

Pump Up the Picture

Nippon Video

All in the Family

Video et Al.

Identity Nomadism

Bilwet

MTV's Ultratech

Andere Sinema

Kunst is Televisie

Graham Young's Accidents

The Occult Traffic Sign

Jeffrey Shaw/Tjebbe v Tijen

The Moonlighting Story

Video/Architecture

Het Occulte Verkeersbord

Fukui Video Biennale

Le Musée Imaginaire

Talking Heads/Depeche Mode

Mediamatic

The European Art / Media Magazine

[WARNING: the Minister of Culture has Determined that this is an Art Magazine]

3.

Videonale



Bonn

We are very glad to announce the third Videonale, an international festival and competition for artists' videos. The 3rd Videonale will take place from September 11th till September 16th, 1988 at the Bonn Art Society under the auspices of the president of the Federal Republik of Germany, Richard von Weizsäcker.

An international jury will give money awards (a total amount of 10.000,- DM plus purchase of the winning tapes) to different video artists and furthermore appoint a videomaker for a free production donated by a local video production company. A special award will be donated by the industry.

The festival will also include:

IN•FA•M und Kunst, a series of workshops seminars and presentations by, a.o. WOODY VASULKA, KO NAKAJIMA, GORILLA TAPES, VILLEM FLUSSER. (in collaboration with Cologne University, Folkwang Museun, Essen, Kunstakademie Düsseldorf)

A special presentation in collaboration with the Japan House, Cologne, 'Japanese Video from the Eighties'.

An evening with Mediamatic: Art is TV – Rabotnik, MTV et al.

Media/Disco/Art-party

An illustrated catalogue will be published in English/German. We prepare several TV-presentations of the Videonale festival. A selection of tapes will go on a tour around Germany and abroad after the festival.

Deadline: July 15, 1988.

For further information: org. Petra Unnützer tel. 228 21 59 61 [Bonner Kunstverein 228 69 39 36]

3. Videonale Bonn

c/o Bonner Kunstverein, am August Macke Platz, Hochstadenring 22, D-5300 Bonn 1

Abonneert U ● Subscribe!

..... instelling / institution

..... naam / name

..... straat / street

..... postcode, plaats / city

..... land / country

..... telefoon / phone

..... eerste nummer van abonnement / first issue of subscription:

Ik abonneer mij op Mediamatic en betaal na ontvangst van uw rekening: ● I subscribe to Mediamatic and pay on receipt of your invoice:

Dfl. 30,- (particulieren, individuals) of/or *Dfl. 45,- (instellingen, institutions)*

(+)

Dfl. 16,- postage for all countries except Belgium & the Netherlands or *Dfl. 38,- overseas airmail.*

N.B. *Unless you pay by international postal money order, or through a direct transfer (in Dfl.) to our bank account, add Dfl. 9,- for bank costs.*

geschenk-abonnement, naam en adres begunstigde verso. ● gift subscription, name and address of beneficiary verso.

..... handtekening / signature

Give ● *Mediamatic* ● Cadeau!

..... naam begunstigde / name of beneficiary

..... straat / street

..... postcode, plaats / city

..... land / country

postzegel



stamp

Stichting MEDIAMATIC Foundation

Binnenkadijk 191

NL-1018 ZE Amsterdam

In dit nummer van *Mediamatic* een aantal nieuwe onderwerpen; de eerste aflevering van een serie bijdragen van de *post-Frankfurter, neo-Freudiaanse* criminele vereniging BILWET (Bevordering van Illegale Wetenschap). Deze keer *Occulte Verkeersborden*, een pleidooi voor een gevaarlijke vermenging van de tekens. Voor de toekomst staan bijdragen over *De Deur als Medium* en internationale wasmid-delenreclame op stapel.

Verder treft u een aantal bijdragen aan over televisie (PHILIP HAYWARD, STEVEN BODE, WILLEM VELTHOVEN). Ook over dit onderwerp kunt u voortaan regelmatig bijdragen verwachten. Speciaal voor onze niet-Japanse abonnees twee artikelen over video in Japan. Een bespreking van de afgelopen maart gehouden *Internationale Video Biennale in Fukui* door MONIQUE RUHE en het eerste deel van een korte geschiedenis van de *Japanse Video* door ALFRED BIRNBAUM. Het tweede deel zal in het volgende nummer verschijnen.

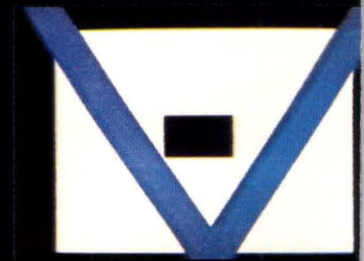
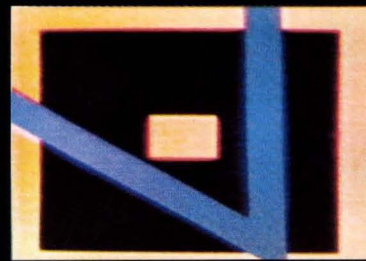
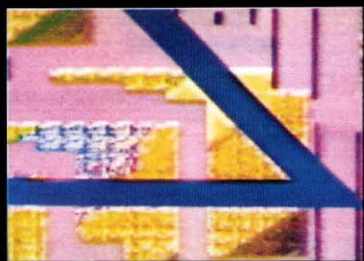
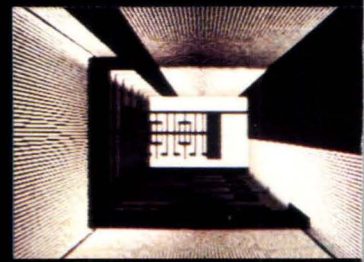
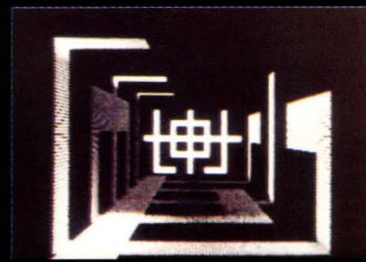
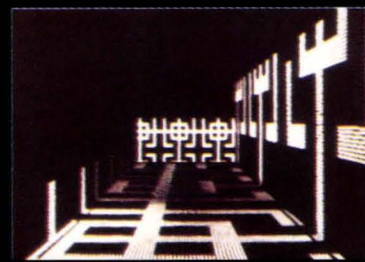
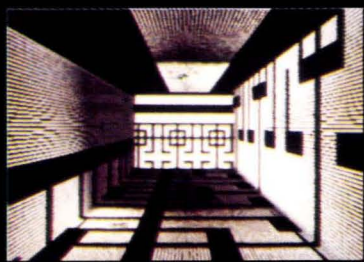
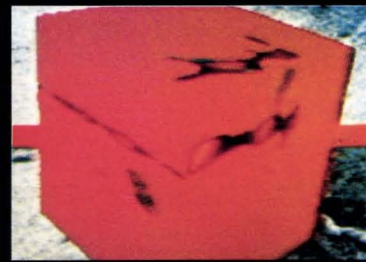
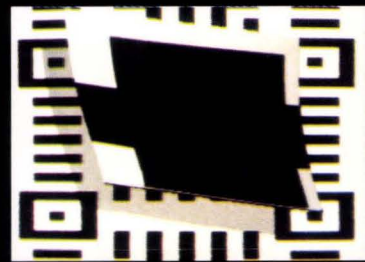
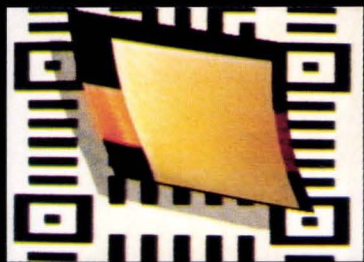
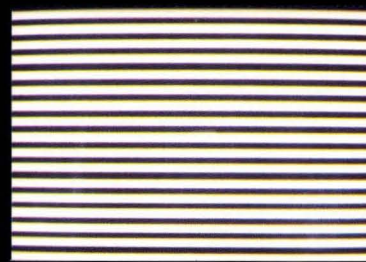
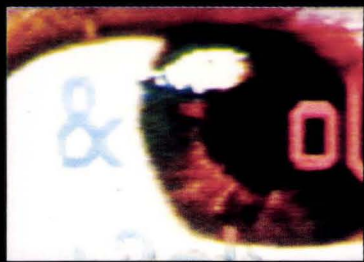
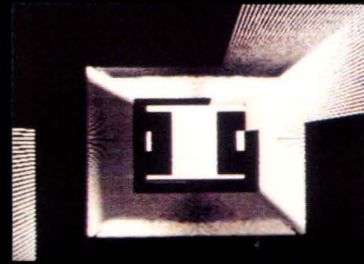
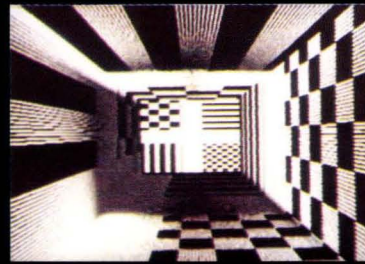
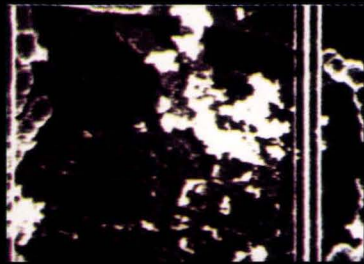
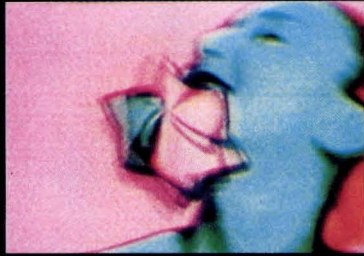
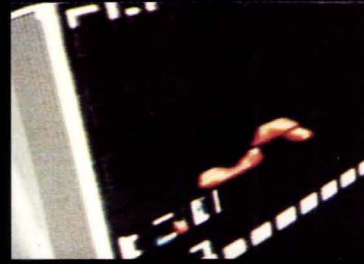
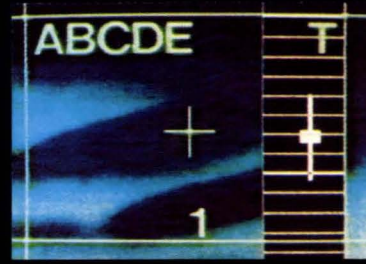
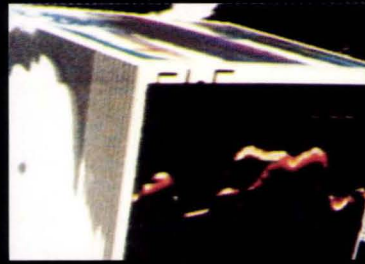
Als extra nieten we de presentatiebrochure mee van het project dat JEFFREY SHAW en TJEBBE VAN TIJEN ontwikkelden voor de viering van het 200-jarig bestaan van de Franse Revolutie, *Un Musée Imaginaire de la Révolution*.

There are a number of new subjects in this issue of *Mediamatic*. There is the first installment in a series of regular contributions by the *post-Frankfurt, neo-Freudian, criminal BILWET* association (for the advancement of illegal knowledge). This issue includes *The Occult Traffic Sign*, a plea for a dangerous fusion of signs. Future contributions about *The Door as Medium* and international soap powder advertising are in the pipe-line.

In addition you will find a number of articles about television (PHILIP HAYWARD, STEVEN BODE, WILLEM VELTHOVEN). There will be more on this subject in the future. Especially for our non-Japanese subscribers we include two articles about video in Japan: A review by MONIQUE RUHE of the *Fukui International Video Biennale* which was held last March and the first part of a short history of Japanese video by ALFRED BIRNBAUM. The second part will be published in the next issue.

As an extra, we have stapled in the presentation brochure of a project developed by JEFFREY SHAW and TJEBBE VAN TIJEN to celebrate the 200th anniversary of the French Revolution: *Un Musée Imaginaire de la Révolution*.

WILLEM VELTHOVEN <i>Pump up the Volume</i>	172
SIMON BIGGS <i>Video / Architecture</i>	176
TOM PROX <i>All in the Family</i>	180
BILWET <i>Occulte Verkeersborden</i>	182
PHILIP HAYWARD <i>The Moonlighting Story</i>	184
ALFRED BIRNBAUM <i>Japanese Video</i> (part I)	190
JEFFREY SHAW/TJEBBE VAN TIJEN <i>Un Musée Imaginaire de la Révolution</i>	193
SIMON BIGGS <i>The Best Laid Schemes of Mice and Men</i>	209
WOIFGANG PREIKSCHAT <i>Identity Nomads</i>	213
STEVEN BODE <i>Travelling Light</i>	215
MONIQUE RUHE <i>Fukui International Video Biennial</i>	218
LIDEWIJDE DE SMET <i>Andere Sinema</i>	222
MAX BRUINSMA <i>Geluid Her Zien / Sound Revisited</i>	223
DIETER DANIELS <i>Performance-Aktion-Ritual</i> (D8 video)	224
MARGA BIJVOET <i>Digital Visions</i>	225
<i>Drukwerk/printed matter rest</i>	225
<i>Kalender</i>	227



WILLEM VELTHOVEN

...This is a journey**into Sound.****A journey which along the way****will bring you new colour****new dimension****new value...****...When all is ready****I throw this switch...**

Pump up the Picture

Bomb that bass**Im Nin' Alou...****you make me feel so good****We interrupt this broadcast****to bring you a special bulletin****from our on-the-spot escort****Oh my god****the music just turns me on****COLD CUT** *Paid in Full remix**This is Ultratech, on MTV. Ultratech is**broadcast by INTELSAT F11, location**332.5 degrees east, downlink frequency**10.97 gigahertz. Ultratech video is transmit-**ted with positive FM modulation. Exposure**to the Ultratech signal should not result in**neural damage to humans. Ultratech, the**future is here...*

Op 15 april introduceerde MTV EUROPE het nieuwe programma *Ultratech*. *Ultratech* wordt twee keer per week uitgezonden; op vrijdagavond en op zondagmorgen. Het is een grotendeels voorstellingsloze, extatische beeldenvloed, een razendsnelle muziekvideo van dertig minuten. Op het eerste gezicht is het één grote *tune out factor*, het schijnt echter ook bij de *kids* veel positieve reacties op te roepen. De soundtrack is een *scratch/sample/hiphop/rip off/DJ mix*, gemaakt door DAVE DURRELL van M★A★R★R★S (*Pump up the Volume*). MTV zoekt een sponsor voor het programma in de hoek van de consumenten electronica. Als dat lukt is het het eerste permanente abstracte disco-TV programma ter wereld. VJ-video!

On April 15th, MTV EUROPE introduced a new program called *Ultratech*. *Ultratech* is transmitted twice a week: on Friday evenings and Sunday mornings. For the most part, it is an uninterrupted plethora of ecstatic images, a frenetic music video that lasts thirty minutes. At first sight, it's one big *tune out factor*, however it seems to have had many positive reactions from the kids. The soundtrack is a *scratch/sample/hiphop/rip-off/DJ mix* made by DAVE DURRELL of M★A★R★R★S (*Pump up the Volume*). MTV is looking for a sponsor in consumer electronics and if that succeeds it will be the first permanent abstract disco TV program in the world. VJ video!

This is Ultratech, on MTV. Ultratech is broadcast by INTELSAT F11 satellite, location 332.5 degrees east, downlink frequency 10.97 gigahertz. Ultratech video is transmitted with positive FM modulation. Exposure to the Ultratech signal should not result in neural damage to humans. Ultratech, the future is here...

De voice over van de trailer van *Ultratech* (tevens *leader*) drukt een *voortuitgangsvaardigheid* uit die in de Cultuur van de laatste jaren niet meer zo actueel is. *Ultratech's* maker, JON KLEIN: *We see Ultratech as a very global idea because there is no language, there is no plot, there is no characters, which means that everyone can relate to, or not relate to it. It's just sound and light. TV taken down to it's essence... Het is of je een schilder uit de jaren tien hoort. ... We're just trying to push people a bit. And we're trying to make people really rethink what television is about. I think Ultratech is a bit brutal, it's very confrontational television. It's almost saying look man, can you handle this or not? You know, I really hope that, say ten years from now, they'll say: the first real nineties show was Ultratech and they started it in 88... Een supergeleiding onderzoeker die juist de 200 graden grens gepasseerd is zou zich zo uitdrukken. Als een kunstenaar tegenwoordig dit soort taal uitslaat kan hij echter meewarige reacties verwachten.*

Gelukkig is KLEIN geen beeldend kunstenaar maar TV-maker. Na een carrière bij ABC in New-York is hij nu *On-Air Presentation Manager* van MTV EUROPE, de Europese branche van het inmiddels wereldomspannende – *chewing gum for the eyes* – muziekvideo *network*. Dat betekent dat hij verantwoordelijk is voor de vormgeving van de MTV programma's die in Londen gemaakt worden. Niet alleen voor de bankstellen en schemerlampen waar de VJ's tussen zitten, maar ook voor de *leaders*, de *trailers* en de *idents* (korte video's die het station identificeren).

Met name deze *intermezzi* zijn af en toe behoorlijk pittige kauwgom. KLEIN maakt één derde zelf en besteedt de rest uit aan voornamelijk Britse videoproducenten. Onder het motto *Use any technique that you always wanted to use but thought too wild for television*. Opruiende taal die, naast een hoop visuele meligheid, een paar mooie staaltjes beeldend animatie- en effectgebruik hebben opgeleverd. MTV's programma's mogen dan geen al te grote aanslag vormen op je intellectuele vermogens, en ook geen al te geavanceerd muziekgenot bieden, de vormgeving van de programma's en de tussendoortjes is een stuk frisser dan wat je op de meeste andere netten aantreft.

Het programma *Ultratech* is een bijproduct van de productie van de *idents*. Het is ontstaan naar aanleiding van experimenten die het bedrijfje STAKKER COMMUNICATIONS uit Manchester voor KLEIN had gedaan op een *Fairlight 6000+* video effect computer (KLEIN: *it's only six thousand pounds! Why buy a car if you can have a Fairlight! It takes you much further...*) Toen hij het materiaal zag besloot hij er een programma van te maken.

Het programma is te beschouwen als één langgerekte *break*. De esthetiek van het programma is analoog aan die van de *Dj-music* die uit de *hip-hop*, *rap* en *break dance* van de jaren 70 is ontstaan. Die esthetiek is voornamelijk gebaseerd op het effect van de *break*, een passage in dansmuziek waar meestal een maatwisseling gebeurt in combinatie met een paar maten percussie solo of bijvoorbeeld wat *gitaarlicks*. De *break* is het meest opwindende, orgastische moment op de dansvloer, het publiek gilt en valt flauw. *Breakdancing* was niets anders dan het dansen op deze passages (acrobatiese versie van het epileptisch insult – weer verwant aan flauwvallen). *Rap* was het spreken van de DJ tijdens de *break*.

Ook hier probeerde men, zoals altijd, het hoogtepunt te verlengen en te intensiveren. De disc jockey, toch al getraind in het naadloos aan elkaar draaien van platen begon alleen de *breaks* aan elkaar te draaien, te herhalen, de lekkerste stukjes (ook bijvoorbeeld zogenaamde *intros*) van verschillende platen achter elkaar te zetten en zelf ritmische effecten te creëren door middel van het met de hand heen en weer trekken van de plaat op de draaitafel. De *scratch* werd uitgevonden. En beetje DJ draait sindsdien geen plaat meer helemaal, maar staat zelf op het podium materiaal van anderen virtuoos te hermonteren en er doorheen te rappen. GRANDMASTER FLASH was eind jaren 70 een van de bekendste exponenten van deze stroming.

Inmiddels is het normaal de geluiden voor je muziek bij anderen te halen en zijn er voor een paar duizend gulden speciale *jatorgels* (sampling keyboards) te koop voor keurige mensen die niet zo handig zijn met de draaitafel, en vroeger gewoon thuis hebben leren pianospelen. De muziek waar *Ultratech* op gemaakt wordt is *Dj-music* die regelrecht in het verlengde ligt van de oorspronkelijke *scratch*.

Parallel aan het jatten in de muziek nam zoals bekend ook de *toeëigening* in de beeldende kunst (in de architectuur deden ze het al langer) een grote vlucht. Met name in de video was men er vroeg bij. DARA BIRNBAUM maakte bij voorbeeld in de jaren 70 haar hermontages van KOJAK en SUPERWOMAN. In Engeland werd de hermontage en *cut up* esthetiek verder ontwikkeld in de *scratch video* van GEORGE BARBER, GORILLA TAPES en DUVET BROTHERS. Een zeer geavanceerd voorbeeld was in 1985 INGO GÜNTHERS *Rotorama*.

Deze videomakers worden meestal *Post-moderne Strategieën* toegedacht. Ze eigen zich beelden toe, confronteren die met andere beelden, met hun tegendeel of met zich zelf om zo betekenissen te veranderen, op te heffen of te deconstrueren. Met name de inhoud van de gebruikte beelden is hier van betekenis.

In *Rotorama* wordt het geleende TV-beeld inderdaad onder zichzelf bedolven en door middel van snelle 3-D effecten tot een soort wereldbeeld, televisiemonster gesmeed. Hoewel er in *Rotorama* eigenlijk geen harde *cuts* zitten, er is geen sprake van een cinematografische montage zoals bij EISENSTEIN, is er een voortdurende montage in de zin van *beeldovergang* aan de hand. In



RAFAEL MONTANEZ ORTIZ *Music reconstruction 88* installation (illustration Montevideo, Amsterdam)

die tape gebeuren gemiddeld continu twee beeldovergangen tegelijk.

Ook bij iemand als RAFAEL MONTANEZ ORTIZ is de beeldovergang een zeer belangrijk gegeven. Waar bij GÜNTHER de macht van communicatie- en informatie-industrie het onderwerp is, is bij ORTIZ de beeldovergang zelf aan de orde. Hij maakt met behulp van een gemodificeerde laserdisc-player *real time* hermontages van *breaks* in klasieke speelfilms, cruciale momenten waarin het verloop van zo'n film gebroken wordt, een ontploffing, de eerste kus van de hoofdpersonen, een vuurwisseling of een instortend dak. De hermontages gebeuren volgens een simpel principe; een fragment van ongeveer een halve seconde wordt steeds herhaald en door de film heen geschoven, steeds begint en eindigt het één beeld later, alles duurt zo tien keer zo lang maar houdt toch z'n oorspronkelijke snelheid, alles gebeurt tien keer. Het effect ligt in tussen dat van een pathaloog-anatoom en een papiervernietiger. Er ontstaat inzicht in de montage, een berg sliertjes, weezin over de handeling, een andere esthetiek. De esthetiek van de montage, de konkretisering van de montage.

