel that the theme of European video art will appeal to many Japanese. We are already discussing this with them.

Later I also presented *Axis* in the United States, at the national video festival in Los Angeles. There too European video art receives a great deal of attention. I must add

that in Los Angeles, only the video part of *Axis* was presented. I did bring the book, but few people were able to read German. People leafed through it out of politeness. In Los Angeles as well, people were interested in an English version.

The idea of producing a publication about and on video, the two media supplementing each other, is of course more interesting than the separate texts. It was more interesting to the Japanese and the Americans to discuss this concept than the actual contents. I was more interested in explaining GABOR's and my own concept. A publication about video, which is intended to remove the general reservations about this medium. Reservations that are the result of the fact that video is still associated with porno, horror, and violence. *Axis* intends to demonstrate that video does not always mean: when you have seen one, you have seen them all. *Axis* proves that watching video is like reading a book, which you can read several times without the book losing any of its force of expression. This notion introduced GABOR and myself to the idea of book shops. In America people had never regarded video in this way. From the point of view of marketing, the notion of selling a video tape together with a book in a book shop, was interesting to them. Therefore, the GOETHE INSTITUUT invited me to present *Axis* at the New York book fair as well.



*Can we expect more experiments, or do they end with *Axis*?*

It is obvious that *Axis* is not a financial success for the publisher. The idea is too young for that. Nevertheless we are already planning two new publications, on the model of *Axis*. The next publication will be devoted exclusively to Music. As far as definition is concerned, in the field of music clips the chaos is even greater than for other forms of moving images. Therefore we shall make a kind of historical anthology about the subject *Music and Moving Images*. It will start with the Twenties and the experimental film, and will proceed to our own era with the latest trends in the field of music clips. The difference with *Axis* is that we have opted for one subject, and the historical perspective of this theme. The setup is the same: a tape with an anthology of images, with short introductions and supplemented by a book.

The next project will exclusively be devoted to architecture. A development can therefore already be observed. *Axis* has five more subjects that must be developed. The next publications will each deal with one subject, which will be studied in depth.

Translation: Fokke Sluiter

catalogus/catalogue *Infermental VI* DM2,-  
publicatie/publication *Infermental* 1980-1986  
DM15,-  
te bestellen bij/to be ordered at:  
INFERMENTAL Sülzgrütel 67 Köln 41

*Axis* (book and videocassette) ca. f100,-  
DU MONT BUCHVERLAG Köln  
ISBN 3-7701-1844-8(VHS)  
ISBN 3-7701-1845-6(BETA)

ANNIE WRIGHT

*Things*  
*that go Bump into the Night*  
 •  
*Klopgeesten*



RENÉ REITZEMA en WIM LIEBRAND, al vrij bekend in de Nederlandse videowereld, werken sinds kort samen onder de naam STICHTING VOORLAND. Najaar 1986 hadden ze een optreden met video en decors op *Perfo* in Rotterdam. Onlangs presenteerden ze de installatie *Seelenwald* bij GALERIE CIRELLI in Amsterdam. ANNIE WRIGHT doet verslag.

●RENÉ REITZEMA and WIM LIEBRAND, fairly well-known in the Dutch video art world, work since a short time together under the name of STICHTING VOORLAND. Autumn 1986 they did a performance with video and decors at *Perfo* in Rotterdam. Recently they presented the installation *Seelenwald* at the CIRELLI GALLERY in Amsterdam. ANNIE WRIGHT reports.

GALERIE CIRELLI is een kleine, enigszins onderaardse ruimte, die tijdens *Seelenwald* bijna geheel in beslag genomen werd door een grote zwarte doos, een soort reuzen-peepshow. De toeschouwer tuurt door een gat dat op ooghoogte is uitgesneden, en wordt geconfronteerd met een tableau bestaande uit decors en video, plus super-8 films die onder schuine hoeken op de achtermuur worden geprojecteerd. Deze film-loops tonen reizen: een continu passerende trein, de monotonie van verkeersborden en straatverlichting, gefilmd vanuit een rijdende auto. Deze zich herhalende, dagelijkse beelden contrasteren met een jungle van bosjes en boomstammen op de voorgrond, grof uitgesneden uit golfkarton en beschilderd met brede suggestieve penseelstreken.