De verschillende kunstenaars hebben verschillende onderwerpen die ze volgens verschillende strategieën benaderen. Maar ze *glijden* allemaal op montage. Op lekkere opwindende beeldovergangen. En JON KLEIN, die desgevraagd meldt hij dat hij in New-York de videokunst nauwgezet volgde, en vooral een fan is van INGO GÜNTHER, glijdt het hardst. *Ultratech* gaat sneller, heeft meer kleuren, mooiere effecten, het is video-geile TV *par excellence*. Een volstrekte verzelfstandiging van het televisiebeeld. Het knippert, wentelt, zwelt en krimpt. Het beeld vliegt door zichzelf heen en vermenigvuldigt zich, het beeldt zichzelf af en blaast zichzelf op. De *Hardcore* van de konkrete televisie. Het is pervers. Ik kijk twee keer per week.



The voice-over on *Ultratech*'s trailer (and leader) expresses the kind of belief in progress which has been less than fashionable in the Culture of the last few years. *Ultratech*'s maker, JON KLEIN: *We see Ultratech as a very global idea because there is no language, there is no plot, there are no characters, which means that everyone can relate to or not relate to it. It's just sound and light. TV taken down to its essence...*

It's like listening to a painter from the turn of the century...

We're just trying to push people a bit. And we're trying to make people rethink what television is about. I think Ultratech is a bit brutal, it's very confrontational television. It's almost saying: look man, can you handle this or not? You know, I really hope that, say ten years from now, they'll say: the first real Nineties show was Ultratech and they started it in '88. A super-conductivity researcher who's just passed the 200 degree barrier would talk like that. If an artist were to use that sort of language he could expect to create a pretty pathetic impression.

It is fortunate that KLEIN is a TV maker and not an artist. After a career with ABC in New York, he is now *On-Air Presentation Manager* of MTV EUROPE, the European branch of the global *chewing gum for the eyes* music video network. That means that he is responsible for the design of the MTV programs that are made in London. Not simply for the three-piece suits and standard lamps that surround the VJs but also for the leaders, the trailers and the *idents* (short videos which identify the station).

Sometimes these intermezzi are particularly flavoursome chewing gum. KLEIN makes one third himself and farms the rest out to (mainly British) video producers with the directive: *Use any technique that you always wanted to use but thought too wild for television.* That's dangerous talk but along with a pile of visual froth it has produced a couple of fine specimens of the use of animation and special effects. MTV's programs must not tax the intellect too much nor may they proffer musical pleasure of a too advanced nature yet the programs' design and the bits in between are li-

velier than anything you'll come across on most other channels.

The *Ultratech* program is a by-product of the *idents*. It was a result of experiments that STAKKER COMMUNICATIONS (from Manchester) performed for KLEIN on a *Fairlight 6000+* video effect computer. (KLEIN: *It's only six thousand pounds! Why buy a car if you can have a Fairlight! It takes you much further...*) When he saw the material he decided to make a whole program out of it.

Effectively the program is one long *break*. The program's aesthetic is analogous to that of DJ music which came out of the 1970s *hip-hop*, *rap* and *break dance*. This aesthetic is primarily based on the effect of the *break*, a passage in dance music which mainly consists of changing tempi combined with a couple of bars of a percussion solo or, for instance, some guitar licks. The *break* is the most exciting and orgasmic moment on the dance floor: the public shrieks and faints. Break dancing was simply dancing to these passages (acrobatic version of an epileptic attack - related to fainting). *Rap* was the talking by the DJ during the break.

Here too (as always), you try to extend the climax and make it more intense. The disc jockey was already well-trained in the seamless playing of records one after another. Now he began to play the breaks one after another and to repeat them. He began to put the best bits of various records together (including the intros) and create rhythmic effects by means of turning the record back and forth on the turn-table by hand. And this was how *scratch* was discovered. A halfway decent DJ no longer played complete records but appeared on stage as the virtuoso editor of other people's material through which he would rap. By the end of the Seventies, GRANDMASTER FLASH was one of the best-known exponents of this trend.

Nowadays, it is quite normal to take other people's sounds for your own music. In addition, sampling keyboards can be purchased for a couple of thousand guilders for discerning people who are not so nifty with the

turn-table but used to play piano at home. *Ultratech*'s music is the natural extension of the original scratch.

Borrowing is not simply limited to music. As we know, *appropriation* has taken off in a big way in art - and it's been going on even longer in architecture. Video caught on particularly fast. For instance, DARA BIRNBAUM made her re-edits of KOJAK and SUPERWOMAN in the 1970s. The re-edit and *cut-up* aesthetic developed still further in England with the *scratch videos* of GEORGE BARBER, GORILLA TAPES and DUVET BROTHERS. An extremely advanced example was INGO GÜNTHER's 1985 *Rotorama*.

These video-makers are mainly attributed with *Post-Modern Strategies*. They appropriate images, confront them with other images, with their opposites or themselves in order to change, elevate or deconstruct their significations. The content of the images used is particularly meaningful.

In *Rotorama*, the images (which are taken from TV) are actually buried under each other and forged into a sort of world view, a sample of the TV monster by means of a rapid 3-D effects. Although there are no hard cuts in *Rotorama* nor is there any question of a cinematographic montage à la EISENSTEIN, there is a constant process of montage in the sense of the editing of source material. On average, two different images are used at any one point throughout this tape.

The editing of different source materials is also a very important factor in the work of someone like RAFAEL MONTANEZ ORTIZ. Where GÜNTHER takes the power of the communication and information industry as his subject matter, ORTIZ discusses the actual process of editing. Using a modified laserdisc player, he makes real time re-edits of *breaks* in classic films: crucial moments where the film's progress is broken by (for instance) an explosion, the main characters' first kiss, an exchange of fire or a collapsing roof. These re-edits follow a simple principle: a fragment of about half a second is constantly repeated and progresses through the film so that it always begins and ends one frame later. Hence, everything lasts ten minutes longer yet maintains its original speed and everything happens ten times. The effect is something between that of a coroner and a paper shredder. It creates insight into the process of editing, a mountain of streamers, repugnance towards the action, a different aesthetic. The aesthetic of editing, making it concrete.

Different artists take different subjects which they approach using different strategies. But they all get off on montage. On the delicious and exciting process of editing. And JON KLEIN (who avidly followed video art in New York and is particularly a fan of INGO GÜNTHER) gets off most of all. *Ultratech* is faster, more colourful and has more beautiful effects. It is hot video TV *par excellence*. The absolute autonomy of the television image. It flickers, turns, swells and shrinks. The image flies through itself and multiplies, it depicts itself and blows itself up. The *hardcore* of concrete television. It is perverse. I watch twice a week.

translation ANNIE WRIGHT



PHOTO KIRA PEROV LONG BEACH

BILL VIOLA *Room for St. John of the Cross* 1983 installation

MONA HATOUM *Hidden from Prying Eyes* 1987 installation

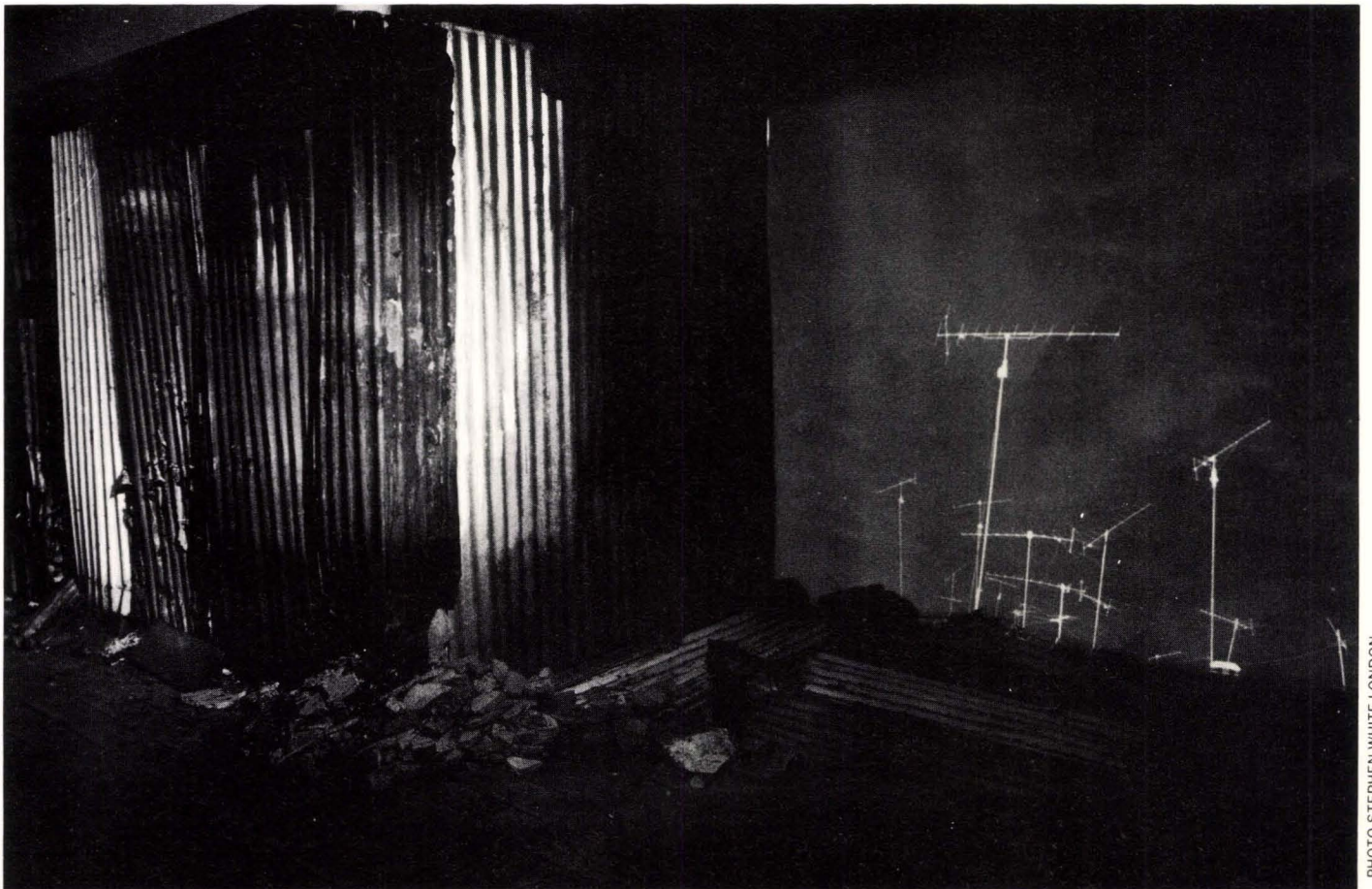


PHOTO STEPHEN WHITE LONDON

SIMON BIGGS

Video and Architecture

SIMON BIGGS gaat in op de complexe relatie tussen video en architectuur aan de hand van drie videowerken.

Televisie is *thuis*, het wordt gemaakt voor de huiskamer. Daarom wordt de manier waarop we dit medium benaderen bepaald in verhouding tot een psycho-dynamiek ontstaan in een onderlinge afhankelijkheid van in eerste instantie ongelijksoortige artefacten – televisie en architectuur. De relatie tussen televisie en architectuur is complex, omdat ze gebaseerd is op verschillende factoren die de verhouding tussen maker en consument bepalen. Bijvoorbeeld het beeld van televisie van de traditionele buitenstaander is fundamenteel verschillend van dat van iemand die erbij betrokken is of er door gerepresenteerd wordt en zo is het mogelijk dat hun opvatting van architectuur – als bepalende factor in persoonlijke ruimte – ook afwijkend zal zijn.

De relatie tussen televisie en architectuur is complex, omdat ze gebaseerd is op verschillende factoren die de verhouding tussen maker en consument bepalen. Bijvoorbeeld het beeld van televisie van de traditionele buitenstaander is fundamenteel verschillend van dat van iemand die erbij betrokken is of er door gerepresenteerd wordt en zo is het mogelijk dat hun opvatting van architectuur – als bepalende factor in persoonlijke ruimte – ook afwijkend zal zijn.

Het zou echter misleidend zijn televisie te zien als alleen functionerend binnen architectonische ruimte, omdat haar vorm en haar verschijnen ver voorbij deze parameters geëxpandeerd is. Je zou kunnen stellen dat televisie de traditionele gebruiker/object relatie van architectuur totaal heeft opgeblazen, of in ieder geval geherdefiniëerd. Televisie heeft het vermogen architectuur zelf te omsluiten, zowel fysiek als psychologisch, wat de relatie tussen deze twee artefacten bijzonder problematisch maakt.

De video-installatie *Room for St John of the Cross* van BILL VIOLA, de aan een specifieke plaats gebonden installatie voor de openlucht *Television Circle* van JUDITH GODDARD (in opdracht voor de tentoonstelling *TSWA3D* van Television South West in 1987, een ongebruikelijk en opwindend project waar een Engels televisie-station publiekstentoonstellingen financierde van experimentele en vaak sociaal uitdagende kunstwerken op ongewone locaties) en MONA HATOUM's installatie met televisie *Hidden from Prying Eyes* (tentoongesteld in de AIR GALLERY in Londen als onderdeel van de *At the Edge* series van live-activiteiten en installaties gedurende 1987) houden alledrie verband met noties van architectuur en hun beïnvloeding door televisie. Elk van deze kunstenaars heeft een andere kijk op zijn/haar medium – *video* – en een andere benadering van architectuur en zijn culturele betekenis.

HATOUM en VIOLA zien video, tenminste in deze speciale werken, meer als een op zichzelf staande, significante aanwezigheid, terwijl GODDARD ook de mogelijkheid van video als een narratief *venster* onderzoekt. Door televisie als een aanwezigheid, als een beeld dat primair zijn eigen status aanduidt op te vatten, behandelen HATOUM en VIOLA dit medium meer als artefact, met al zijn culturele associaties, dan dat ze zijn stylistische en formele kenmerken benadrukken. Vanaf dit punt worden de overeenkomsten tussen de twee kunstenaars echter minder groot. Voor VIOLA heeft video een dubbele aanwezigheid, zowel binnen als buiten architectuur. Het functioneert en als buitenwereld, een meta/omvattende ruimte, en als object van contemplatie binnen een architectonische setting.

Henge Architectuur

HATOUM beschouwt video of, in dit geval, televisie als een binnen-dringende aanwezigheid in een architectuur die niet alleen functioneert als schuilplaats maar ook als schild. GODDARD daarentegen beschouwt video en architectuur als synoniem. Ze plaatst een video-ar-

● SIMON BIGGS discusses the complex relation between television and architecture on the basis of three videoworks.

● The most common manifestation of the television is within the home, within domestic space. Thus the manner in which we approach this medium, is established relative to a psycho-dynamic constituted in a mutual interdependence between what may initially appear as disparate artifacts – television and architecture. The relationship between television and architecture is complex, predicated as it is upon various factors that establish the dynamics between maker and consumer. For instance, the view of television by the traditionally marginalised is substantially different from that of those who either have access to its formation or whom are well represented by it, and therefore it would seem likely that their constitution regarding architecture – as determining factor in personal space – will also be divergent.

The relationship between television and architecture is complex, predicated as it is upon various factors that establish the dynamics between maker and consumer. For instance, the view of television by the traditionally marginalised is substantially different from that of those who either have access to its formation or whom are well represented by it, and therefore it would seem likely that their constitution regarding architecture – as determining factor in personal space – will also be divergent.

However, it would be misleading to see television as only functioning within architectural space as its manifestations and forms have exploded beyond these parameters. It may be that television has exploded or entirely redefined the user/object relationships of architecture. It would seem that television has the ability to enclose architecture itself, both physically and psychologically, thus rendering the relationship between these two artifacts particularly problematic.

BILL VIOLA's video-installation *Room for St John of the Cross*, JUDITH GODDARD's site-specific outdoor installation *Television Circle* (commissioned for the 1987 Television South West exhibition *TSWA3D*, an unusual and exciting exercise where an English television station funded the public exhibition of experimental and often socially challenging artworks in unusual sites) and MONA HATOUM's installation with television *Hidden from Prying Eyes* (exhibited at the AIR GALLERY, London as part of the *At the Edge* series of live events and installations during 1987) all relate to notions of architecture and its formation through television – and this in relation to video practise. Each of these artists has a different perspective on their medium – video – and a distinct approach to the subject of architecture and its cultural significance.

HATOUM and VIOLA see video, at least in these particular works, more as a presence significant in its own right, whereas GODDARD explores as well its facility as a narrative *window*. The notion of the television as a presence, as an iconic figure primarily signifying its own status, allows HATOUM and VIOLA to deal with this media as artifact, with all its cultural associations at this level, rather than address its stylistic and formal characteristics. However, at this point the similarities between these two artists diminish. For VIOLA video has a duplicitous presence, both within and outside architecture. Here it functions both as the outside world, a meta-enclosure, and as an object of contemplation within an architectural setting.

Henges' Architecture

HATOUM sees video or, more specifically in this case, television as an invading presence into an architecture that functions not only as shelter but as shield. GODDARD, in contrast, sees video and architecture as often synonymous, opposing a video-architecture to

chitectuur tegenover de natuurlijke omgeving. Zo beschouwd lijkt GODDARD niet zozeer de socio-functionele aspecten van architectuur in haar werk te betrekken maar meer de mytisch-symbolische, zoals je die aantreft in de architectuur van de *Henges*, steen-circels en monumenten. GODDARD herschepert architectuur uit video. Ze probeert haar werk niet te baseren op een video/architectuur dialectiek. Ze beschouwt de twee technologieën als verwant. Een verwantschap die wordt teweeggebracht door en in overeenstemming is met het stelsel van waarden dat haar primaire aandachtsgebied vormt.

VIOLA benadert architectuur in de dubbele betekenis van zowel schuilplaats tegen de buitenwereld als een gevangenis – die ruimte die gebouwd wordt om buiten tegen binnen te beschermen. In *Room for St John of the Cross* onderzoekt VIOLA een leeswijze waarbij hij zoekt naar de betekenisgevende capaciteit van architectuur als een metafoor voor persoonlijke interne of psychologische ruimte in conflict met de *andere* externe ruimte. De tegenstelling binnen en buiten de schuilplaats gaat de tegenstelling subjectief/objectief of imaginair/(ideaal)/reëel representeren. VIOLA probeert deze tegenstellingen te problematiseren, door het publiek zijn eigen visie van de plurale status van het kunstwerk op te leggen via de tegenstellingen die inherent zijn aan een dergelijke binaire structuur.

Voor VIOLA symboliseert video onze eigen visie, of de geïdealiseerde visie en het conflict tussen die twee, als een dubbel proces – het conflict tussen hoe we de wereld zien en hoe we haar graag zouden willen zien, of misschien de manier waarop we de wereld zien en de afstand tussen deze visie en de *realiteit*. Dit stelt de kunstenaar in staat niet alleen te reflecteren op persoonlijke kennis en begrip maar ook op de lichamen die dit proces vormgeven – bijvoorbeeld de aard van televisie en architectuur – zodat hij toegang krijgt tot de verschillende niveaus waarop het *Ik* wordt gevormd als sociaal wezen.

De Kunstenaar als Iconoclast

Het beeld van een geïdealiseerde berg, te zien op een kleine monitor in de schuilplaats en de videoprojectie van een dreigende, denderende sneeuwlawine op de muur boven die adobe hut confronteren ons met de kunstmatigheid van onze middelen van begrip, en zijn aangeboren kwetsbaarheid. Dit kan op zijn beurt weer gelezen worden als een reflectie op de functie van kunst als representatiemiddel en de mogelijke vruchteloze aard van zo'n onderneming – hoewel, aan de andere kant, VIOLA ons misschien het beeld van de kunstenaar als iconoclast wil presenteren, door lawines van verwarrende informatie te creëren als een aanval op gevestigde modellen of middelen, waar architectuur metonymisch voor hegemonie wordt en de kunstenaar vergeleken wordt met de *primitieve* krachten van de natuur.

Net als VIOLA, ziet HATOUM architectuur als een schuilplaats. Bij haar valt er echter een ruimere reeks associaties onder die niet alleen gaat over het gepersonaliseerde potentieel van de architectuur, maar ook over verwijzingen naar politieke en feministische discussies over marginalisatie en invasie. Haar keuze voor golfplaat als basis materiaal, waarmee ze de verduisterde steeg van een *derde wereld slum* bouwt, en het onvermogen van de kijker om de televisietoestellen die aan de andere kant van deze gammele muren zijn neergezet te zien (hij kan ze alleen horen en hun weerspiegeling op plafonds en in hoeken opvangen), brengt een gevoel van onderdrukking, verzet en tijdelijkheid teweeg. Voor HATOUM is televisie eerder een politieke verwijzing dan een abstracte en veralgemeniseerde aanwezigheid, daar ze televisie beschouwt als een inbreuk op die krachten waarvoor deze nogal sjoefle architectonische structuren juist waren opgericht, namelijk om ze uit te sluiten.

Waar VIOLA's werk een zekere ambivalentie bevat – het product van de morele verlamming die wordt veroorzaakt door het onderkennen van de problematiek voort te komen uit hegemonische krachten – plaats HATOUM zichzelf op de grens met haar onderwerp, wat het een emotionele intensiteit geeft die zeer specifiek en plaatsbaar is. Dit werk laat geen twijfel bestaan over de intenties van de kunstenaar met betrekking tot haar onderwerp aangezien ze zelf de rol van slachtoffer aanneemt.

Het verschil tussen deze twee kunstenaars aangaande dit punt kan je opvatten als een metonymische of meer algemene vorm van verschil zoals die is weergegeven tussen het geïndustrialiseerde Westen en de *Derde Wereld*, tussen man en vrouw, tussen centrum en randgebieden. VIOLA drukt zijn ontgoocheling uit door de problematiek van zijn eigen positie als een representant van het *centrum* te erkennen maar daarmee bevestigt hij tegelijkertijd zijn eigen weigering om als afwijkende stem te fungeren. HATOUM daarentegen – een Palestijnse vrouw – spreekt ons aan vanuit de randgebieden die ze vertegenwoordigt met weinig aandacht voor de grotere *architectuur* van

het instituut Kunst. Daarmee vermijdt ze de noodzaak de mogelijke ineenstorting van haar eigen machtspositie als een producent van betekenis te benadrukken.

Cultuur/Natuur

GODDARD gaat in zekere zin, net als HATOUM, te werk vanuit de randgebieden. Haar werk bevat niet alleen een feministische les maar trekt ook één lijn met de onenigheid binnen de ecologische beweging. GODDARD's werk richt zich op de symbolische kwaliteiten van architectuur wanneer ze zich zijn betekenisgevende capaciteit toeëigent. De traditionele mannelijke overheersing van betekenis in deze en andere maaksels omzeilt ze hiermee. In *Television Circle* wordt architectuur opgevat als een technologie, en dus van dezelfde soort als de televisie, die intervenueert in de natuurlijke omgeving – in dit geval met negatieve connotaties. Zowel in de feitelijke aanwezigheid van het werk, tijdelijk gesitueerd in de dichte bossen van Dartmoor (Zuid-Engeland), en in het beeldverloop zoals te zien op de verschillende monitoren (elk in een stalen bekisting en gerangschikt volgens een oude Druidische *Henge*) worden we geconfronteerd met een wereldvisie gehuld in een technologisch web of sarcofaag. De technologie die we ontwikkeld hebben om toegang te krijgen tot de wereld en om haar te manipuleren begint zijn scheppers bijna uit te sluiten, wij als buitenstaanders, niet langer in staat ons rechtstreeks tot onze omgeving of ons beeld ervan te richten.

GODDARD beschouwt zowel architectuur als televisie als singulier en equivalent. Hun respectievelijke functies of betekenisgevende kenmerken wenst ze niet te vermenigvuldigen. In die zin kan haar werk simplistische of naïef lijken vergeleken met dat van HATOUM of VIOLA, maar het is juist in de behandeling van de thema's dat de nadruk gelegd wordt op het ikoon-karakter van wat voor GODDARD in wezen een eenvoudige en onproblematische tegenstelling is – cultuur/natuur. In dit opzicht wijkt haar werk niet af van HATOUM's benadering van de tegenstelling centrum/marge of VIOLA's onderzoek van het persoonlijk/sociale als een oppositionele structuur.

GODDARD's neiging om video en architectuur gelijk te stellen is zeker vol te houden, want beide delen de status van artefact – technologische producten van menselijke opzet. De klasse van artefacten is echter bijzonder groot en zeer gevarieerd. Deze variatie komt het duidelijkst naar voren in het werk van HATOUM, waar televisie rechtstreeks in conflict staat met architectuur in de rol van schuilplaats. VIOLA heeft door video zowel binnen als buiten zijn gestileerde hut te plaatsen, hiërarchieën en onderscheiden uitgevaagd waarmee geen enkele oppositie de kans krijgt stevig de kop op te steken. HATOUM daarentegen heeft, door televisie een unieke plek te geven binnen de structuur van krottenwijken, zijn conflicterende en problematische kwaliteiten benadrukt.

vertaling JANS POSSEL

the natural environment. As such, GODDARD is seen to be investing into her work not the socio-functional aspects of architecture but rather the mythic-symbolic, as found in such symbolic architectures as *Henges*, stone circles and monuments. GODDARD reconstitutes an architecture from video rather than seeking or predicating her work upon a video/architecture dialectic. GODDARD views the two technologies as akin, produced by and in accordance with a value structure which is the primary object of her address.

VIOLA views architecture in duplicitous terms as both shelter from the outside world and as a prison – that space constructed to protect the outside from the inside. In *Room for St John of the Cross* VIOLA investigates a reading where he seeks architecture's signifying capacity as a metaphor for personal internal or psychological space in conflict with the *Other* external space. The opposition between

outside and inside comes to represent the oppositions subjective/objective and imaginary(idea)/real. VIOLA attempts to problematize these oppositions, addressing the audience with their own vision of the artwork's plural state via the contradictions inherent in such a binary structure.

For VIOLA video comes to symbolise our own vision, or vision idealised and the conflict between the two, as a duplicitous process – the conflict between how we see the world and how we would like to see it, or perhaps the way we see the world and the distance between that and *reality*. This allows the artist to reflect not only on personal knowledge and understanding but on the institutions that form and externalise this process – for instance, the nature of television and architecture – such that access is gained to the various levels at which the *Self* is constituted as a social being.

The Artist as Iconoclast

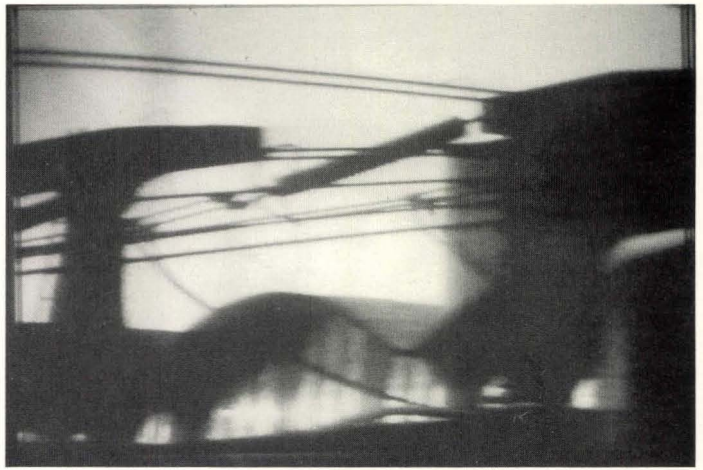
With an image of an idealised mountain displayed upon a small domestic monitor within the shelter and the video projection of a threatening, thundering avalanche of snow upon the wall above that small adobe hut we are confronted with the artificiality of our means of comprehension, and its innate fragility. This in turn can be seen as reflecting upon the function of art to represent and the possibly fruitless nature of such an undertaking – although, alternatively, VIOLA may be presenting us with the image of the artist as iconoclast, creating avalanches of disturbing information that attack established models or means, where architecture becomes metonymic of hegemony and the artist is equated with the *primitive* forces of nature.

Like VIOLA, HATOUM views architecture as shelter, however she invests it with a broader range of associations dealing not only with its personalised potential but with references to political and feminist discourses on marginalisation and invasion. Her choice of corrugated iron for the basic material from which she constructs the darkened alleyway of a *third-world* shanty town, and the inability of the viewer to see the televisions placed on the other side of these ramshackle walls (they can only hear them and glimpse their reflected glow on ceilings and in corners), creates a sense of oppression, resistance and temporaryness within the work. HATOUM regards the television more as a political referent than as an abstract and generalised presence, positing it as an agent of invasion by those forces that these rather shabby architectural structures were erected to exclude.

Where VIOLA's work contains a certain ambivalence – the product of the moral paralysis engendered in recognising the problematics of being born of hegemonic forces – HATOUM situates herself on the margins with her subject, thus investing an emotional intensity that is highly specific and placed. There is no doubt in this work as to the artist's intentions regarding her subject as she aligns herself with the role of victim.

The difference between these two artists on this point can be seen as metonymic of a more general form of difference as represented between the industrial West and the *Third-World*, between men and women, the centre and the margins. Through recognising the problematics of his own position as a representative of the *centre* VIOLA expresses his disillusionment but in this affirms his own negation as a dissenting voice, whilst HATOUM – a Palestinian woman – addresses us from the margins she represents with little attention to the greater *architecture* of the art institution, thus avoiding the necessity to address the possible collapse of her own position of power as a producer of meaning.

GODDARD, as HATOUM, to some extent functions from the margins, her work containing not only a Feminist reading but also an alignment with the dissension of the ecology movement. GODDARD's work addresses the symbolic qualities of architecture as she appropriates its signifying capacity, thus circumventing the traditional male dominance of signification in this and other forms of artifact. In *Television Circle* architecture is regarded as a technology, and thus of the same family of things as television, which intervenes in the natural environment – in this case with negative connotations. Both in the actual presence of the work, temporarily situated in the dense forests of Dartmoor (Southern England), and in the sequence of images displayed on the several monitors (each encased in steel and arranged similarly to an ancient Druidic Henge) we are confronted with a vision of the world enclosed in a technological web or sarcophagus. The technology we have developed to access and manipulate the world has come to enclose it almost to the exclusion of its creators, with us on the outside no longer able to address our environment, or vision of it, directly.



JUDITH GODDARD *Television Circle* 1987 still



JUDITH GODDARD *Television Circle* 1987 installation

Culture/Nature

GODDARD regards both architecture and television as singular and equivalent, not wishing to engage any potential multiplicity in their respective functions or signifying characteristics. In this sense her work may seem simplistic or naive compared to that of VIOLA or HATOUM, however it is in this treatment of the issues that emphasis is placed upon the iconic nature of what is essentially for GODDARD a simple and non-problematic opposition – culture/nature. In this regard her work is not dissimilar to HATOUM's approach to the opposition centre/margin or VIOLA's exploration of the personal/social as an oppositional structure.

GODDARD's inclination to equate video and architecture is certainly sustainable, for both share the status of artifacts – technological products of human intent. However, the class of artifact is an extremely large one and contains a great many lines of differentiation. This difference is most evident in HATOUM's work, where television is seen as in direct conflict with architecture in its role of shelter. VIOLA, by placing video both on the outside and inside of his stylised hut, has blurred hierarchies and distinctions disallowing any opposition to firmly emerge. In contrast, by retaining for television a singularity within her shanty town structures, HATOUM has emphasised their conflicting and problematic qualities.

How to get into Video All in the

Een van onze lezers zond ons deze transcriptie van een nachtmerrie die optrad tijdens zijn jaarlijkse *pre-festival-depressie* deze zomer. Het schijnt inmiddels al weer wat beter met hem te gaan.

Reiziger ziet vreemde lichtjes, stopt z'n auto, en voegt zich nieuwsgierig bij een gezelschap, starend naar knipperend oplichtende dozen. *Hersenresonanties* zegt iemand, een ander: *Geheime boodschappen van een kunstmatige intelligentie. Moet dat ding niet gerepareerd?* de vraag wordt genegeerd. *Ach ja... 't is videotijd in entertainment land,* mompelt een andere vreemdeling, maar zijn we niet allen vreemdelingen in deze eenrichtingsfamilie?

Dottore FAGONE... -een schriele stagiair van het locale dagblad schurkt zich gretig tegen de *fautuil* in de *lobby*. Met haar magnetische woordenvalletje behendig elk vleugje betekenis opvangend dat de Italiaanse professor morst vanuit zijn comfortabele positie. Door zijn telescoop-bril werpt hij haar een van zijn *Caligari-blikken* toe, alvorens haar omstandig zijn geheimen te onthullen over video als Kunst en de noodzaak van nieuwe visuele ervaringen in de media-samenleving. De vraag van het opgewonden knikkende meisje, welk TV-programma hij het liefste ziet, en of hij verwacht dat BERLUSCONI en experimentele video ooit nog eens een gezamenlijke noemer zullen vinden, blijft onbeantwoord, omdat 's professors aandacht alweer wordt afgeleid door een der aardse feeën, de opzichter van een Parijse kunsttempel. Ze schakelen onmiddellijk over op het vertrouwelijke *gemeenzaam* van het *savoir vivre*, terwijl ze vergaderen over hun verleden en toekomstige *configuraties* in hun niet aflatende reisdrift door de KUNSTWERELD.

Ondertussen ontmoeten de *hustlers* elkaar voor een nonchalant gesprek. Van af hun klip houden ze de boel in de gaten, onopvallend, maar steeds op de loer naar iets eetbaars. Op de zelfde manier worden de *gieren* op gepaste afstand omringd door kleiner pluimvee, sommige devote exemplaren proberen de aandacht te trekken met hun elektronische pauweveren. Het geduld van de terzijde hangende toeschouwer wordt weldra beloond, want altijd word er wel een van deze arme donders verleid door de *media-kooplieden*, die te lam zijn om televisie in een swingende tent te veranderen, zelfs als het ze gevraagd word.

Een merkwaardig vleugje deodorant vermengt zich met sigarettensmoke en koffiedamp. Dit aroma is het onmiskenbare teken van de aankomst van J.P. TREFOIS, die naar verluidt, is gepromoveerd naar een wat minder ongemakkelijke positie. We zullen moeten afwachten of hij een leegte zal achterlaten aan de bar, waar de onbemiddelde handelaren rondhangen en elkaar drankjes voorschrijven tegen het *Kunst-voor-Televisie-Syndroom* (KTS).

WULF HEZOGENRATH? *Tsjja, die heb ik nog niet gezien. ...hij zou*

even langskomen op terugreis van Turijn? Zou hij niet naar Avignon?

...Wáár? in het MOMA? (is het waar dat ze dat tegenwoordig the Modern noemen?) ...Jaja, op de Documenta. ...die maakt het helemaal.

...In Japan! Bij de Paus?? Wat doe je als je wordt voorgesteld aan iemand die je probeert te ontlopen? Hoe gedraag je je neutraal ten opzichte van zo iemand in een klein en niet bepaald overbevolkt koffiekamerje? Hoe omzichtig ben je nog in staat te reageren op iemand, wiens geestelijk welbevinden er van afhangt dat ie als kunstenaar beschouwd wordt? Niet bestand tegen de verleiding tenminste één positief oordeel te geven, alleen omdat je driehonderd bandjes hebt bekeken in een jury? Kun je zure oprispingen in complimenten vertalen? Ben je een zeurende etter? (kom er bij zitten!)

JEAN PAUL FARGIER? ...wie zei dat? ... neee, en ik altijd maar denken dat hij alleen Frans verstaat. Gedverdemme, nou ja, dat is ook mijn zaak niet...

...Nee ...Ja ...Oh zit dat zo ...MICHEL BOGIOVANNI? wat een klotestreek! Ik had het kunnen weten... Laten we het ergens anders over hebben. ...de eerste prijs? eh, geen probleem, maar ik moet het even met de jury bespreken. ...Nee, je hoeft hem niet te delen. Zeker... geen probleem, als je de vroege trein neemt ben je op tijd voor de verrassing.

...Doewie!

Met wat fanfare worden de deuren van een verlaten bioscoop voor het publiek geopend. Kunstenaars verschuilen zich tussen het publiek, klaar om hun oorkonde van vakmanschap te ontvangen uit handen van een der *Mothers of Invention* van de videokunst. Die deze *historische gebeurtenis* even plechtig aanschouwen als onze oude hoofdmeeester indertijd het uitreiken van de eindrapporten. De ceremonie bereikt bijna zijn hoogtepunt met de zegening van de artiesten door een vertegenwoordiger van het Europees Cultureel Rioleringsysteem, de heer MICHAEL KUSTOW, als een Amerikaanse dame binnenstormt om te wereld-premiere aan te kondigen van ... *Hi, KATHY*, de zwakke stem van een bewonderaar wordt niet opgemerkt. Daar was ze dan, de koningin van de Video Staten van Artmerica, de avondse ambiance van een Frans provinciaal media-ontwikkelingsproject transformerend in de MET van de CAT. Met haar onvergetelijke stem hijgt ze prachtige woorden in de microfoon: *To Cannes or not to Cannes.*

Zo, dat was het voor vandaag kinderen, God zegene jullie, wel rusten, en morgen gezond weer op.

vertaling WILLEM VELTHOVEN

[zie voor exacte data onze kalender]



PROX

eo and other Stories

the Family

• One of our readers sent us this transcription of a nightmare that occurred during the *pre-festival depressions* he suffers from every summer. We understood that he's doing better again now.

• Traveller sees strange lights, turns off road, curiously contributing to gathering crowd staring in direction of flickering phosphorescent cubes. *Resonances of the brain*, says one, another: *Hidden messages of artificial intelligence. Shouldn't this thing be serviced?* – call's ignored. *Oh yes, it's video time in entertainment desert*, another stranger mumbles, but aren't we all strangers in this family looking in the same direction?

Dottore Fagone ... – a slim apprentice envoy of the local newspaper crouches eagerly on the fauteuil in the lobby, in her hand the magnetic word attractor. She skillfully tries to catch every bit of meaning, that is spilled by the Italian professor sitting comfortably next to her. Through his telelens glasses he throws one of his Caligari-glances at her, before he thoughtfully reveals his secrets about video as art and the need for new visual experiences in media society. The question of the excitedly nodding girl, which TV-programme he favors most, and if he ever sees a chance for Berlusconi and experimental video to find a common denominator, remains unanswered, because the professor's attention's already distracted by one of the worldly fairy, overseer of a Parisian temple of art. They swiftly switch into the intimate vernacular of the *savoir vivre*, comparing past and future constellations of theirs on their never ending way through the art world.

Meanwhile the *hustlers* meet in casual conversation. From the ridge they look out, inconspicuous, yet watchful, for everything digestible. The same way, vultures are surrounded in respectful distance by lesser birds, some devote performers try to divert their attention to their electronic peacock fans. The patience of the idle observer will not be in vain, since one or another of these poor devils will be lured successfully by the media salesmen, who were to dull to turn television into a funky razz-matazz, even if they were asked to.

A peculiar whiff of sweat-stop mingles with cigarette smoke and coffee steam. The fragrance is the unmisleading sign that J.P. TREFOIS has arrived, who, as rumours go, has been promoted into a less uncanny position. Whether or not he will leave a gap at the bar, where all the undercapitalized dealers hangout, to exchange their prescription for another dose against the *art-on-television-syndrome* (ATS), will have to be seen.

WULF HERZOGENRATH? *Well, I haven't seen him yet. ... He*

wanted to stop by on his way from Torino? Didn't he want to go to Avignon?

... Where? at the MOMA? (Is it true, they call it the Modern these days?)? ... Yes, at the Documenta. ... A real wheeler and dealer.

... In Japan! With the Pope??

How do you react, if you are introduced to someone you try to miss? How do you remain indifferent against such a person in a small and not to crowded cafeteria? How versatile are you in responding to someone, whose mental health depends on being regarded as an artist? Do you feel compelled to give at least one positive judgement, just because you have seen three hundred tapes during a jury's session? Can you convert nausea into a compliment? Are you a nagging brat? (Welcome at our table!)

JEAN-PAUL FARGIER? *... Who said that? ... No, I've always thought, he does not understand any other language than French. How distasteful, but that's none of my business...*

No ... Yes ... Aha, I see ... MICHEL BONGIOVANNI? *How ugly! I should have known. ... Come on, let's change the subject. ... The first prize? Well, no problem, but I have to discuss it with the jury. ... No, you don't have to share. ... Sure, no problem, if you take the morning train, you'll be here for the surprise*

... Bye bye.

With a rataplan the doors of an abandoned movie theatre are being opened for the public. Artists hide among the visitors, ready to receive their certificate of craftsmanship from one of the mothers of invention of video art. Who watch the historical ceremony as solemnly as our old headmaster, when it came to the annual distribution of school reports. With the blessing of the artists by a representative of the European Cultural Sewage System, Mr. MICHAEL KUSTOW, the ceremony almost reached its height, when an American woman rushed in to notoriously announce the world premiere of ... *Hi, KATHY*, the faint voice of an old admirer remained unheard. Here she was, the queen of the United States of Artist Video, turning the shabby arena of a French provincial media development project into the MET of the CAT, breathing with her unforgettable voice into the microphone those wonderful words: *To Cannes or not to Cannes.*

That's all for today children, God bless you and good night.

[for exact dates, see our calendar]



Waar het verkeersbord staat voor de veiligheid van vertraging, streeft de beweging naar de gevaarlijke versnelling. Het Rood-Zwart-Wit van het in de jaren 30 geïntroduceerde verbodsbord kwam uit het voor-kapitalistische en absolutistische machtssysteem. Het moest de beweging waarschuwen voor de catastrofale keerzijden van deelname aan het snelverkeer. De verkeersborden werden als primair tekensysteem van de controle over de beweging geïntroduceerd. De motorisering van het volk werd planmatig aangepakt en was bedoeld om de crises te bestrijden waarin het economische verkeer beland was. De Oostenrijkse snelwegen-ontwerper A. Hitler was de grondlegger van het Europees Verkeers-Initiatief (EVI). Hij verwart echter de drang tot versnelling met zijn ruimteverlangen. Het Rood-Zwart-Wit maakte hij tot symbool van de 'Bewegung' die uiteindelijk vastliep op de overleefde coördinaten van 'Blut und Boden'. Het heen-en-weer-rijden in het verkeersmodel 4045 was het resultaat van zijn poging om de ruimte te veroveren door versnelling en vernietiging.

De driekleur **rood, zwart en wit** verscheen tijdens de wederopbouw weer in de gedaante van tijdloos uitzierende verkeersborden. Als onwillekeurige teken van het **Bloed, de Dood en de Zuiverheid** had de driekleur het effect dat de klassieke macht over leven en dood opnieuw werkzaam werd, nu in het snelverkeer. Net zoals deze zich in vroeger eeuwen presenteerde in de vorm van onneembare vestingen en bolwerken, maakte de macht zich in het snelverkeer kenbaar middels de stevig in de grond verankerde verkeerszuilen en -borden. Omdat het ruimteverlangen in de jaren 50 de lucht in ging en de aardse mobilisering van de bevolking daarmee dus geen directe band meer had, konden de verkeersborden hun geboortegolf doormaken zonder de catastrofale gevolgen van enkele jaren daarvoor.

Meer nog dan door hun occult coloriet, werd het gezicht van de borden bepaald door het enthousiasme voor de naoorlogse bevrijding van het verkeer. Deze geestdrift kon ook niet getemperd worden door de verkeersdood. De disciplinerende borden werden als teken van vooruitgang gezien.

Niettemin herintroduceerden ze het noodlot en het toeval op, boven en langs het syndroom van doorgaande routes.

De revolutie werpt de tekens omver of draait ze om in haar poging het noodlot zelf in de hand te nemen en ze tegen het machtssysteem van de mobilisering te keren. Het verzet tegen de tekens van de verkeersmacht spreekt nog altijd tot de verbeelding en is bij iedere axi of rel terug te vinden. Deze perversering wordt amper bestraft omdat de macht de borden zelf ook als hinderpalen ervaart.