### Magie

Terwijl de films het moderne reizen op klaarlichte dag weergeven in een opzichtige, door mensenhanden gemaakte wereld, zijn de decors schemerig verlicht en lijken de boomstammen mysterieus tussen hemel en aarde te zweven. Het is alsof je 's nachts over het platteland rijdt en je realiseert dat hoe supersnel en technologisch je directe omgeving ook mag zijn, de wereld om je heen onherkenbaar en spookachtig is, en veel te dichtbij om je behaaglijk te voelen. Het is moeilijk te blijven geloven dat geesten en het bovennatuurlijke alleen maar bijgeloof zijn (wat men zegt). De geesten in *Seelenwald (Bos der Geesten)* verschijnen op twee monitoren die links en rechts staan opgesteld. Het zijn opnamen van een geverfd masker dat in beeld komt en weer verdwijnt wanneer begeleidende tonen overgaan in boventonen. Het masker is bijzonder indringend, het gezicht heeft een gekwelde en geobsedeerde uitdrukking. *Seelenwald* is een duidelijke combinatie van het magische en het platvloerse, tot stand gebracht met behulp van een verfijnde technologie en weggegooid kartonnen dozen uit de plaatselijke supermarkt.

### Decors

Het gebruik van decors lijkt de laatste tijd erg in trek te zijn. Naast een bewuste toepassing van decors bij toneel, film en televisie zijn er in Nederland om de een of andere reden veel kunstenaars die decors in hun werk gebruiken: van LYDIA SCHKUTEN tot KEES DE GROOT, van JAAP DE JONGE, SIXMA en VIJSELAAR tot mijn eigen tapes met DAVID GARCIA. Het met decors uitgeruste toneel is in wezen een innerlijke, cerebrale ruimte. De benodigde materialen zijn gemakkelijk (zelfs gratis) verkrijgbaar, maar bij intelligente manipulatie van deze materialen lijkt computergrafiek schraal en oppervlakkig. Het Nederlandse satirische TV-duo VAN KOOTEN en DE BIE hebben dit ten volle uitgebuut door aan het eind van elk programma op stuntelinge wijze driedimensionale modellen van hun namen te bewegen tegen een achtergrond van klunzig vormgegeven sterren. Decors werken ironisch omdat ze aanhalingstekens zetten bij wat 'echt' is: kijk bijvoorbeeld naar de hemelse wolken en cherubijnen met absurde



flappende vleugels die als achtergrond fungeren in VON STERNBERG's *Blaue Engel* uit 1929. Het is één van de gemakkelijkste manieren om een persoonlijk repertoire van symbolen vast te leggen (zoals LYDIA SCHOUTEN), of een innerlijk landschap in kaart te brengen (zoals DAVID GARCIA en ikzelf doen). Het gebruik van decors kan zeer aantrekkelijk zijn voor de kunstenaar; het fysieke van het werken met verf en andere smeerbeoel blijft behouden binnen een medium, waar de drukknop het in wezen voor het zeggen heeft. Bij video-installaties vormen decors een vaststaand beeld, iets waar je je aan kan vastklampen als aan een schilderij of een sculptuur, terwijl video altijd vluchtig en tijdelijk is. Ik stel me voor dat vooral deze mogelijkheden de leden van VOORLAND hebben aangesproken.

### Ad hoc-igheid

Veel van de doordringendheid van *Seelenwald* komt voort uit het contrast tussen het tijdelijk en het permanente: de gefilmde reizen mogen dan komen en gaan - net als de geesten op de video - maar de bomen en struiken blijven eeuwig bestaan. En juist deze 'aan de kant van de weg-

landschappen' zijn geschapen uit golfkarton, rotzooi dat je op elke parkeerplaats aantreft en dat elk pittoresk panorama bederft: het afval van de moderne consumptiemaatschappij.

Hoewel 'ad hoc-igheid' tot één van de meer verleidelijke kwaliteiten van videokunst behoort, vind ik de uitbeelding van bosjes en boomstammen van VOORLAND wat magertjes. Eigenlijk laat hun kwaliteit als schilder (en zo moeten ze hier beschouwd worden) iets te wensen over - met uitzondering van het sterke maskerachtige beeld op de video. Ik heb ook zo mijn twijfels over de knullige vormgeving van de peepshow-kast (in feite een grote kartonnen doos waarop aan beide zijden berken zijn geschilderd). Bij het betreden van de galerie had ik me daardoor al een vrij duidelijk beeld gevormd van de stijl van het werk dat ik binnen in de doos zou gaan zien. Een meer neutrale doos zou letterlijk en figuurlijk het gevoel van spanning tussen de binnen- en de buitenwereld verhoogd hebben. Afgezien van deze bedenkingen vind ik toch dat *Seelenwald* een geslaagde integratie is van het magische en het volledig niet-magische, met gebruik van zowel technologie als de meest eenvoudige middelen.