De 'boom' van het wegverkeer in de jaren 60 maakte de zichtbaarheid van de borden tot een probleem. Onder het kopje 'het dier "mens"' in de voorlichtingsbrochure 'Mens/Weg/Auto' (1970) uit de 'Keesing Reflector Reeks' werd het verdwijnen van het **rood-zwart-witte** verbodsbord al aangesneden: '...zelfs in een moderne wagen met oneindig veel meer raamoppervlak dan nog maar enkele jaren geleden, kan de bestuurder toch maar één vijfde van zijn totale gezichtsveld tegelijk overzien en zijn ogen slechts op één object tegelijk richten. Dit betekent dat automobilisten dusdanige beperkingen bezitten, dat wegenontwerpers maar het veiligst kunnen aannemen dat zij verkeersborden niet zullen opmerken.'

Maar voor het zover was, maakte het bord nog z'n democratiseringsgolf door. Pas in het 'fin de siècle' worden de borden geconfronteerd met het beleidsvoornemen een tekendieet in te stellen omdat er 'teveel borden' zijn.

Al voordat de verwijdering van de borden uit het snelverkeer begint, rukt het bord op in het langzame verkeer van het sociale. In dit intieme verkeer van wandelaars, fietsers, consumenten en uitgaanspubliek maken de **rood-zwart-witte** verbodsstickers hun opwachting in de openbare ruimte van roltrappen, perrons, hekjes, straatmeubilair, elektronische deuren, oversteekplaatsen, verkeersborden en huishoudelijke artikelen. De etterige

gedragsborden 'niet roken' en 'geen patat' dienen het besef van zuiverheid en veiligheid bij het publiek te bevorderen. Vanuit het belang van gezondheid en milieu wordt het bloed als gevaarlijk teken opnieuw ingevoerd: 'De arts van Wijngaarden, bureauhoofd van de Nationale AIDS-bestrijding, zei dat het noodzakelijk is dat het adagium dat bloed een gevaarlijke vloeistof is, opnieuw op ruime schaal ingang vindt.' De 'Stop AIDS' campagne vergelijkt het risico van deelname aan het intieme snelverkeer met de permanente mogelijkheid dat een tankwagen kantelt in een woonkern. Op dezelfde manier proberen de verkeersborden van 'Stop Zure Regen' en 'Stop Vreemdelingenstroom' de kleingebruikers van milieu en politiek ervan te doordringen dat deze langzame verkeersvormen in eenzelfde crisis beland zijn als die van het snelverkeer dat zou vastlopen in de eindeloze file.

Daarnaast neemt het bord, zowel in het langzame als in het snelverkeer, de behulpzame gedaante aan van het geheel vrijblijvende advies dat zich presenteert als informatie. Het fascistische **Rood-Zwart-Wit** wordt afgelost door de stimulerende, democratische kleuren **blauw, groen en geel** die als pictogrammen in een steeds wisselend design passen. De tekenmeesters van de marketing hebben zich de borden toegeëigend en verwijzen voortdurend naar elkaar, terwijl de kracht van het verbodsbord nu juist erin lag dat het zich wist te onttrekken aan de code van de mode. De crisis van het verkeersbord kan weliswaar opgelost worden door zijn tekensysteem over te planten op de langzame circuits van het sociale, de politiek en de gezondheid, maar daarmee dreigt het snelverkeer tekenloos te worden. In het snelverkeer kijkt de tricolore voor het **blauw en groen**, maar ook deze 'adviezen' blijven in de bodem verankerde hindernissen die

de beweging frustreren. De op de wegen achtergebleven borden krijgen steeds meer karakter van een nostalgische attractie waarvoor de mobilist bovenop de rem gaat staan om de tijdloze esthetiek te kunnen bewonderen of als collectors-item toe te voegen aan de particuliere verzameling objecten uit het moderne. Omdat het snelverkeer zijn bewegingsprincipe van versnelling niet verloochent, ontleent het zijn tekens aan het snellere data-verkeer van de informatie. De auto schakelt in op de computer, de automatisering van de bevolking is nu de inzet.

Doordat lasertekens, routevoorstellen en snelheidsbegeleiding worden ingevoerd om het 'veilig rijden' te verwerklijken, wordt het verkeer 'DatenfernÜbertragung'. Daarmee opent de computerkraken de mogelijkheid om weer ongekend risikodragende contacten te leggen. De perspectief van het snelle gevaar beantwoordt meer aan het principe van de beweging dan de toekomstmodellen voor het jaar 2015 welks saaiheid al in de jaren 60 gepland is. Daar neemt men enkel nog plaats in de capsule van de computer-auto om het gewenste panorama te kiezen terwijl men ondertussen de dagelijkse tijd-ruimte coördinaten intoetst. Het virtuele verkeersbord, dat direct communiceert met de board-computer, zonder de bestuurder lastig te vallen met verboden of adviezen, werd ook toen al gepropageerd als een verlokkelijk toekomstdroom. Maar de volksbeweging van het snelverkeer zal daarmee in de glasvezelkabel verdwijnen en automatisering of toerisme zijn. Het vertragen van deze ontwikkeling door middel van inbraak, blokkade of kortsluiting zal alleen maar leiden tot slimme routevarianten. Het veel aantrekkelijker de verschillende verkeersvormen te laten botsen. Altijd al ging het bij de



...iving classic powers over life and death but now in terms of high speed traffic. Just as in centuries past, power took the form of impregnable car by means of well-anchored traffic signs and other constructions. settlements and strongholds, it can now be recognized from a speeding Because the 1950s desire for space went up into thin air and the terrestrial mobilization of people had nodirect connenction with this, traffic signs could multiply freely without the catastrophic consequences of previous years.

The way signs look was defined more by the enthusiastic post-war liberation of traffic than by their occult colour scheme. This euphoria was tempered by the fact of fatal traffic accidents. The commanding signs were viewed as symbols of progress. Nonetheless they reintroduced fate and chance on, above and along the syndrome of thoroughfares.

Revolt overthrows or overturns signs in its attempt to control fate itself and to resist the power system of mobilization. The struggle against the signs of traffic power always appeals to the imagination and can be recognized in any form of agitation or riot. This perverting is rarely punished as the powers that be also experience the signs as obstacles.

The Sixties traffic boom obscured the signs' visibility. The possibility of the disappearance of the **red, black and white** prohibitory sign had already been broached. In 1970, the Keesing Reflector Series published an information brochure called Man/Road/Car. In The Animal Called Man section it states: ...even in a modern vehicle with infinitely bigger windows than a few years ago, the driver can still only use a fifth of his total field of vision and focus on one single object at a time. This means that drivers are so limited that civil engineers may safely presume that they do not notice traffic signs. But up till that point, the signs multiplied in the spirit of democracy. Now, in this fin de siècle, the signs are confronted with a policy to impose sanctions because there are too many signs.

Even before signs began to be removed from the bustle of traffic, the sign advanced into the slower traffic of a more social kind. The **red, black and white** prohibitory sign serves this intimate sphere of walkers, cyclists, consumers and day trippers in public spaces such as escalators, railway platforms, fences, public utilities, electronic doors, crossings, traffic signs and household goods. The nagging behaviour signs no smoking, no chips serve to advance the awareness of public purity and safety. Blood has been reintroduced as a dangerous sign in the interests of both health and environment. Dr. J.K. van Wijngaarden of the head office of the Dutch AIDS committee says that it is important to adopt the adage the blood is dangerous stuff in a big way. The Stop AIDS campaign compares the risk of participating in sexual traffic in the fast lane with the eternal possibility of a petrol tanker overturning in a residential area. In the same way the traffic signs of Stop Acid Rain and Stop Immigration try to impress users of environment and politics that these slow forms of traffic have resulted in the same crisis as high speed traffic when it is stuck in an endless queue. In addition, both for slow and high speed traffic, the sign assumes the helpful form of advice given without any obligation that presents itself as information. The fascist **red, black and white** is relieved by the stimulating democratic colours of **blue, green and yellow** which are applied as pictograms in an endless variety of designs. The sign masters of marketing have appropriated the signs and refer to each other constantly, whereas the power of the prohibitory sign was that it was completely divorced from the codes of fashion.

Maybe the traffic sign can be solved by transplanting its sign system into the slower social, political and health circuits but that threatens high speedtraffic with a future without signs. In high speed traffic, the tricolour has made way for **blue and green** but deep down this advice remains a hindrance that frustrates traffic. Those signs which remain on the road acquire more and more the character of nostalgic attractions. Drivers stop to admire them or add them as collectors' pieces to private collections of objects from the modern . Because high speed traffic does not deny its movement principle of acceleration, it derives signs from the faster traffic of information. The car connects with the computer, the automatization of the public is now the issue at stake.

Laser signs, mapping and advice on speed have been introduced to make people drive savely. So traffic becomes Datenfernübertragung. Hence, breaking into computer circuits opens up the possibility of contact with unprecedented risks. This perspective of high speed danger complies more with the principle of movement than schemes for the year 2015, dutifully planned way back in the 1960s. So one takes ones place in the capsule of the computer car in order to select the panorama of one's choice as one types in the time-space co-ordinates of the day. The virtual traffic sign that communicates directly with the computer keyboard without bothering the driver with prohibitions or advice was already being propagated as an alluring dream of the future. But the movement of people in high speed traffic will therefore disappear into glass fibre cables and become automation or tourism. The delay in this development through burglary blockade or short circuit will only lead to clever choices of alternative routes. It's much nicer to cause the various forms of traffic to crash. Exchange in the traffic of money, sex, highways and data has always been about keeping what is pure and distinct about the appropriate ritual signs. Mixing them is traditionally condemned like the sign of **incest** which leads to death and destruction. Life will always seek out danger and will be drawn to the very centre of contamination. translation ANNIE WRIGH

...vergang van geld-, geslachts-, weg- en dataverkeer om het zuiver en gescheiden houden van de bijbehorende rituele tekens. Vermenging wordt traditioneel veroordeeld als de zonde van de **loedschande** die tot dood en verderf leidt. Het gevaarlijke leven trekt zich daar niets van aan, bekt de overgangen daarentegen op.

The traffic sign symbolizes the safety of deceleration whereas movement strives for dangerous acceleration. The **red, black and white** of the prohibitory sign which was introduced in the 1930s emerged from the pre-capitalist absolutist system of power. Its function was to warn cars of the catastrophic aspects of high speed traffic. Traffic signs were introduced as a primary system to control cars. Motorization was consciously planned and was intended to combat the crisis in economic traffic. The Austrian highway designer A. HITLER was the founder of the European Traffic Initiative (ETI). He confused the need for acceleration with his desire for space. He used the colours **red, black and white** as his symbol for Bewegung which ultimately led to the obsolete co-ordinates of Blut und Boden. Commuting according to model 4045 was the result of his attempt to conquer by acceleration and destruction.

The **red, black and white** tricolour reappeared during the post-war period of reconstruction in the form of timeless-looking traffic signs. As the involuntary sign of **Blood, Death and Purity**, the colour had the effect of ↑



Moonlighting BRUCE WILLIS/CYBILL SHEPHERD as DAVID and MADDIE

PHOTO ABC



De Amerikaanse televisieserie *Moonlighting*, door PHILLIP HAYWARD, de auteur van dit artikel, omschreven als een *Romantic Cop Show*, viel het afgelopen seizoen op door haar afwijkende vormgeving. Het is een van de vernieuwendste voorbeelden van populaire televisie van de laatste jaren. Het is nog te vroeg is om te kunnen zeggen in hoeverre dit voorbeeld ander televisiedrama zal beïnvloeden. Toch lijkt het dat *Moonlighting's* veelvoudige overtredingen van de gevestigde regels van het naturalisme (binnen een succesvol en uitgesproken populair *format*) op z'n minst een precedent vormen voor de ontwikkeling niet-naturalistisch drama binnen *mainstream* televisie programmering.

In dit artikel bespreekt HAYWARD een aantal uitzendingen in dit perspectief. Om het te kunnen volgen kunt U het beste eerst een paar keer naar VERONICA OMROEP ORGANISATIE kijken (Nederland 2, ook BRT en BBC) Het artikel is wegens plaatsgebrek alleen in het Engels afgedrukt.

PHILIP HAYWARD

How ABC capitalised on cultural logic

The Moonlighting Story

By virtue of developing a series of bold formal precedents within mainstream television drama, the American romantic cop show *Moonlighting* has become one of the most significantly innovative examples of popular television to be produced over the last twenty years. While it is too soon to tell how its example will effect subsequent television drama production, its multiple violations of the established tenets of naturalism (within a successful and whole-heartedly populist format) look likely, at the very least, to have set a precedent for the development of further non-naturalist styles of drama within mainstream programming.

Following on the heels of the self consciously *quality* commercial programming style pioneered by the MTM company with series such as *Lou Grant* and *Hill Street Blues* (and subsequently developed by the producers of series such as *Cagney and Lacey* and *LA Law*); *Moonlighting* has succeeded in going further than simply proving that popular television drama can be made with intelligence and style. By drawing on audiences' familiarity with such contemporary forms as the fractured narrative and collage styles of Pop videos and television adverts, *Moonlighting* has gone against the standard rhetoric of television bosses the (Western) world over and proved that that supposedly inert and conservative mass *the TV audience* can take (and even warm to) elements of anti-naturalism in mainstream drama.



To Delight

The series' innovatory significance derives from both its regular inclusion of markedly anti-naturalist sequences and the purpose for which they are deployed. Instead of featuring as neo-Brechtian *Verfremdungen* (alienation effects) in the manner of radical theatre and Counter-Cinema, they are employed as *Besonderheiten* (features or treats) intended to delight their audiences rather than estrange them.

This use of formal devices usually exclusively employed by the avant garde places the show not only distinctly outside of the vanguard of experimental media practice (as would be expected of popular TV drama), but also *at odds* with it. Despite superficial similarities, the series cannot be

said to embrace any traditions of avant garde practice but rather offers a threat to them. In adopting many of the formal devices of the (once) *avant garde*, the show has actually both justified the literal meaning of that term (by leading the cultural mainstream into anti-naturalist territory) and showed that the original ground rules of the cultural conflict have changed beyond recognition. Instead of dreams of radical, analytically deconstructive television the media mutation of the late Eighties has followed hot on the prophecy of theory and witnessed an eclectic pillaging of once esoteric formal devices, pressing them into forms of popular cultural *bricolage* glacially unconcerned with niceties of radical schools or purist debates.

Moonlighting's strength, originality and challenge to aspects of avant garde (and or *alternative*) media practice is in its subtle inter-textualities and formal devices being produced for a popular TV audience, *within* its own paradigms and with none of the cares of the avant garde and no allegiance to any movement or practice beyond that of populism.

Despite their undisputed achievements, the work of individual television mavericks such as WIM SCHIPPERS and JAAP DRUPSTEEN or recent Video Art packages such as *Time Code* and *Ghosts in the Machine* have stayed resolutely marginal to popular broadcast television. Similarly, acclaimed anti-naturalist television drama productions such as JOHN MACKENZIE and JOHN MCGRATH's *The Cheviot, the Stag and The Black Oil* or JEAN-CHRISTOPHE AVERTY's *Ubu Roi* have remained remarkable *causes célèbres* for their singularity (rather than example). *Moonlighting* is therefore both significantly different and paradoxical, having achieved its quiet coup from a resolutely mainstream position. In order to understand the nature of this paradox and the origins and success of the series itself, it is necessary to

understand the specific background of the American television industry from which it emerged. The structure of the American television system differs from that of most Western European systems due to its minimal regulation. In direct contrast to the sort of systems prevailing in countries such as Britain and the Netherlands, American television has a group of commercial networks directly competing against each other with very similar styles of programming. This leads to a highly formulaic approach which has channels often scheduling similar shows against each other at the same times - networks will for example have a cop show scheduled against a rival network's cop show, a sitcom scheduled against a sitcom, a games show against a games show etc. ABC's *Moonlighting* springs from just such a scheduling battle.



During the Seventies ABC (overall America's third most popular network) managed to get top national ratings on Tuesday nights across America with a programme mix that included shows like *Happy Days* and *Hart to Hart*, but lost out in the early Eighties when a succession of new programmes flopped and NBC took their place with a Tuesday night mix that included *The A-Team* and *Remington Steele*. In 1985 in another bid to try and recapture the Tuesday night audience they introduced a new show called *Moonlighting* for a short six week run as a direct competitor to *Remington Steele* (based around a similar male/female detective duo). While it didn't beat *Remington Steele* in the ratings, it did take a bite out of its audience. Encouraged by this ABC made a

further series of the programme and moved it back an hour to compete with the key prime time NBC show the action-adventure *Riptide*, calculating that *Riptide* had a largely male audience and could be beaten with a show with a mixed gender appeal. The calculations proved correct, *Moonlighting* won the ratings battle and re-established ABC as the Tuesday night network¹.

It not only achieved best overall viewing figures, analysis also showed that it also attracted a large proportion of the high income bracket 25-50 year old audience (a section of the television audience particularly attractive to advertisers); and proved so popular that it acted as an *anchor* for the rest of the channel over the evening (pulling viewers to ABC). But this success was not without its pressures - the particular sort of audience that the show appealed to was notoriously fickle, not having the strong programme allegiances of other age and class groups. So in order to maintain an audience for the show it had to keep introducing new tricks and surprises into the basic format. The area it successfully identified and exploited was the media literacy of its viewers, the conversance of its audience with the conventions of both established television genres and contemporary and vintage Hollywood cinema. Drawing on this the series self-consciously played with these conventions in a way that its (largely college educated audience) would both recognise as witty and clever and recognise as being premised on their own conversance. In clear contradiction to perceptions of American television and its *production line* basis as innately conservative, the series prioritised experimentation, innovation and about all surprise as key elements of its appeal; clearly locating the series' aesthetic within what FREDRIC JAMESON saw as the fundamental characteristic of cultural production under Late Capitalism, where: *...aesthetic production today has become integrated into commodity production generally: the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods ...*

At ever greater rates of turnover, now assigns an increasingly essential structural function and position to aesthetic innovation and experimentation².



Due to the importance of *Moonlighting* for the network and the emphasis on experiment and surprise (unusual elements in successful popular programming), ABC allowed the show's creative team (headed by producer/writer GLENN CARON) a substantially greater degree of creative licence than that normally allowed for series production. The basic production agreements were exceptional in themselves (allowing them nine days to shoot a fifty minute episode rather than the standard seven days) but the show was additionally

granted the almost unheard of licence of being allowed to go significantly over-budget (and over-schedule) on individual episodes if they were felt to *artistically* merit it. In addition, its creative team were given *carte blanche* to experiment with themes, styles, design, etc. no matter how odd or offbeat any of their approaches might appear.

As a result the *Moonlighting* series established a series of highly distinctive formal trademarks (such as the combination of quick-fire verbal repartee and fast cross-cutting which became a virtual *Leitmotiv* of the series), developed a wide variety of foregrounded violations of naturalist conventions (of the sort usually only used within the *avant garde* or Art Cinema) and exploited the budgetary flexibility which allowed for occasional lavish big budget episodes (if offset by corresponding low budget ones). This allowed the series a notable variability which during the peak of its third and fourth series encompassed an unpredictable variety of episodes which ranged from *relatively* conventional attempts at issue drama such as *Every Daughter's Father A Virgin* through to such stylistically experimental episodes as those discussed below.

Though subjective preferences as to personal favourites obviously differ, three individual episodes exemplify the combination of sophisticated inter-textuality, formal innovation and sheer audacious style that the series managed to produce at its peak: the highly crafted *mode retro* of *The Dream Sequence Always Rings Twice*, the sublimely eclectic *Atomic Shakespeare* and the self referential *bricolage* of *The Straight Poop*.



The Dream Sequence Always Rings Twice

Of all the episodes in the series to date, *The Dream Sequence Always Rings Twice* is the most studiously elaborate in terms of both its construction of visual style and conscious reference to a single specific aspect of media practice. Built around two sustained monochrome dream sequences and framed by a slender plot line, the episode is both a successful and noticeably lavish piece of popular television and a finely honed example of that *mode retro* practice characterised by JAMESON as distinctly Postmodern³. While none of the episode's formal devices are neither significantly contemporary nor particularly innovative in themselves (dream sequences being staple elements of cinema since the early days; use of monochrome/colour switches to indicate transitions between dual diegeses being previously used in films such as POWELL and PRESSBURGER's *A Matter of Life and Death*; and pseudo period-piece costume episodes being used in a variety of popular television shows from *Star Trek* to *Bewitched*); they are notable for being used

as a framework to construct two particularly pronounced *mode retro* sequences which go beyond any *representative* approach to an actual past and instead concern themselves with *conveying* pastness by the *glossy qualities of the image, and 1930s-ness or 1950s-ness by the attributes of fashion⁴.*

Indeed so perfectly do the sequences exemplify the tendency identified by JAMESON that they seem almost a programmatic application of theory to practice.

The original idea for the programme was substantially less ambitious than the final version. After making an episode which used the distinctive lighting and colour styles of *Hammer horror films* for a scenario based around a funeral parlour; the production team decided to make an episode which recreated the feel of classic 1940's Hollywood cinema. The initial idea was to shoot an episode which featured two black and white 'dream sequence' inserts, with these being shot in colour and processed into black and white at the laboratories; but director of photography GERALD FINNERMAN proposed a more ambitious approach. FINNERMAN successfully argued for the sequences to be both shot on monochrome film stock and filmed in different styles based on the contrasting 'house styles' of MGM and WARNER BROTHERS during the 1940s. Since this required each dream sequence to be shot with different lighting set-ups and required additional work to get visual effects not usually attempted in standard television colour production, the episode proved significantly more expensive than usual. The additional outlay on shooting and the construction of the *Flamingo Club* set necessitated a budget which eventually rose to \$2 million. As a result ABC decided to capitalise on their expenditure by promoting the episode as a one-off special (prestige) production and even hired Orson Welles to record a celebrity prologue. The publicity campaign and effectiveness of the black and white sequences secured high viewing figures for the episode and critical response was similarly positive, getting FINNERMAN's cinematography nominated for an *Emmy* (the American television equivalent of an *Oscar*), ensuring still further publicity for the series.



The programme itself is by any standards (filmic or televisual) a highly crafted and inventive piece of work; both playing self reflexively on *Noir* conventions (particularly in the voice-over sequences) and also creating distinctly different visual styles for the two dream sequences (MADDIE's Dream lit and shot in the bright glittery MGM style typified by *A Streetcar Named Desire* and DAVID's Dream modelled on the low key gritty Warner Brothers style typified by *Casablanca*). But what marks the episode and its dream sequences out from such meticulous

homages as ROBERT BENTON's Hitchcockian *Still of the Night* is their sense of supplementary excess, their emphasis on being a *simulacra* in the sense meant by BAUDRILLARD, a *more perfect copy*. It is this aspect which locates *The Dream Sequence...* within *mode retro* rather than simply *period recreation*. The sequences do not attempt to either recreate or even evoke a specific past style but rather work in a manner akin to that of MADONNA's appropriation of MARILYN MONROE imagery for her *True Blue* album cover design and title track video – overtly signalling themselves as selectively intensified stylisations.

This excessive *amplified* stylisation is perhaps most perfectly crystallised by SHEPHERD's performance in *MADDIE's Dream*, where her on-stage rendition of *Now Get Out* attempts to condense key motifs from RITA HAYWORTH's sexually charged performance in the title role of KING VIDOR's 1946 film *Gilda*. While SHEPHERD does not attempt the mock-striptease sequence from the original, her stage act both features her wearing a dress modelled on the legendary black strapless outfit worn by HAYWORTH for her film performance of *Put the Blame on Mame* (but significantly exposing far more of SHEPHERD's cleavage than the original did of HAYWORTH's – playing on the selective intensification of memory of the part of its audience); and recreates HAYWORTH's celebrated introduction into *Gilda's* narrative, where she bursts into the picture frame throwing back her head in an erotic cascade of hair.



Atomic Shakespeare

If the hyper-stylised *mode retro* of the *The Dream Sequence Always Rings Twice* episode typifies one distinctive aspect of Postmodernism, the vertiginously eclectic narrative of *Atomic Shakespeare* represents another. Based loosely around SHAKESPEARE's *Taming Of The Shrew*, *Atomic Shakespeare* deviates markedly from all the other episodes of series made to date by having a script written in iambic pentameters, being performed as a period piece in a set designated *Medieval Padua* and having such incidental sequences as a mock Chinese martial arts fight and a rousing version of *True Love* sung by WILLIS to a bride trussed in bondage at the altar. Aside from its evident delight in disorientating its audience by framing its highly unexpected diegesis with only the briefest of (and least explanatory) of introductory sequences; its heady comic rush exhibits a pronounced irreverence and playfulness in its cultural reference which both parallels and transcends the practice of that contemporary school of architecture which incorporates motifs drawn from the suburban vernacular into even the most serious of its civic commissions (an

approach first advocated by ROBERT VENTURI in his manifesto *Learning from Las Vegas*).

But while *The Dream Sequence...* episode is significant for its precise realisation of a tendency identified by JAMESON, *Atomic Shakespeare* is significant for its deviation from his analysis; its textual style and approach emphasising the further development of cultural tendencies which have taken play since JAMESON first formulated his study in 1983. Whereas JAMESON's seminal work charted the broad stylistic shifts evident in a range of cultural production during the Seventies and early Eighties (asserting them as evidence of the emergence of a new cultural episteme complementary to the development of late multi-national capitalism); *Moonlighting's Atomic Shakespeare* episode is chiefly significant for being more a product of an *existing* rather than *emergent* culture. It represents an area of media production which has recognised, utilised and assimilated bricolage (defined by JAMESON as a textual style which *proceeds by differentiation rather than unification*)⁶ and moved on to a distinctive style of its own⁷.

Instead of simply pastiching its principal referent (*The Taming of the Shrew*) via *bricolage*, *Atomic Shakespeare* incorporates aspects of it in a more integrated fashion, wrenching it from its traditional cultural context, commodifying it as (popular) entertainment, fragmenting it and using it as a framework for a profusion of other styles and emphases. This approach effectively samples its referent in a manner more closely akin to that sampling technique used in recent popular dance records (such as M/A/R/R/S' *Pump Up the Volume* and BOMB THE BASS's *Beat This*) than conventional bricolage. Eschewing both parody and pastiche the episode affects a straight-forward modification of its referent which utilises the surface of SHAKESPEARE's linguistic style (its iambic pentameters), its traditional period visualisation (in costumes, sets etc.), its gender sparring and broad characterisation (a parallel to the series' own) as a loose (*ready-made*) referent whose more complex structures and meanings are not drawn upon to significantly reinforce its own meaning. There is for instance nothing about the episode and its relation to its Shakespearean referent which attempts a radical cultural statement in the manner of MARCEL DUCHAMP's drawing of a moustache on *The Mona Lisa* for L.H.O.O.Q. nor a pastiche in the blankly parodic sense indicated by JAMESON.



It is perhaps the novel (and thereby elusive) nature of its referential or interpretative mode which marks its contemporaneity (and which makes it resistant to conventional critical analysis – operating outside the paradigms of both

'High' and popular culture rather than simply blurring them). The ambiguous nature of its mode of address to its referent text was for instance tellingly reflected in the semantic confusion evident in a review of the episode which appeared in the *Shakespeare on Film* Newsletter (a publication concerned with monitoring the transition between the august literary-theatrical tradition and the profane media of contemporary film and television). Rather surprisingly, the review is somewhat disconcertingly positive, both praising the programme for its wit (in the traditional as well as contemporary sense) and noting its successful interpretation of the key character interaction of its referent.

But while the positivity of the review is in itself evidence of a surprisingly open-minded critical approach, it is the combination of this with the reviewer's fumbling attempts to classify its referential mode which most precisely indicates its unusual address; reviewer JACK ORUCH tacitly acknowledging the irrerecognisable tone and stance of the *Atomic Shakespeare* episode by labelling it as both a *radically altered adaptation* and a *parody*, praising aspects such as characterisation, and general production and only referring to features such as horses bedecked with BMW ornaments and sunglasses as *anachronistic and farcical* details, commenting overall that the episode: *freely departs from Shakespeare's text, honouring it only with parody*⁸.

The slippage in use of *adaptation* and *parody* (where neither seem to actually signify the concept the reviewer is seeking to articulate) ably indicate both the novel nature of the mode of textual interpretation and the difficulties involved in considering distinct contemporary modes and forms within the framework of conventional critical paradigms.



The Straight Poop

Despite the various degrees of complementarity and divergence between JAMESON's analysis and the two episodes discussed above, it is perhaps *The Straight Poop* episode which best exemplifies just how far *Moonlighting* has managed to deviate from the standard format of naturalist television drama whilst retaining its audience.

Unlike other episodes in the series, *The Straight Poop* primarily re-works material from earlier episodes rather than developing a new one. Like *The Dream Sequence...* and *Atomic Shakespeare* it uses a skeletal naturalist framework in order to contain and contextualise its non-naturalist elements and (in this case) its non-linear narrative sequences. Its specific framework is a (fictional) investigative News report looking into the reasons behind the non-arrival of a new episode of the show. Using real life TV reporter RONA BARRETT, this

strand of the programme imitates a location News recording (complete with shaky camera work, re-focusing on subjects during shooting etc.) to investigate the reasons for the dispute between the MADDIE HAYES and DAVID ADDISON characters which has led to the halt in production.

ANDERSON questions the two protagonists about their grievances in two separate sequences which edit together incidents and action from previous episodes. But while the rapidity and rhythmic qualities of some of these montages (such as the door slamming, simultaneous conversation and screaming sequences) are so pronounced that they resemble the *Scratch* styles of video-makers such as GEORGE BARBER; the episode draws on the conventions of forms such as the Pop Video, the on-air (and cinematic) preview *trailer* and the fragmented nature of American TV itself (with its frequent interruptions of narrative flow through commercial breaks) rather than any experimental schools of work. Its highly fragmented style and token over-arching syntagmatic is not then an example of any attempt at programmatic postmodernism - but rather a result of the programme's self commodification and evident delight in its own textuality (leading it to even incorporate a succession of its own *blooper* out-takes as a final sequence).

Along with this use of extended sequences of fractured non-linear narrative, the episode is also noteworthy for its complex play upon another key aspect of naturalist drama; the difference between the actor as *real life* individual and as character in fiction and the suspension of the audience's knowledge of actors' *real identities* during the period of the fiction. The narrative of *The Straight Poop* involves a major dismantling of this on-screen/off-screen, role/actor division and employs a labyrinthine doubling to *score* its narrative *points*. In doing this, the show involves itself in a process of commodification which goes one stage beyond the classic Hollywood process of manufacturing stars and star status and effectively contrives to produce a star status for the show itself.

The construction of *star* status in the classic Hollywood system consisted of creating a glamorous identity for the star as a celebrity in addition to their on-screen roles and lead to a fictionalisation of the stars in their off-screen existence (creating a triple role system - star in role - star in role as star - star as real (private) person (as much as the latter was possible)). But within the overall series logic of *Moonlighting* however, the series effectively tries to construct off-screen roles for the DAVID and MADDIE characters through the representation of their on-screen characters as having a direct (though un-theorised and untenable existence) as the performing artists of their own roles.

The *The Straight Poop*'s scenario was inspired by Press publicity about the alleged (real-life) friction between SHEPHERD and WILLIS during production of the series. The episode therefore constitutes an attempt to represent this within the series; but significantly, in attempting to refer out to this off-screen publicity, had to abandon the traditional representational role and further complicate matters by a logical slippage where the DAVID/MADDIE characters were represented as responsible for the dispute which prevented filming of the show (which is of course an extra-textual function fulfilled by the 'real life' SHEPHERD and WILLIS characters). Thus DAVID and MADDIE effectively acted WILLIS and SHEPHERD acting DAVID and MADDIE as themselves (!) - this being further compounded by the appearance of the *real life* former husband of SHEPHERD (director PETER BOGDANOVITCH) appearing in the narrative as a former lover of the fictional MADDIE character but also referring to another ex-romance of his with a *model from Memphis* - SHEPHERD in her *real life* role. This *slippage* within the episode affects a clearly identifiable transgression of both conventional representation (the separation of signifier/signified) and a collapse in the surface-depth model; which both testifies to the acuity of JAMESON's analysis of the advanced commodification of cultural artefacts and demonstrates how audience's perceptions and understandings have

undergone a quiet and complementary shift symmetrical with that of cultural production.

Media Literacy

At time of writing (March 1988) it looks as if the formal innovations (and pronounced budgetary flexibility) which marked the second and third series of the show have been largely dispensed with, perhaps never to return as the series continues to slip in the ratings. SHEPHERD's enforced absence through pregnancy was undoubtedly a serious destabilising factor, depriving the series of the key *chemistry* between the DAVID and MADDIE characters; but the producers' decision to experiment with in-series pilots for a comic format based on the DIPEST/VIOLA characters and produce a group of episodes (directed by ALLAN ARKUSH) which comprised little more than uninspired re-runs of ideas and sequences from earlier episodes, looks to have been a mistake with potentially terminal implications. There is of course no guarantee that an outbreak of anti-naturalist experimentation will sweep through either American or international television drama in *Moonlighting*'s wake (although the success of programmes such as the BBC's *The Ritz* seems to indicate its influential precedent); but the show has proved beyond any doubt that high ratings are not exclusively dependent on bankable clichés and that programme makers can exploit the hitherto unrecognised media literacy of their audiences. At its best, in for instance the three episodes described above, the series has created not only examples of stylish drama for a tele-literate audience but also showed the potential for escaping the restrictive dogma of naturalism and opening up television drama to wider influences. This in turn offers hope that those programme makers interested in formal innovation can escape from the marginal *ghetto slots* of TV Arts programming and move into the prime time.

1 For further accounts of ABC's scheduling and development of the show see JACK CURRY Can *Moonlighting* Save ABC? in: *American Film* May 1986 pp 48-50.

2 FREDERIC JAMESON Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capital, in: *New Left Review* no 146 July-August 1984, p 56 (all subsequent references to JAMESON refer to this piece).

3 Idem

4 Idem p 67

5 For a more detailed account of GERALD FINNERMAN's cinematography for the series, see BOB FISHER Tender Loving Care for *Moonlighting*, in: *American Cinematographer* July 1986 pp 40-46.

6 See JAMESON p 75

7 A shift also clearly evident in the work of British Video artist GEORGE BARBER, who has moved beyond the quintessentially Postmodern style of *Scratch Video* which he pioneered, and developed a more integrated (though nonetheless eclectic and tangential) approach in the drama fictions of his more recent work such as *Taxi Driver II* and *The Venetian Ghost*.

8 JACK ORUCHI Shakespeare for the Millions - Kiss Me, Petruccio, in: *Shakespeare on Film Newsletter* vol.11 no.2 April 1987, p 7.



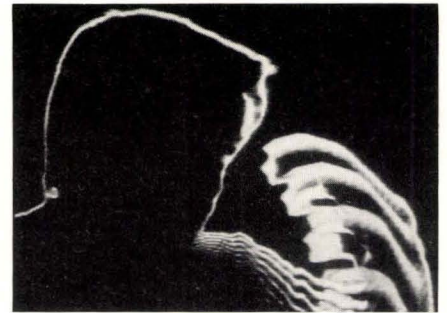
the Station with Balls



EVERY WEDNESDAY ON AMSTERDAM CABLE - CHANNEL 4 - 4-12 PM CET

De derde Videonale Bonn (september a.s.) zal een nevenprogramma van video's uit Japan presenteren. Japan, het *Land van de Video* – of toch niet?

ALFRED BIRNBAUM, videokunstenaar en redacteur van de *Tokio editie* van *Infermental* dit jaar, tracht een antwoord te geven op deze *nijpende* vraag.



Ondanks het feit dat Japan al bijna een kwart eeuw een dominerende positie op de wereldmarkt van video-apparatuur inneemt, heeft de videocultuur zich voor het grootste deel elders afgespeeld. Een van de redenen: vergeleken met het Westen, kampt Japan met een gebrek aan financiële middelen voor eigentijdse kunst, mediakunst inbegrepen. Toch heeft Japan zijn eigen voorgeschiedenis van artistieke expressie binnen het medium video. Deze bijna vergeten geschiedenis gaat nu haar twintigste jaar in.

**Ter nagedachtenis aan
een kunst van het geheugen
Deel I**

Remembering

Eind zestiger jaren ging video een rol spelen in de Japanse kunstscene bij de avantgardistische happenings. Kunstenaars experimenteerden enthousiast met alles wat nieuw was. Video, hoewel exorbitant duur, leek een uiterst geschikt medium voor live-opnames en spontane visualisatie. Al in 1968 organiseerde TOSHIO MATSUMOTO van het KYUSHU COLLEGE OF ART TECHNOLOGY een live videogebeuren, *Magnetic Scramble*. In 1969 werden videobanden geproduceerd door 8- en 16MM filmmakers en *Mono-ha* conceptualisten; onder degenen die als eersten de camera ter hand namen, bevonden zich TAKAHIKO IIMURA uit Tokio, AKIRA MATSUMOTO uit Osaka en KEIGO YAMAMOTO uit Fukui.

Maar de eerste Japanse videogeneratie ontstond eigenlijk pas in het kritieke jaar 1972, toen de Canadees MICHAEL GOLDBERG, van de SATELLITE VIDEO EXCHANGE uit Vancouver, naar Japan kwam om contacten te leggen voor zijn gids INTERNATIONAL VIDEO EXCHANGE. Japan was toen nog een zwarte vlek op de videokaart: nieuwe hardware-technologieën werden al geëxporteerd, maar niemand had enig idee wat de Japanners zelf met het medium deden. De verrassende waarheid was dat ze er – nog – bijna niets mee deden. GOLDBERG nam deze taak meteen op zich en veranderde van een informatie-verzamelaar in een informatie-overdrager, waarbij zijn ervaring in het Westen hem goed van pas kwam. Op GOLDBERG's oproep tijdens zijn workshop/tentoonstelling *Video-Communicatie-Doe-Het-Zelf-Pakket* in het GINZA SONY GEBOUW reageerden zo'n 15 kunstenaars, die later in de zeventiger jaren de meest hartstochtelijke aanhangers van video zouden worden: KATSUHIRO YAMAGUCHI, NOBUHIRO KAWANAKA, FUJIKO NAKAYA, SAKUMI HAGIWARA en HAKUDO KOBAYASHI, plus het merendeel van de eerder genoemde kunstenaars. Zij vormden het VIDEO HIROBA (Video Commons) collectief. Meer in de periferie werkten de VIDEO EARTH groep, die zich eind 1971 had

Japan



●Despite Japan's dominance in the world of video hardware market for almost a quarter of a century, video culture has for the most part happened abroad. One of the main reasons is Japan's lack of funding for contemporary art, media art included, as compared to the support it received in the West – yet Japan is not without its own lineage of artistic expression in video. In forms an almost forgotten history, now entering its twentieth year.

**Remembering
an Art of Memory
Part I**

Video came on the Japanese art scene in the avantgarde happenings of the late '60s. Artists were eager to experiment with anything new, and although prohibitively expensive, video seemed amply suited for recording live action and for spontaneous visualisation through an *externalised eye*. As early as 1968, TOSHIO MATSUMOTO of KYUSHU COLLEGE OF ART TECHNOLOGY staged a live event with video, *Magnetic Scramble*. By 1969, 8- and 16MM filmmakers and *Mono-ha* conceptualists were producing tapes; among the first to take camera in hand were TAKAHIKO HIMURA of Tokyo, AKIRA MATSUMOTO of Osaka, and KEIGO YAMAMOTO of Fukui.

The first Japanese video generation, however, really dates from the watershed year 1972, when Canadian MICHAEL GOLDBERG of the Vancouver-based SATELLITE VIDEO EXCHANGE came to Japan to establish contacts for his *International Video Exchange* directory. Japan was a *black hole* on the video map: already exporting new technologies in hardware, yet who knew what the Japanese themselves were doing in the medium? The surprising truth was they were doing almost nothing-yet. GOLDBERG quickly took up the cause and switched roles from information gatherer to transmitter, drawing on his own experience in the West. Answering GOLDBERG's call at his *Video Communication Do It Yourself Kit* workshop-exhibition at the GINZA SONY BUILDING were a more than a dozen artists who were to become the most passionate proponents of video throughout the '70s: KATSUHIRO YAMAGUCHI, NOBUHIRO KAWANAKA, FUJIKO NAKAYA, SAKUMI HAGIWARA and HAKUDO KOBAYASHI, plus most of the names already mentioned, forming the collective VIDEO HIROBA (Video Commons). Hovering at the periphery were maverick film animator KO NAKAJIMA's group, VIDEO EARTH, established at the end of 1971, and ICHIRO TEZUKA's VIDEO INFORMATION

●
The third Bonn Videonale, to be held in september, will feature a special Japan programme. Japan, the *Land of Video* – or is it?

ALFRED BIRNBAUM, video artist and editor of this year's Tokyo edition of *Infermental*, tries to answer this *urgent* question.

KEIGO YAMAMOTO *A Talk* (human body energy) 1986

an Art of Memory

Video

verzameld rond de non-conformistische filmanimator KO NAKAJIMA, en het *Video Information Center* van ICHIRO TEZUKA, opgericht in 1974 met als doel registratie voor het archief van toneel en andere culturele gebeurtenissen.

Naast videoshows zoals de *American Video Show* van JOHN REILLY en RUDI STERN in het TOKYO AMERICAN CENTER in 1973, en SHIKEGO KUBOTA's *Tokyo-New York Video Express* in het Tenjosaji-kikan Theatre in 1974, betekende de mogelijkheid om aan buitenlandse videofestivals deel te nemen een belangrijke stimulans voor de Japanse video. Een drukke tijd brak aan, waarin Japanse kunstenaars allerlei activiteiten ontplooiden. Ze organiseerden solo- of groepsvoorstellingen in galerieën, pleitten voor video-inzendingen op kunstexposities, hielden symposia over en middels video, ensceneerden *video-pick-nicks* en deden onderzoek.

Het videowerk uit deze periode was vaak narcistisch van aard; in beeld verscheen ofwel de kunstenaar zelf – de meest goedkope kracht – of diens naaste vrienden en familie. Veel werk wilde een bepaalde perceptuele ontzetting teweegbrengen: *realtime* videocircuits brachten een verband aan tussen omgevingen die anders geen relatie met elkaar hadden; vertragingen en *loops* zetten verwachtingen omtrent synchrone tijd op de helling; feedback-patronen werden opgebouwd door de camera op de eigen monitoruitgang te richten; virtuele ruimte in het scherm werd naast of juist tegenover de echte ruimte gesteld.

Het was natuurlijk een tijd die zeer politiek gekleurd was en veel geëngageerde kunstenaars zagen in video een middel om de mensen aan te moedigen om de media in eigen hand te nemen. Halverwege de zeventiger jaren kwamen ideeën op over *Guerilla Television*, naar het gelijknamige Amerikaanse handboek (in het Japans vertaald door FUJIKO NAKAYA, 1974) naast buurtgroep-TV en -videoprojecten. FUJIKO NAKAYA's documentaire uit 1972 over een sit-in demonstratie door slachtoffers van kwikvergiftiging in Minamata en haar communicatieproject *Renewal of Regional Life and Culture* (1975-76) zijn duidelijke voorbeelden van dergelijke projecten.

Maar de meeste van deze ontwikkelingen speelden ook of hadden al eerder in Amerika, Canada en Europa gespeeld. De vraag komt dan ook op: *heeft de Japanse video iets eigens?* Veel mensen uit het Westen hebben iets typisch Japans projecteerd op de video hier; ze hebben elke video uit den treure geanalyseerd, waarbij ze in hun speurtocht naar een continue esthetische traditie zelfs ver teruggingen in de Japanse kunstgeschiedenis, tot *noh* en *ukiyo-e*. Dit komt op hetzelfde neer als te verwachten dat Schotse kunst uit de Schotse ruit en doedelzak bestaat – om een bekend gezegde over de eigentijdse Japans drukunst aan te halen. Natuurlijk is het waar dat sommige Japanse videomakers subtiele *sabi*-filters gebruiken; neem bijvoorbeeld KEIGO YAMAMOTO's reeks onderzoeken naar traditionele percepties als *ki* (vitale adem) en *ma* (open interval). Maar hoezeer de culturele visie dan ook van te voren geprogrammeerd mocht zijn, het feit blijft dat de Japanse video in de zeventiger jaren vooral bepaald

werd door directe sociale en technologische omstandigheden. Het medium was geheel nieuw en had nog geen vaste grond onder de voeten, vandaar dat het zich in de marge afspeelde en moeilijk toegankelijk was; avantgardistisch en underground, improvisatie en low-budget. (Halverwege de zeventiger jaren richtten NOBUHIRO KAWANAKA en KATSU TOMIYAMA zelfs een media-workshop op met de naam *Japan Underground Film Center*, tegenwoordig bekend als IMAGE FORUM).