STICHTING VOORLAND *Seelenwald*  
Galerie Cirelli Amsterdam 1986

### Magic

●GALERIE CIRELLI is a small and slightly subterranean space which during *Seelenwald* was all but filled with a large black box, a kind of a giant peep-show. Peering through a hole cut at eye-level, the viewer is confronted with a tableau of decors and video, plus super-8 films projected at oblique angles on the far wall. These film-loops showed journeys: a train constantly passing, the monotony of traffic signs and highway lights shot from a moving car. These repetitive, everyday images were contrasted with a jungle of bushes and tree-trunks in the foreground, crudely cut out of corrugated cardboard and painted with broad gestural strokes.

While the film-loops presented the fact of modern travel in a tawdry man-made world of broad daylight, these decors were dimly lit, the trunks mysteriously floating in mid-air. The sensation was much like driving through the country at night and realizing that no matter how high-speed and technological one's immediate surroundings may be, the world outside is unknowable, spooky and all too close for comfort. Here, one would have a hard time remembering that ghosts, the supernatural are mere superstition (they say). The spirits in *Seelenwald* (*Ghost Wood*) appear on two monitors, placed to the left and the right. They are recordings of a painted mask which moves in and out of frame to the sound of a few notes which break up into harmonics. This mask is particularly affecting, its face has a troubled, haunted quality. *Seelenwald* is a clear combination of the magical and the crass, executed by means of sophisticated technology and cardboard boxes thrown out of the local supermarket.

The use of decors seems to have a lot going for it these days. And apart from its conscious application in theatre, films and television, there is a wide range of artists in the Netherlands (for some reason) who include decors in their work: from LYDIA SCHOUTEN to KEES DE GROOT, from JAAP DE JONGE to SIXMA and VIJSELAAR to my own tapes with DAVID GARCIA. The stage that is furnished with decors is essentially an inner, cerebral one. The materials needed are easily available (even free), yet their clever manipulation can make computer graphics seem thin and mindless by comparison. Dutch TV satirists VAN KOOTEN en DE BIE exploited this to the full when at the end of each program, they clumsily manhandled 3-D models of their names against a curtain of tacky stars. Decors create irony by placing quotation marks around the 'real': witness the heavenly clouds and cherubs with absurdly flapping wings that form a backdrop for VON STERNBERG's *Blue Angel* in 1929. It is one of the easiest ways to specify a personal vocabulary of symbols (as LYDIA SCHOUTEN does), to map out an inner landscape (as DAVID GARCIA and I do). But the use of decors has an especially powerful attraction for the artist: it allows you to maintain that gutsy physicality of working with paint and other anal stage materials within what is essentially a push button medium. In video installations, decors produce a fixed image, one you can hold onto like a painting or sculpture, video always remains fleeting, transitory. I imagine that it was these possibilities in particular that appealed to the members of VOORLAND.

### Ad hocism

Much of *Seelenwald*'s poignancy comes from the contrast between the temporary and the permanent: the journeys on film like the ghosts on video may come and go but the trees and the bushes remain forever. And these roadside landscapes have been created out of corrugated cardboard, the very garbage you find in every lay-by, littering every picturesque view: the detritus of the consumer society.

But whilst ad hocism is definitely one of video art's more beguiling qualities, I found VOORLAND's depiction of bush and tree-trunk somewhat lacklustre. In fact, as painters (and here they must be considered as such) they leave something to be desired - with the exception of the striking mask-like image on the video. I also had doubts about the tackiness of the peep-show box itself (basically a big cardboard box with painted birch trees on either side). On entering the gallery, I already had a reasonably clear idea of the style of work I was about to see which removed some of the anticipation of what was actually to be seen inside the box. A more neutral box would have heightened the sense of tension, literally and metaphorically, between the world within and the world outside. These few reservations aside, I thought that *Seelenwald* was a successful integration of the magical and the entirely unmagical using both technology and the simplest of means.