Het kapitaal-intensieve productieproces, het gladde imago en de verhalende structuur van de televisie pasten niet bij deze *echte*, radicale kunst. De Japanse video beperkte zich op doeltreffende wijze tot het simpele gebaar, de vlakverdeling, de strakke weergave van de eigenschappen van fysieke materialen en het schetsen met het camera-oog van de directe leefomgeving.

Dit soort video vermenigvuldigde zichzelf binnen de grenzen van de onverstoobare Japanse hiërarchie; de eeuwige voortzetting van het patroon van leermeester op leerling. Veel videomakers van de eerste generatie kregen onderwijsfuncties aan de universiteiten – KATSUHIRO YAMAGUCHI aan de TSUKUBA UNIVERSITY, FUJIKO NAKAYA op de NIHON UNIVERSITY en SAKUMI HAGIWARA op de TAMA ART UNIVERSITY; door dit proces werd de Japans videoscene gelegitimeerd en raakte gevestigd. Je kunt bijna stellen dat men in de tweede helft van de zeventiger jaren zo op erkenning gebrand was dat er voor een *tweede generatie*, als directe opvolgers van deze *sensei*, geen plaats was.

wordt vervolgd

vertaling FOKKE SLUITER

● CENTER, founded in 1974 for archival taping of theatre and other cultural events.

Further momentum was added to the energy of these three groups by incoming shows such as JOHN REILLY and RUDI STERN's *American Video Show* at the Tokyo American Center in 1973 and SHIKEGO KUBOTA's *Tokyo-New York Video Express* at the Tenjosajikikan Theatre in 1974, as well as by opportunities to participate in video festivals abroad. A flurry of activity ensued, with Japanese artists doing everything from holding solo and group video shows in galleries, to championing video entries in art exhibitions, to organising symposia on and via video, to staging *video picnics* and other video fieldwork.

Videoworks in these early days often had a narcissistic quality, as it featured the artist – the *cheapest model in town* – or immediate family and friends. Many pieces were conceived as situations to precipitate some perceptual dislocation: realtime video relays linked otherwise isolated environments; tape delays and loops skewed expectations of synchronous time; feedback patterns

were built up by aiming the camera at its own monitor output; virtual space *inside* the screen was set equivalent or in paradox to real space.

The times were highly politicised, of course, and many committed artists saw video as an open door for people to *take media into their own hands*. By the mid-'70s, ideas of *Guerilla Television*, after the American hands-on manual of the same name (translated by FUJIKO NAKAYA, 1974), and community action cable television and video projects had come to the fore. FUJIKO NAKAYA's 1972 documentation of a sit-in by Minamata mercury-poisoning victims and her communications project *Renewal of Regional Life and Culture* (1975-76) are exemplary of such videowork.

But most of these developments were also visible simultaneously or earlier in American, Canadian and European video. The question arises: *what, if anything, was unique to the Japanese video scene of the '70s?* Many Western observers have projected a special *Japanese-ness* on video here and analysed each work to death, dredging Japan's art history as far back as *noh* and *ukiyo-e* in search of a continuous aesthetic tradition. An effort which, to paraphrase a famous dictum on contemporary Japanese printmaking, seems about as reasonable as expecting Scottish art to come in tartans and bagpipes. True, certain Japanese videomakers have their subtly-shaded *sabi* filters: witness KEIGO YAMAMOTO's series of explorations into traditional concepts *ki* (vital breath) and *ma* (open interval). But no matter how pre-programmed the cultural vision, the fact remains that the Japanese video of the '70s was hard-wired by more immediate social and technological circumstances. The entire medium was new and underground, hence impromptu and make-do (in the mid-'70s, NOBUHIRO KAWANAKA and colleague KATSU TOMIYAMA even found a media workshop under the name *Japan Underground Film Center* – now known as IMAGE FORUM).

The capital-intensive mode of production, polished look and narrative ideas of broadcast television were not consistent with the *true art* or *radical vision*. Japanese video effectively pruned itself down to simple gesture, planar composition, stark portrayals of the qualities of physical materials, and camera-eye sketches of the immediate living environment.

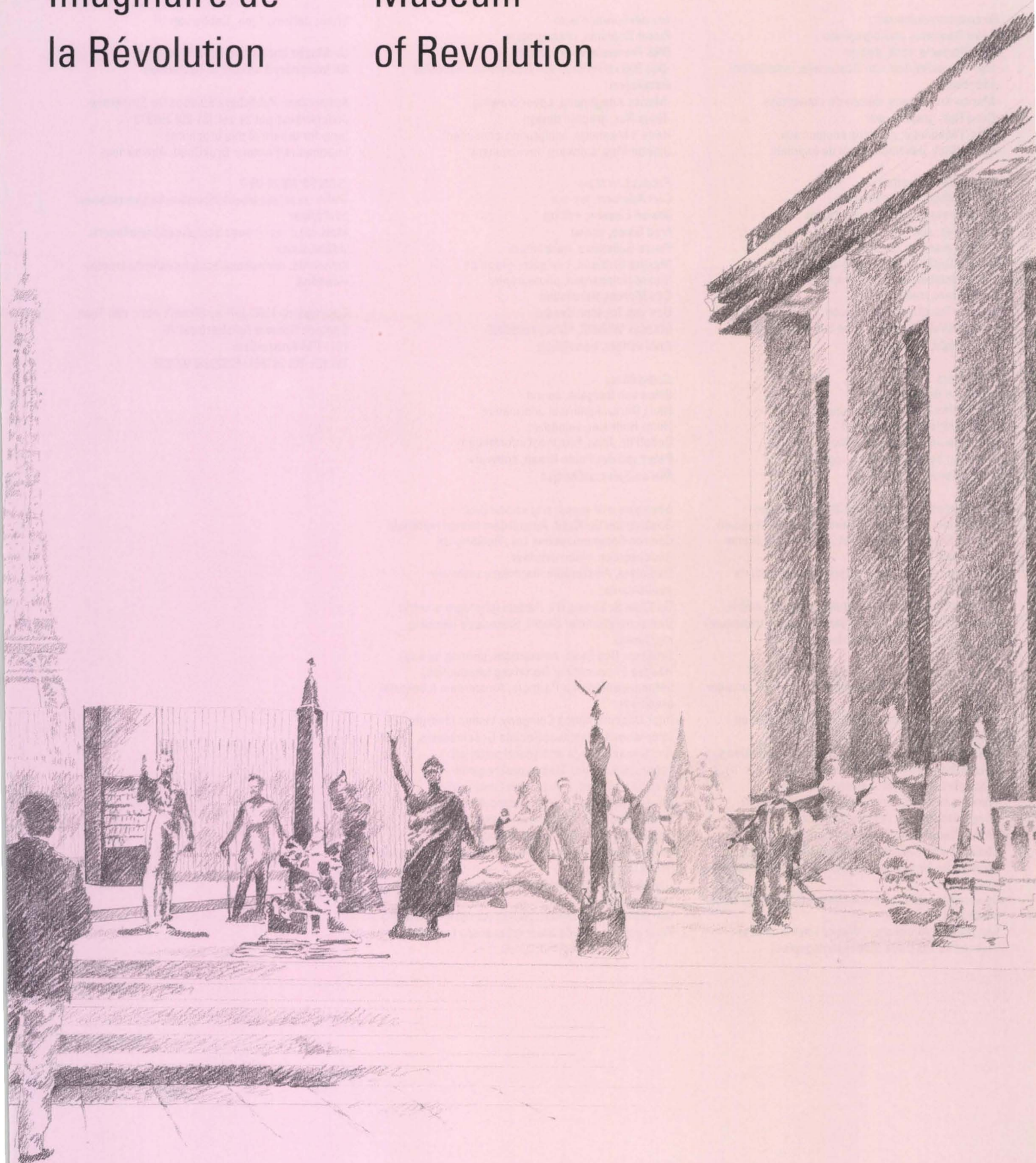
Videowork along these lines then replicated within the limits of the stolid Japanese hierarchy. Perpetuation by pattern, master to pupil. Many first-generation videomakers went on to teaching positions at universities – KATSUHIRO YAMAGUCHI at TSUKUBA UNIVERSITY, FUJIKO NAKAYA at NIHON UNIVERSITY, SAKUMI HAGIWARA at TAMA ART UNIVERSITY – a process which at once legitimised and territorialised the Japanese video scene. It is even arguable that the latter half of the '70s was so given over to getting established that there was no room for a *second generation* immediately following these *sensei*.

to be continued

Un Musée
Imaginaire de
la Révolution

An Imaginary
Museum
of Revolution

Jeffrey Shaw • Tjebbe van Tijen



Un Musée Imaginaire de la Révolution

un projet pour célébrer le bicentenaire de la Révolution Française

En collaboration avec

Pieter Boersma, photographies
BRS Premsele Vonk, design
-Gijis Bakker/Willem van Oosterwijk, installation vidéodisque
-Marise Knegtmans, dessin de couverture
-Guus Ros, graphismes
Hans 't Mannetje, conseils sculpturaux
Gideon May, développement de logiciels

Equipe de production

Curt Adelbert, mise en pages
Josien Eissens, révision des textes
Fred Gales, son
Pierre Galissaire, traductions
Marijke Griffioen, logiciels graphiques
Sjoerd Holsbergen, photographies
Bas Moreel, traductions
Bas van Tol, graphismes d'icône
Mazdak Wahedi, recherches bibliothécaires
Anni Wright, traductions

Conseillers

Gilius van Bergeijk, son
Hans Derks, conseils historiques
Henri Hudrisier, vidéodisque
Rudolf de Jong, conseils historiques
Peter van der Pouw Kraan, logiciels
Marco Spies, vidéodisque

Sponsors et institution donnant leur soutien

Boekhandel De Kloof, Amsterdam (matériel visuel)
Camron Communications Ltd., Redding UK (écran tactile, overlay vidéo)
Dadadata, Amsterdam (matériel et applications logicielles)
De Waal Scanning BV, Hattum (photogrammétrie)
Deutsche Wurlitzer GmbH, Stemwede (distributeurs)
Drukkerij Rob Stolk, Amsterdam (conseils d'impression)
Haagse Filmstichting, Den Haag (production)
Independent Media Partners, Amsterdam (computer graphics)
Inter Documentation Company, Leiden (mise en microfiches)
Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam (matériel visuel et sonore)
Laboratorium voor Museumtechnische Werkzaamheden, Amsterdam (mini-répliques)
Olivetti Nederland, Leiden (ordinateurs)
Philips Nederland, Eindhoven (laservision)
Studio Stampij, Amsterdam (facilités en vidéo)
Technische Hogeschool Delft/Industrieel Vormgeven (robotage)
Universiteits Bibliotheek Amsterdam (matériel visuel et sonore)
Van Duijnen Automaten, Weesp (distributeurs)
Wijkcentrum d'Oude Stadt (photopies)

An Imaginary Museum of Revolution

a project to celebrate the bicentennial of the French Revolution

In collaboration with

Pieter Boersma, photography
BRS Premsele Vonk, design
-Gijis Bakker/Willem van Oosterwijk, videodisc installation
-Marise Knegtmans, cover drawing
-Guus Ros, graphic design
Hans 't Mannetje, sculpturing consultant
Gideon May, software development

Production team

Curt Adelbert, lay-out
Josien Eissens, editing
Fred Gales, sound
Pierre Galissaire, translation
Marijke Griffioen, computer graphics
Sjoerd Holsbergen, photography
Bas Moreel, translation
Bas van Tol, icon design
Mazdak Wahedi, library research
Anni Wright, translation

Consultants

Gilius van Bergeijk, sound
Hans Derks, historical information
Henri Hudrisier, videodisc
Rudolf de Jong, historical information
Peter van der Pouw Kraan, software
Marco Spies, videodisc

Sponsors and supporting institutions

Boekhandel De Kloof, Amsterdam (visual material)
Camron Communications Ltd., Redding UK (touchscreen, video overlay)
Dadadata, Amsterdam (hardware software applications)
De Waal Scanning BV, Hattum (photogrammetry)
Deutsche Wurlitzer GmbH, Stemwede (vending machines)
Drukkerij Rob Stolk, Amsterdam (printing advice)
Haagse Filmstichting, Den Haag (production)
Independent Media Partners, Amsterdam (computer graphics)
Inter Documentation Company, Leiden (microfiche)
Internationaal Instituut Sociale Geschiedenis, Amsterdam (image and sound material)
Laboratorium voor Museumtechnische Werkzaamheden, Amsterdam (mini-replica)
Olivetti Nederland, Leiden (computers)
Philips Nederland, Eindhoven (laservision)
Studio Stampij, Amsterdam (videofacilities)
Technische Hogeschool Delft/Industrieel Vormgeven (robot modelling)
Universiteits Bibliotheek Amsterdam (image and sound material)
Van Duijnen Automaten, Weesp (vending machines)
Wijkcentrum d'Oude Stadt (photocopy facilities)

Shaw, Jeffrey; Tijen, Tjebbe van

Un Musée Imaginaire de la Révolution
An Imaginary Museum of Revolution

Amsterdam: Publishers/Editions De Struikrover
Jodenbreestraat 24, tel. (31-20) 258979
(only for orders of this brochure)
Imprimeurs/Printers: DrukGoed, Amsterdam

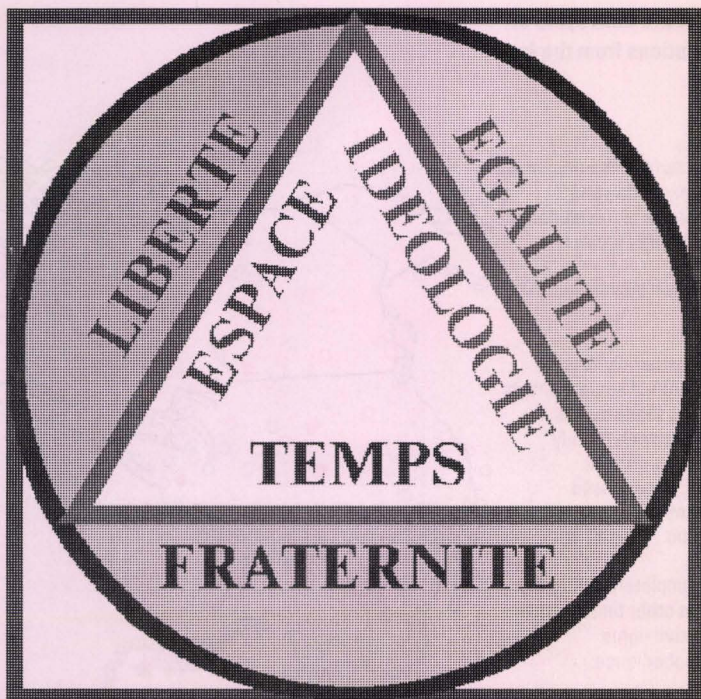
ISBN 90-70624-08-7

Trefw.: revoluties/beeldhouwwerken/installaties/
beeldplaat

Mots clés: révolutions/sculptures/installations/
vidéodisques

Keywords: revolutions/sculptures/installations/
videodisc

Copyright © 1988 Jeffrey Shaw/Tjebbe van Tijen
Contact: Nieuwe Amstelstraat 70,
1011 PM Amsterdam
Tel.:(31-20) 261897/ 5252339/ 927855



Un Musée Imaginaire de la Révolution

1789 - 1989

200 monuments, des statues supports d'informations sur 200 révolutions de ces trois derniers siècles amenés du monde entier dans un même endroit

reproduits à une échelle un peu plus grande qu'humaine au moyen de techniques avancées

des monuments prestigieux descendus de leur socle et rendus proches, touchables, écoutables et recouvrant ainsi leurs significations perdues

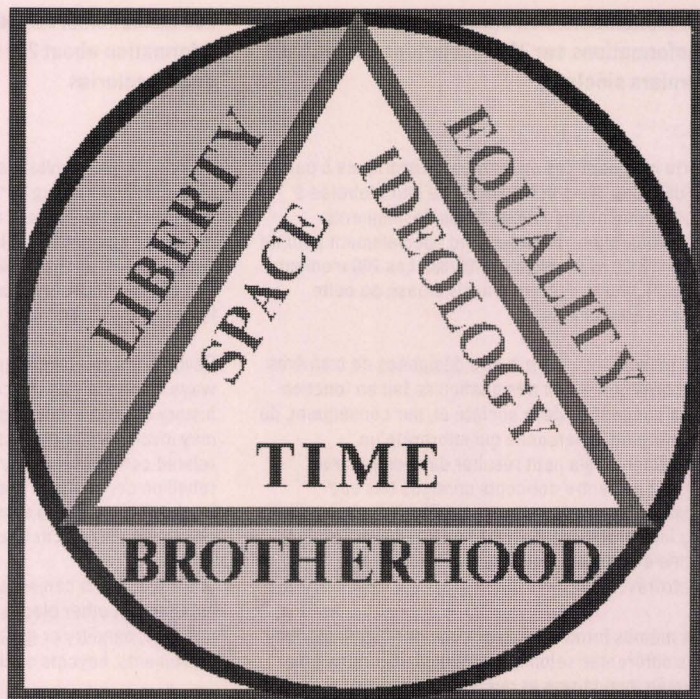
à côté, des répliques réduites de ces monuments tirées de distributeurs, maniables comme les pièces d'un jeu d'échecs et déplaçables sur l'échiquier de l'histoire

un jeu dans l'espace, le temps et l'idéologie joué sur des installations vidéodisque interactives

des sons et des images de ces révolutions trouvées dans d'innombrables archives, bibliothèques et musées, réunies sur vidéodisques, acquièrent, grâce aux techniques informatiques, signification renforcée et unité nouvelle

la présentation dramatisée de moments révolutionnaires de trois siècles d'histoire mondiale au moyen de supports d'informations compacts à accès immédiat

une conjonction de bibliothèque, musée et salle de jeu:
Le Musée Imaginaire de la Révolution



An Imaginary Museum of Revolution

1789 - 1989

200 monuments, statues that are conveyors of information about 200 revolutions from the last three centuries from throughout the world assembled in one place

reproduced on slightly larger than human scale by means of new techniques

lofty monuments made intimate which can be touched, listened to, to rediscover forgotten meanings

adjoined by miniature versions of these monuments, sold in vending machines which can be held and moved like chess pieces on the board of history

a game in space, time and ideology played on interactive videodisc installations

sounds and images of revolution from countless archives, libraries and museums, brought together on videodisc, their meanings heightened by electronic processes and forged into a new oneness

the dramatized presentation of revolutionary moments from three centuries of world history with instant access by means of compact information carriers

a conjunction of library, museum and amusement arcade:
The Imaginary Museum of Revolution

200 monuments, des statues supports d'informations sur 200 révolutions de ces trois derniers siècles

Carte indiquant des événements historiques à partir du début du 18e siècle jusqu'à ce jour élaborée à partir d'une banque de données de 'moments révolutionnaires' mise sur pied spécialement pour ce projet (1000 moments au 04/05/88). Les 200 moments révolutionnaires seront choisis à base de cette banque de données.

Les révolutions peuvent être désignées de manières très divergentes. La désignation se fait en fonction de la conception de la société et, par conséquent, de l'histoire de la personne qui interprète un événement. Cela peut résulter dans de petites différences entre concepts contigus tels que insurrection, soulèvement, rébellion, révolte ou dans des interprétations diamétralement opposées d'un même événement, telles que révolution et contre-révolution.

Les mêmes formes peuvent avoir des significations très différentes selon lieu et temps: mutineries de l'armée, banditisme et guérilla, mouvement pour les droits civiques, boycotts, désobéissance civile.

Indépendance, unité nationale ou, au contraire, sécession peuvent être considérées comme révolutionnaires. Le concept de révolution constitutionnelle désigne la mise en place réglementée d'un ordre nouveau alors que d'autres mouvements révolutionnaires cherchent, au contraire, à mettre en place une nouvelle société à partir d'un procès destructif.

L'histoire non-européenne prête encore plus à confusion. Quand, par exemple, une résistance à colonisation européenne mérite-t-elle le titre d'acte révolutionnaire? N'est-il pas temps de qualifier toutes les nombreuses insurrections d'esclaves et guerres des marronnes contre leurs anciens maîtres de révolutions, au lieu de limiter cette qualification à de rares cas tels que celui d'Haiti?

Plus un événement est proche dans le temps et dans l'espace plus on est critique vis à vis de la désignation de 'révolution'.

Il se comprend que l'utilisation de cette désignation pour des mouvements fascistes tels que ceux de Mussolini et d'Hitler rencontre beaucoup de résistance, cependant, ces mouvements répondent à des définitions parlant de révolutions comme 'procès de changement de grande envergure' ou de 'renversement du système de valeurs dominant d'une société'.

Pour certains il n'est pas nécessaire de limiter le concept de révolution aux seuls renversements totaux des sociétés, en sorte qu'il est utilisé aussi dans le cas d'événements historiques éphémères et peu profonds.

Nous estimons que la commémoration de la Révolution Française ne doit pas éviter ces débats, les divergences d'opinion et les luttes d'idées. En présentant différents types de révolutions qui eurent lieu dans des périodes diverses de par le monde entier, avec les interprétations diverses qui en ont été proposées, les auteurs cherchent à faire ressortir les multiples dimensions d'un concept tel que 'révolution'.

200 monuments, statues that are conveyors of information about 200 revolutions from the last three centuries

This map covers historical events from the beginning of the 18th century up to the present day and is compiled on the basis of a database of 'revolutionary moments' specially developed for this project (1000 moments at 04/05/88).

The 200 revolutionary moments will be selected from this database.

Revolutions can be grouped in extremely diverse ways. Each individual's conception of society and its history defines a way of grouping these events. It may involve slight distinctions between closely related concepts such as insurrection, riot, rebellion and revolt or diametrically opposed interpretations of the same event such as revolution and counter-revolution.

The same forms can acquire completely different meanings in other places and at other times: army mutinies, banditry or guerillas, civil rights movements, boycotts or civil disobedience.

Independence, national unity or secession can all be viewed as being revolutionary. The concept of constitutional revolution indicates the regulated construction of a new order whereas other revolutionary movements want to create their new society out of the actual process of destruction.

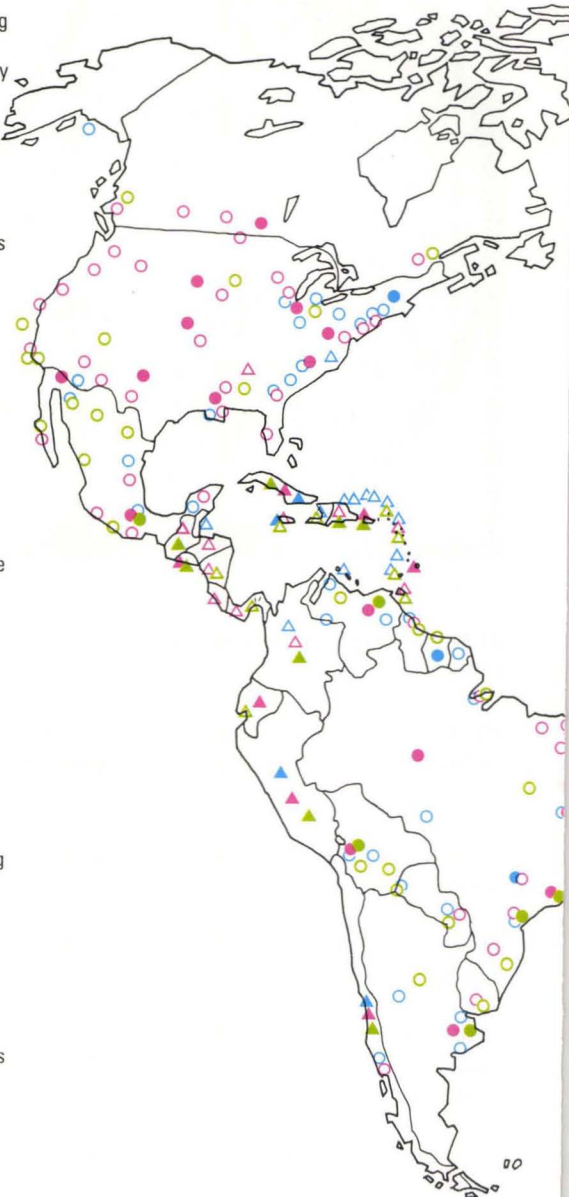
Non-European history is even more confusing. For instance, when should the fight against European colonialism be called revolutionary? And shouldn't the countless slave revolts and wars between the marrons and their former masters now be considered as being revolutions rather than allowing just one single case like Haiti?

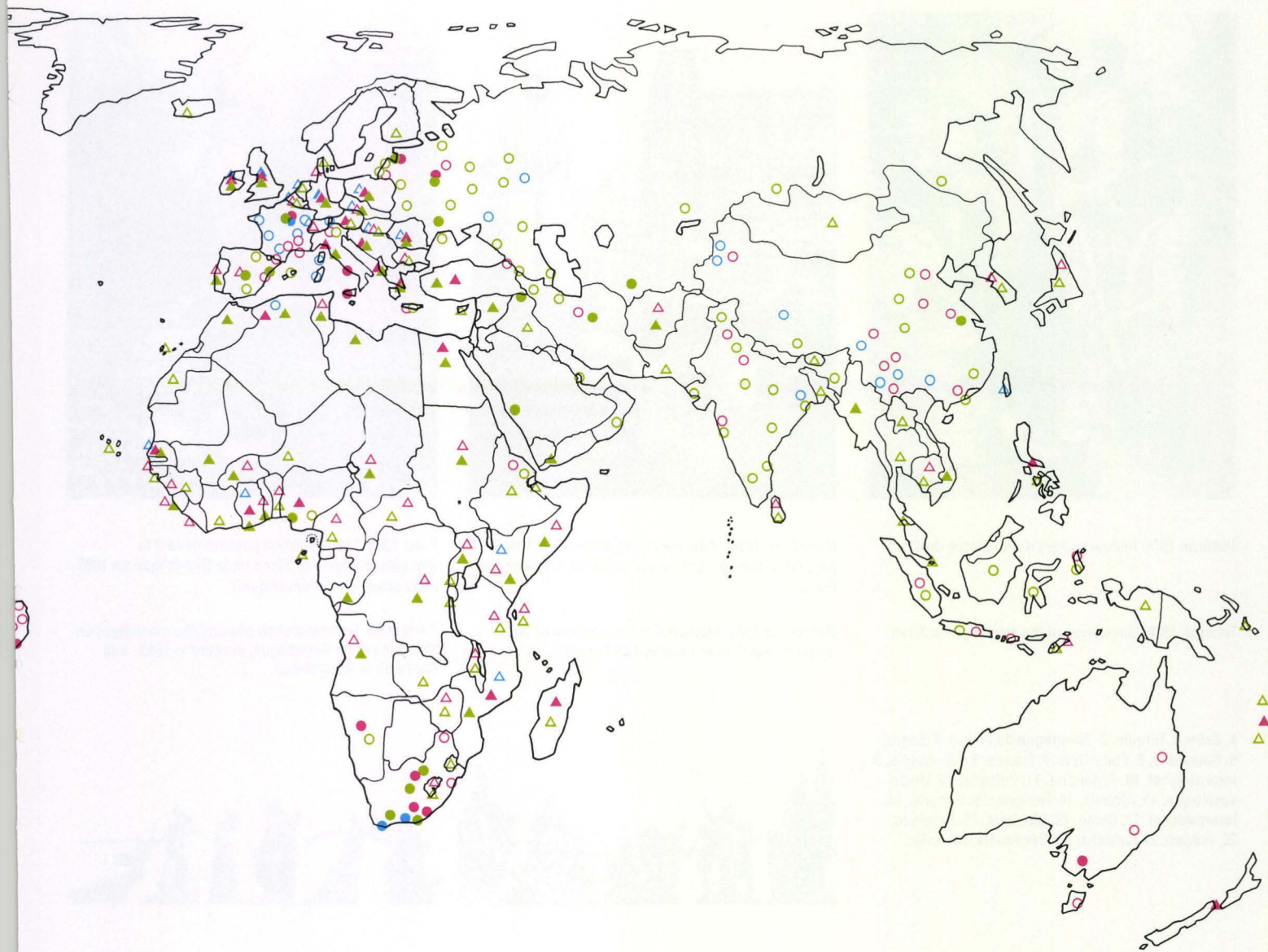
The closer an event is in time and space, the more critical one is of the application of the word 'revolution'.

Understandably many reject the use of this word in terms of fascist movements as led by Mussolini and Hitler but these movements do conform to definitions of 'revolution' as being 'any large-scale process of change' or 'the overthrow of a society's dominant value system'.

Not everyone feels that the concept of revolution need be limited to that of a complete revolution within a society, rather it can also be applied to short-lived and less all-embracing historical events.

In our opinion, commemorating the French Revolution implies that this arena of debate, of differing opinions and conflicting ideas must once again be broached. By showing different kinds of revolutions world-wide, from different areas and including their various interpretations, the authors of this project wish to express the multifaceted aspects of the concept 'revolution'.





Carte de 1000 moments révolutionnaires

18e	19e	20e siècles	
△	△	△	1 - 3 non localisés
○	○	○	1 - 3 localisés
▲	▲	▲	4 et plus non localisés
●	●	●	4 et plus localisés

Sont considérés comme moments révolutionnaires les moments, souvent de courte durée, de changement accéléré de relations sociales. L'accent est mis sur le moment même de la révolution avec ses passions, ses violences, ses destructions, mais aussi ses espoirs et ses attentes.

A map of 1000 revolutionary moments

18th	19th	20th century	
△	△	△	1-3 non-localized
○	○	○	1-3 localized
▲	▲	▲	4 and more non-localized
●	●	●	4 and more localized

Revolutionary moments are viewed as often being times of brief but accelerated changes in social relations. Primarily, it is the actual moment of experiencing revolution that is considered: its passion, violence and destruction, but also its sense of hope and anticipation.

Amenés du monde entier dans un même endroit

From throughout the world assembled in one place



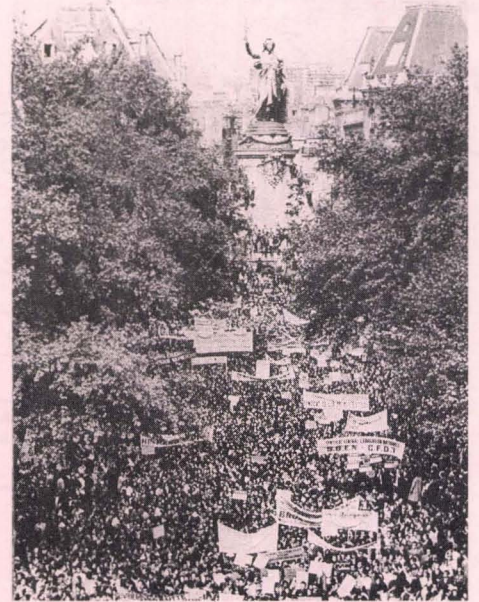
Téhéran 1978: Renversement d'une statue du Chah.

Teheran 1978: Demolition of the statue of the Shah.



Barcelone 1938: Monument des 'soldats du front populaire' tombés. Enlevé par suite sur ordre de Franco.

Barcelona 1938: Memorial to the soldiers of the 'popular front', later removed by Franco.



Paris 1968: Manifestation passant devant le monument érigé à la Place de la République en 1883 ('à la gloire de la République').

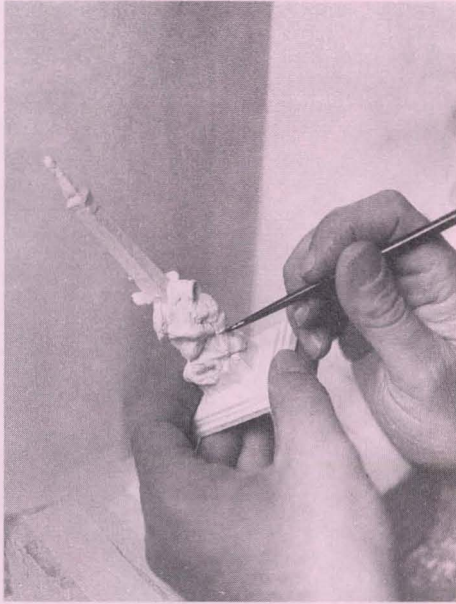
Paris 1968: Demonstration passing the monument on the Place de la République, erected in 1883: 'à la Gloire de la République'.

1. Zaïre, 2. Turquie, 3. Allemagne de l'Est, 4. Pologne, 5. Roumanie, 6. États-Unis, 7. France, 8. Allemagne, 9. International, 10. Argentine, 11. Pologne, 12. Union soviétique, 13. Albanie, 14. Hongrie, 15. Hongrie, 16. International, 17. Chine, 18. Mexique, 19. Belgique, 20. France, 21. Autriche, 22. Vénézuéla, 23. Italie.



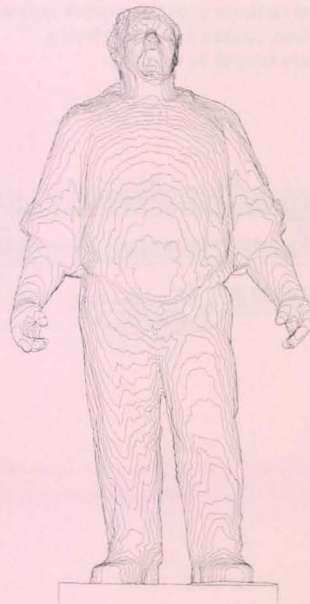
Reproduits à une échelle un peu plus grande qu'humaine au moyen de techniques avancées

Reproduced on slightly larger than human scale by means of new techniques



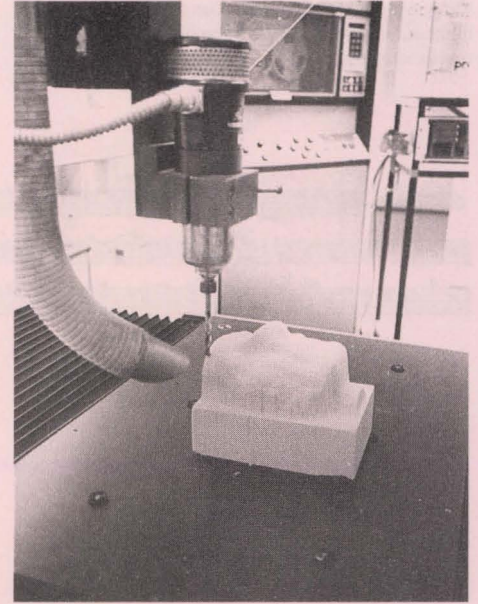
Modelage à la main à partir de photos et d'autres objets visuels.

Hand-modelling on the basis of photos and other visual material.



Courbes de niveau d'une statue empruntées à une prise photogrammétrique. Ces données peuvent être informatisées.

Contour-lines of a statue based on photogrammetric images. This information can be fed into a computer system.



Fraiseuse informatisée capable de façonner directement des modèles à la base de données informatisées.

Computer-controlled milling machine which can make models from photogrammetric data



1. Zaire, 2. Turkey, 3. East Germany, 4. Poland, 5. Rumania, 6. United States, 7. France, 8. Germany, 9. International, 10. Argentina, 11. Poland, 12. Soviet Union, 13. Albania, 14. Hungary, 15. Hungary, 16. International, 17. China, 18. Mexico, 19. Belgium, 20. France, 21. Austria, 22. Venezuela, 23. Italy.

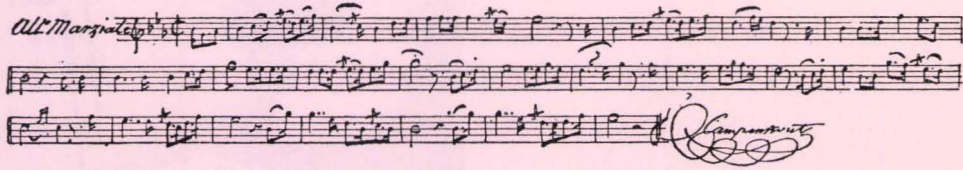


Des monuments prestigieux descendus de leur socle et rendus proches touchables, écoutables et recouvrent ainsi leurs significations perdues

Lofty monuments made intimate which can be touched, listened to, to rediscover forgotten meanings

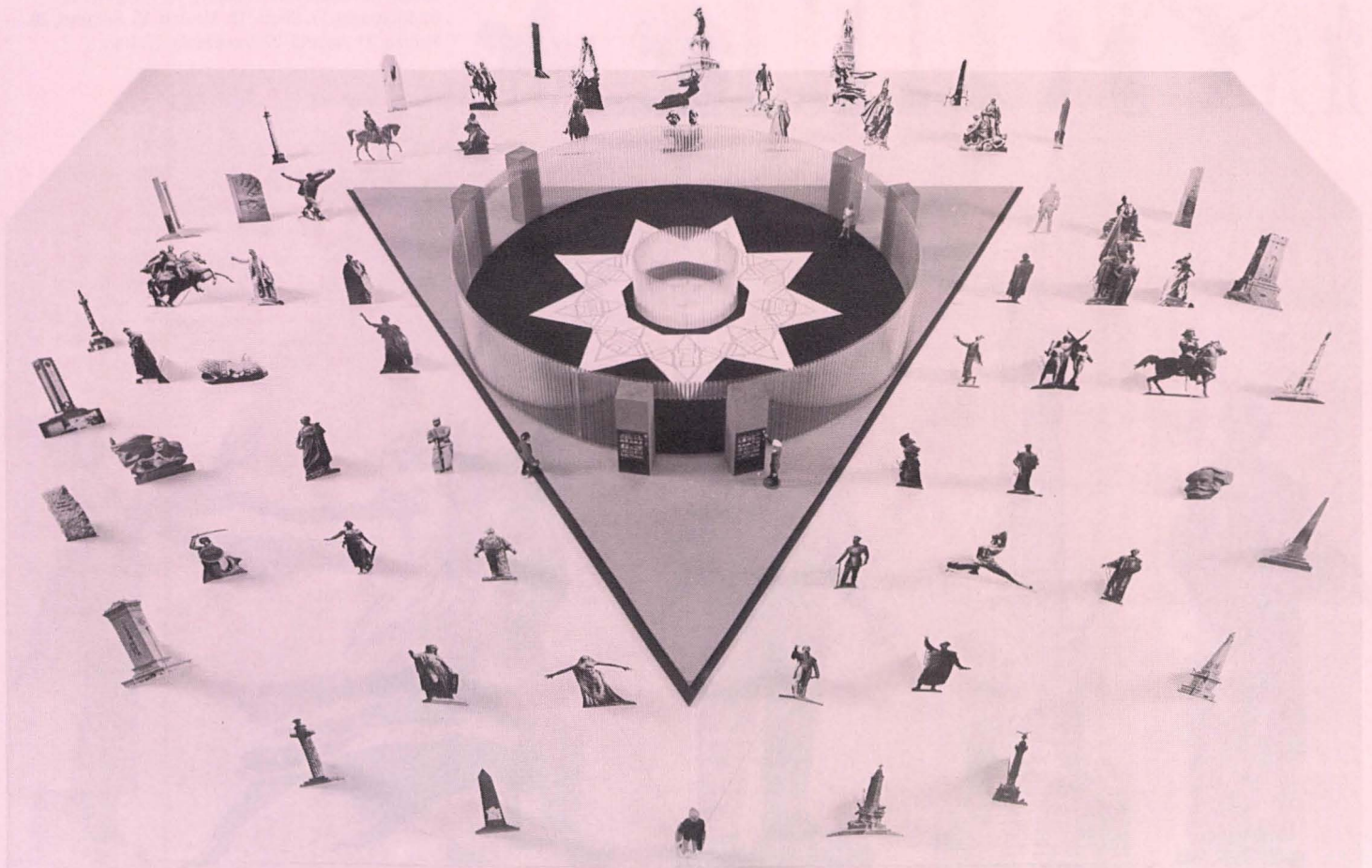
Chaque monument est muni d'un senseur qu'on peut toucher, pour entendre un fragment de chanson révolutionnaire.

Each statue contains a touch-sensitive area which, when pressed, causes a fragment from a revolutionary song to be heard.



Vue d'en haut de l'ensemble des répliques de monuments et de l'espace circulaire au centre avec distributeurs et installations vidéodisque.

Overview of the complete installation of the replicated monuments. In the middle is the circular space with vending machines and videodisc installations.



À côté, des répliques réduites de ces monuments, tirées de distributeurs

Adjoined by miniature versions of these monuments, sold in vending machines

Incorporés dans de hautes colonnes les distributeurs flanquent les trois entrées de l'espace circulaire avec les installations vidéodisque. Dans la partie supérieure de ces colonnes se trouvent des journaux lumineux.