**UITGEVER/PUBLISHER**

Stichting *MEDIAMATIC*  
Postbus 1114, 9701 BC Groningen  
Nederland, t.050 144437 / 135584

**NIEUW ADRES PER 01-07-86**

Binnenkadijk 191, 1018 ZE Amsterdam  
Nederland, t.020 241054

**DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION**

*Nederland*: Betapress, Gilze / Stichting  
*Mediamatic Great Britain*: Performance  
Magazine, London T.01-7391577 *Spain*:  
Metronom, Barcelona T.93-3106162 *West*  
*Germany*: 235 Video, Cologne T.0221-523828  
*USA*: Art in Form, Seattle-Wa 206 6236381

**ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS**

4 nummers/issues: *België en Nederland*:  
particulieren f 30,- instellingen/bedrijven  
f 45,-Maak dit bedrag over op giro 4412210  
t.n.v. Mediamatic Groningen  
*Europe*: f 50,- *Overseas*: f 60,-  
Abonnementen kunnen elk nummer ingaan  
en worden stilzwijgend verlengd tenzij is  
opgezegd voor verschijnen van het laatste  
nummer van het lopende  
abonnement/Subscriptions can start every  
issue and will be renewed tacitly unless  
terminated before appearance of the last issue  
of the current subscription.

**DEZE UITGAVE/THIS PUBLICATION**

is mede mogelijk gemaakt door financiële  
ondersteuning van het ministerie van WVC,  
de Gemeente Groningen, het H.S.  
KAMMINGAFONDS en het PRINS  
BERNHARDFONDS / was also made possible  
by the financial support of the Dutch  
ministry of culture, the City of Groningen,  
the H.S. KAMMINGAFONDS and the PRINS  
BERNHARDFONDS

**REDACTIE/EDITORS**

Jans Possel, Willem Velthoven

**PRODUCTIE/PRODUCTION**

Jans Possel, Willem Velthoven

**VERTALERS/TRANSLATORS**

Hans Andringa, Groningen Gabi Prechtl,  
Groningen Fokke Sluiter, Groningen Annie  
Wright, Amsterdam

**COPYRIGHT**

De auteurs/the authors

**VORMGEVING/DESIGN**

Normaalontwerp/Velthoven  
Groningen/Amsterdam

**ZETWERK/TYPE-SETTING**

Perscombinatie, Amsterdam

**DRUK/PRINTING**

DrukGoed, Amsterdam

**BINDEN/BINDING**

Binderij Amsterdam, Amsterdam

**BIJDRAGEN/CONTRIBUTIONS**

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

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

SIMON BIGGGS Australisch beeldend  
kunstenaar in Londen/Australian artist in  
London. VERA BODY uitgeefster/publisher  
Infermental, JAN PAUL CLOO  
fotograaf/photographer in Amsterdam,  
PABLO COLLETTE medewerker Instituut  
voor Kunstgeschiedenis  
Groningen/staffmember of the Institute of  
Art History of Groningen University,  
DIETER DANIELS kunsthistoricus in  
Bonn/art historian in Bonn. WIM LIEBRAND  
beeldend kunstenaar in Amsterdam/artist in  
Amsterdam, FRIEDEMANN MALSCH  
kunstcriticus in Keulen/art critic in Cologne.  
PETER BOYD MACLEAN beeldend  
kunstenaar in Londen/artist in London.  
MARIE ADELE RAJANDREAM  
kunsthistoricus in Leiden/art historian in  
Leiden, RENE REITZEMA beeldend  
kunstenaar in Amsterdam/artist in  
Amsterdam. ANNIE WRIGHT beeldend  
kunstenaar in Amsterdam/artist in  
Amsterdam.

(ingezonden mededeling)

## PERFORMANCE + THE MAGAZINE OF LIVE ART

PERFORMANCE + ART / THEATRE / MUSIC / VIDEO / DANCE / EVENTS / SPECTACLE

PERFORMANCE + 61A HACKNEY RD, LONDON E2 7NX 01-739 1577

# SUBSCRIBE/BACK ISSUE ORDER

Name .....

Address .....

I enclose a cheque/postal subscription

Individual (UK) £10.50

Institution (UK) £18.50

Europe £18.50

Worldwide (surface) \$35.00

Worldwide (airmail) \$58.00

of maak f 8,- over op Postbank 4412210

tnv Mediamatic Groningen.

U ontvangt dan het meest recente exemplaar  
van PERFORMANCE magazine per omgaande.

Please start my subscription with issue number .....







LYDIA SCHOUTEN