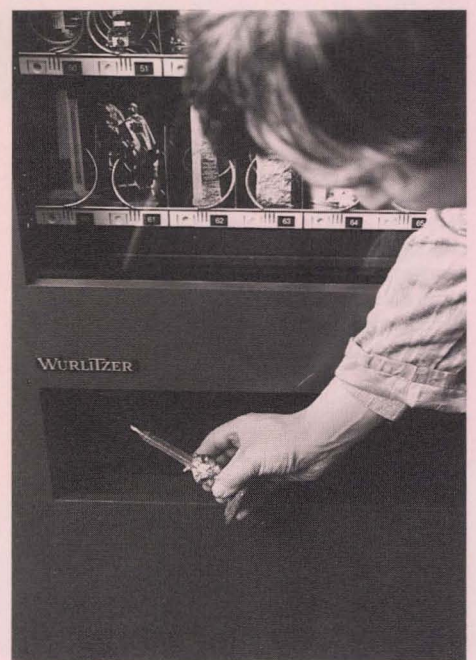
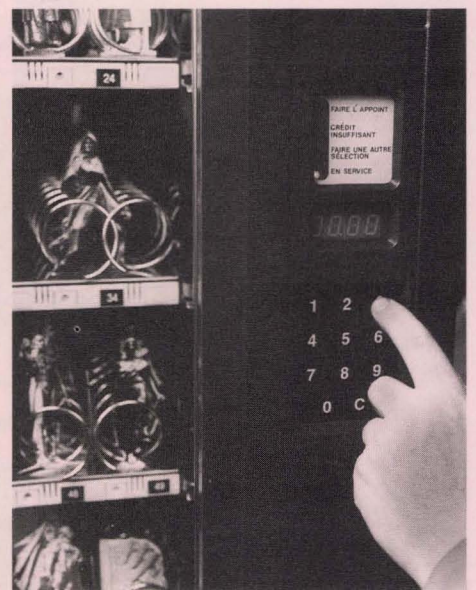
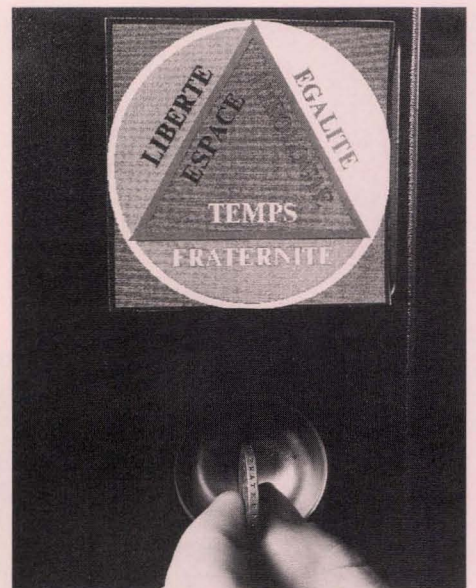
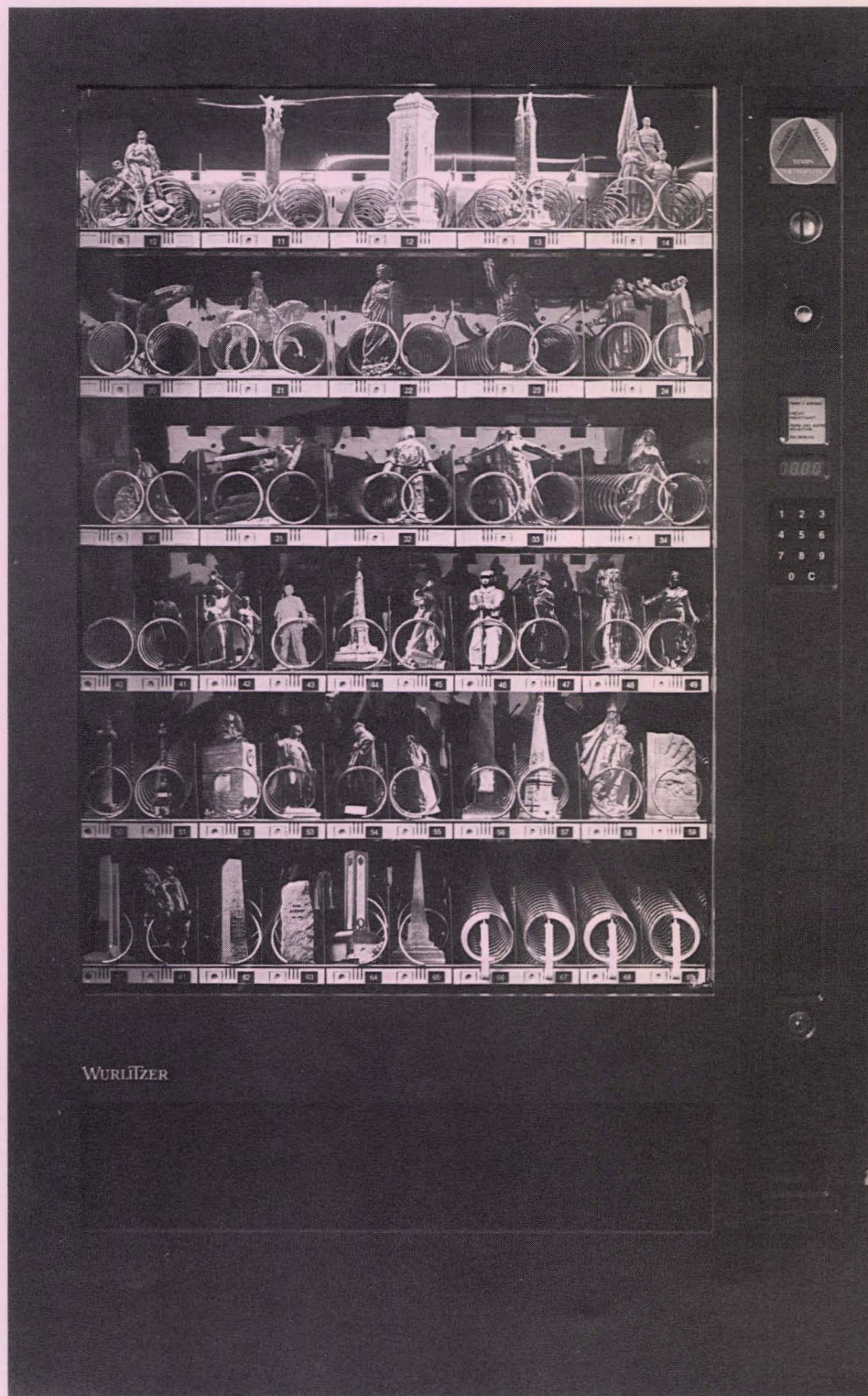
Lorsqu'un visiteur jette des pièces de monnaie dans un distributeur et tape un numéro de son choix, le journal lumineux présente des renseignements sur le monument choisi et l'on entend un fragment de musique révolutionnaire correspondant.

Avec la petite réplique tirée du distributeur le visiteur peut mettre l'une des installations vidéodisque en marche.

The vending machines are built into high columns placed on either side of the three entrances to the circular space in which are the videodisc installations. Illuminated text displays are built into the tops of these columns.

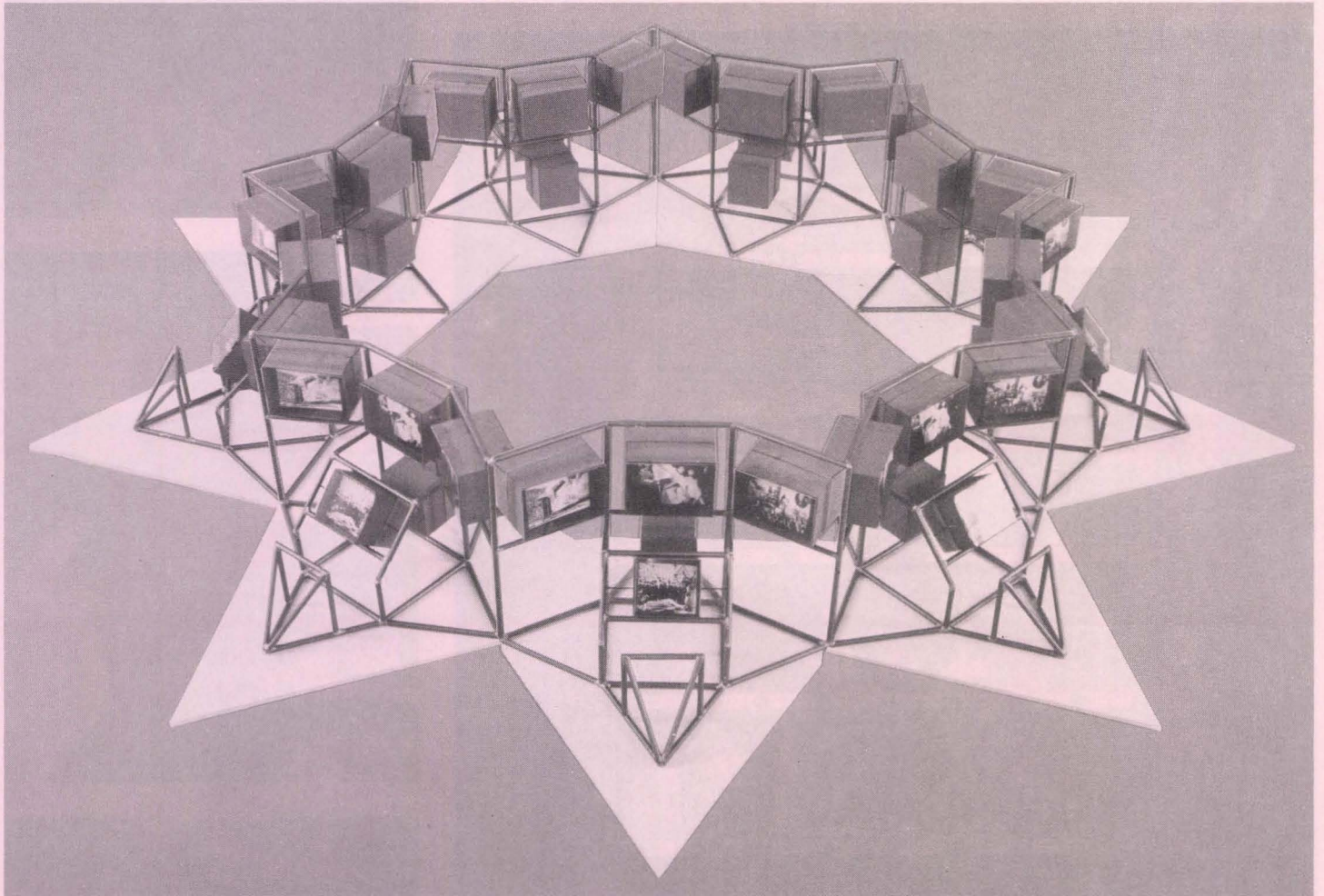
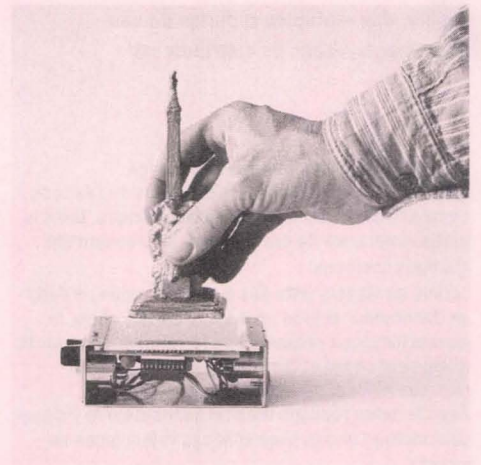
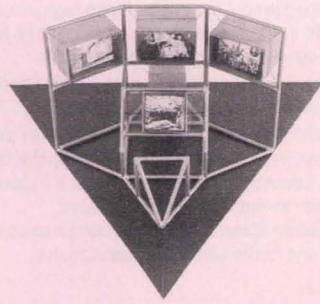
After inserting a coin, a statue is chosen by pressing its number. Information then appears on the text displays about the chosen statue and a fragment of its related revolutionary song is played.

The miniature statue purchased can be used to operate one of the videodisc installations.



Maniables comme les pièces d'un jeu
d'échecs et déplaçables sur l'échiquier de
l'histoire

To be held and moved like chess pieces on the
board of history

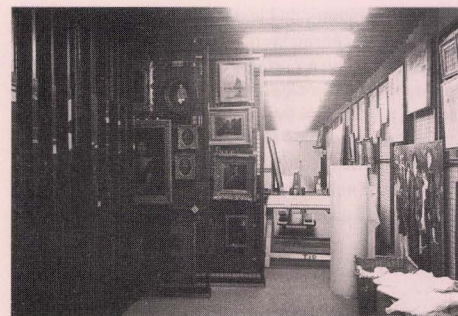
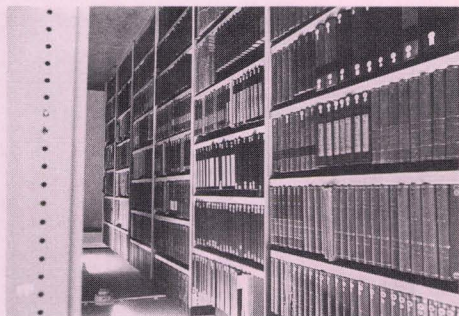


L'installation vidéodisque consiste en trois moniteurs
et un moniteur avec un écran tactile (en bas). La
petite réplique est placée sur un senseur, ce qui
déclenche la présentation d'une série d'images et de
sons se rapportant au monument en question et la
période révolutionnaire qu'il symbolise. La possibilité
existe aussi de regarder d'autres moments
révolutionnaires ayant un rapport de temps,
d'espace ou d'idéologie avec le moment choisi.

The videodisc installations consist each of three
monitor screens and one touch-sensitive screen
underneath. The miniature replica is placed on a
sensor which activates a series of images and
sounds about that particular statue and the
revolutionary period it symbolizes. Other
revolutionary moments can also be chosen and
viewed which are connected in time, space or
ideology.

**Des sons et des images de ces révolutions
trouvées dans d'innombrables archives,
bibliothèques et musées, réunies sur
vidéodisque**

**Sounds and images of revolution from
countless archives, libraries and museums
brought together on videodisc**



Supports d'information compacts interactifs

L'accumulation de connaissances sous forme de toutes sortes d'objets et de documents dans des musées, des bibliothèques et d'autres collections continue sans cesse. Si l'accès et la mise à disposition de ces connaissances ont connu une augmentation énorme des possibilités grâce à l'informatique, cette augmentation ne concerne souvent que la quantité et l'accélération de la mise à dispositions d'information sur des informations. L'accessibilité et les systèmes de présentation sont encore fortement marqués par les pratiques muséales et bibliothécaires traditionnelles.

La présentation et la démonstration de ces connaissances restent liées à des choix déterminés d'avance et sont soumises à un ordre impératif de production et souvent de consommation. La quantité de données est trop grande pour la proposer, la publier en une seule fois.

Le nouveau moyen de stockage compact et informatisé maintenant en voie de mise au point, le vidéodisque interactif, offre la possibilité de dépasser ces limitations:

- possibilité de stockage très compact de grandes quantités d'informations: moins de limitations de choix.
- l'inconvénient du film: l'ordre de présentation fixe et la durée usuelle de présentations y correspondant, peut être levé et être remplacé par l'avantage du livre: la possibilité de 'feuilleter' à souhait.
- l'information est immédiatement disponible: plus d'informations peuvent être consultées en moins de temps; la recherche peut être orientée par la possibilité d'obtenir d'abord une vue globale rapide.

Cette possibilité technique peut changer la relation entre le spectateur et l'ensemble des connaissances collectivement disponibles. Un tel changement n'est pas une simple question d'utilisation d'une techniques mais de fonctionnement social de cette technique. Une technique qui offre la possibilité tout aussi bien de répéter la même chose (communication de masse) que d'exprimer la diversité (communication individualisé). C'est surtout la démonstration de la diversité que ce projet cherche à réaliser.

Interactive compact systems

The accumulation of knowledge is constantly increasing. This knowledge takes the form of objects and documents stored in museums, libraries and other collections. Access to this data, and its availability, has developed enormously with the advent of the computer but frequently this means little more than a larger volume and faster access to, information about information. The systems for access and presentation are still strongly influenced by the traditional practices of museums and libraries.

The presentation of this knowledge remains bound up in predetermined choices. This knowledge must be produced and consumed in a fixed sequence. There is just too much to be exhibited at any one time, and a publication cannot be too comprehensive if it is to remain manageable and marketable.

The developing medium of compact interactive videodiscs which store and control sounds and images create the possibility of overcoming these restrictions:

- Large quantities of information can be stored in an extremely compact way with fewer restrictions of choice.
- The limitations of film, its fixed sequence and duration of screening can be eliminated so as to correspond more with the characteristics of a book: the possibility of leafing through at will.
- Information can be instantly recalled, more information can be viewed in less time; one can search in a more specific way by first making quick surveys and then selecting on the basis of this.

The potential of this technology can alter the relation between the viewer and the entire body of available collective knowledge.

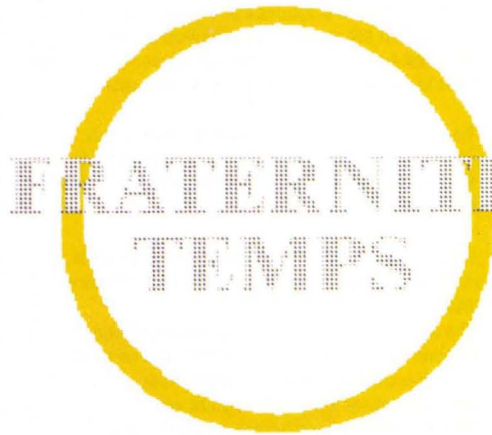
This kind of change is not simply a matter of the use of this technology but of its social functioning. It is a technology that is well-suited both to the repetition of the same thing (mass communication) and to articulating diversity (individualized communication). This project seeks primarily to explore the latter.



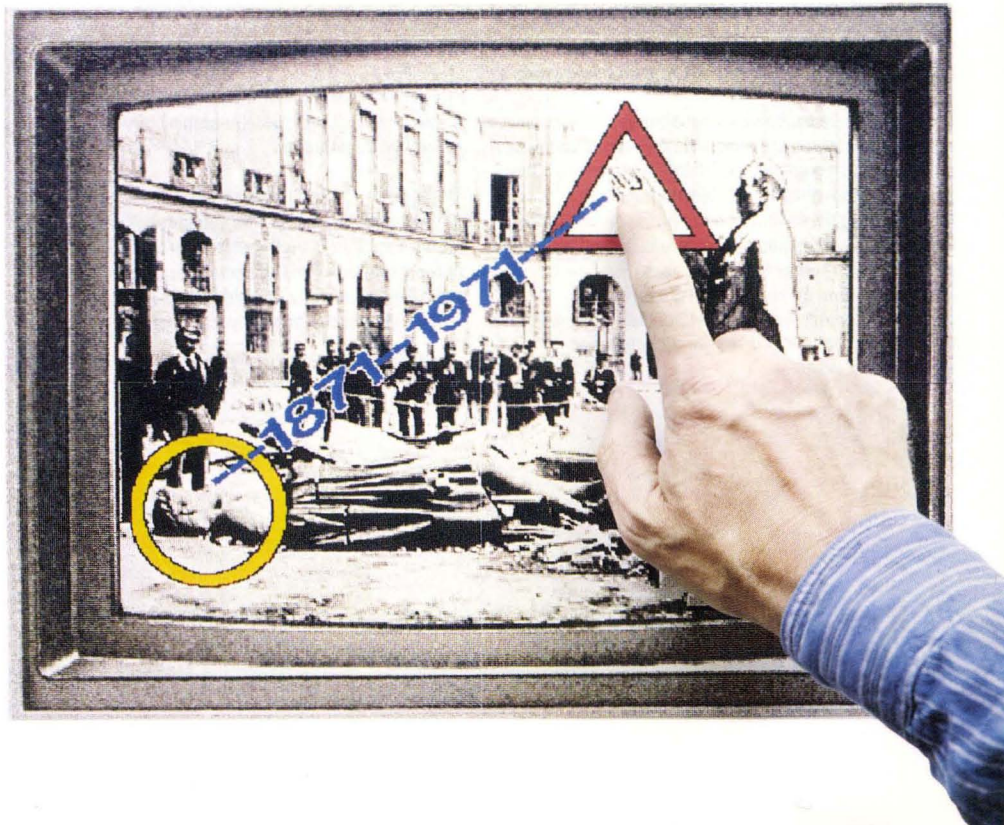
**Un jeu dans l'espace, le temps et l'idéologie
joué sur des installation vidéodisque
interactives**

Les trois moniteurs de l'installation vidéodisque sont activés par un écran tactile. Cela se fait lorsqu'on touche cet écran à certains endroits marqués. Les trois symboles principaux sur l'écran sont: un carré = espace, un cercle = temps, un triangle = idéologie. Ces mêmes symboles représentent aussi la devise de la Révolution Française: Liberté, Égalité, Fraternité. D'autres images avec cartes, signes et symboles offrent diverses autres possibilités de choix.

**A game in space, time and ideology to be
played on interactive videodisc installations**

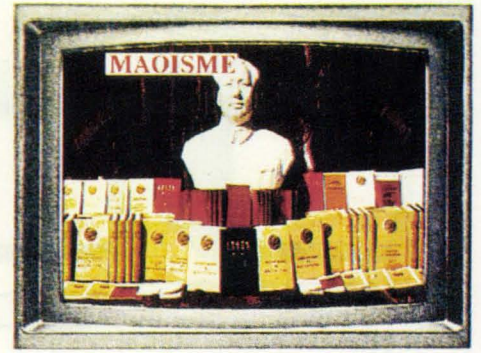
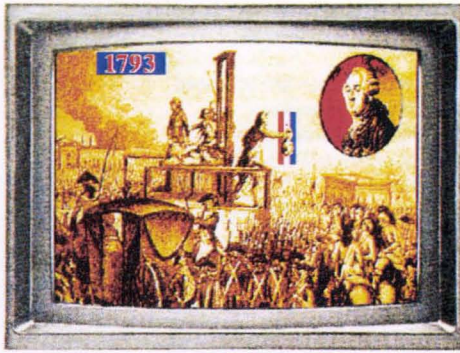


The three monitor screens and the videodisc installation are controlled by a touch-sensitive-screen. It functions by touching certain graphically indicated places on the screen. The three main symbols on those screens are: a square = space, a circle = time and a triangle = ideology. These three symbols also stand for the motto of the French Revolution: Liberty, Equality, Fraternity. Other images with maps signs and symbols present various further opportunities for choice.

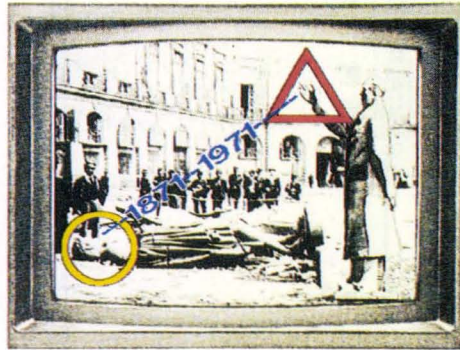


Des images acquièrent, grâce aux techniques informatiques, signification renforcée et unité nouvelle

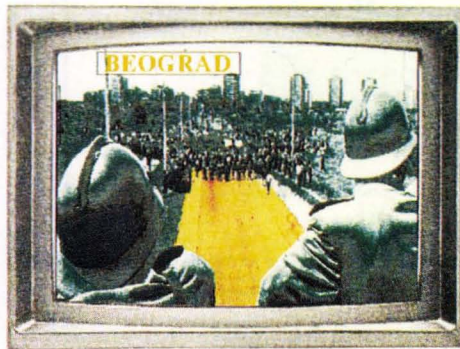
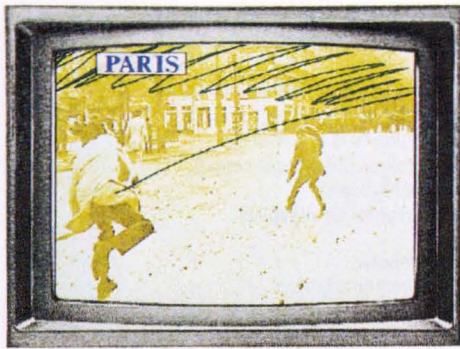
Images, their meaning heightened and forged into a new oneness by computer technology



▲ Exemple 1/exemple 1



▼ Exemple 2/exemple 2



Le matériel de base: dessins, peintures, photos, présente une grande diversité graphique. Digitalisation et graphisme logiciel lui confèrent une unité nouvelle. Coloration et dessins surajoutés, montage et collage renforcent la signification de ces images historiques.

The basic material - drawings, paintings and photos - is graphically diverse in character. This visual material acquires a new unity through digital computer graphic processing. The meaning of these historical images is reinforced by means of additional colour, drawing, editing and collage.

La présentation dramatisée de moments révolutionnaires de trois siècles d'histoire mondiale au moyen de supports d'informations compacts à accès immédiat

The dramatized presentation of revolutionary moments from three centuries of world history with instant access by means of compact information carriers

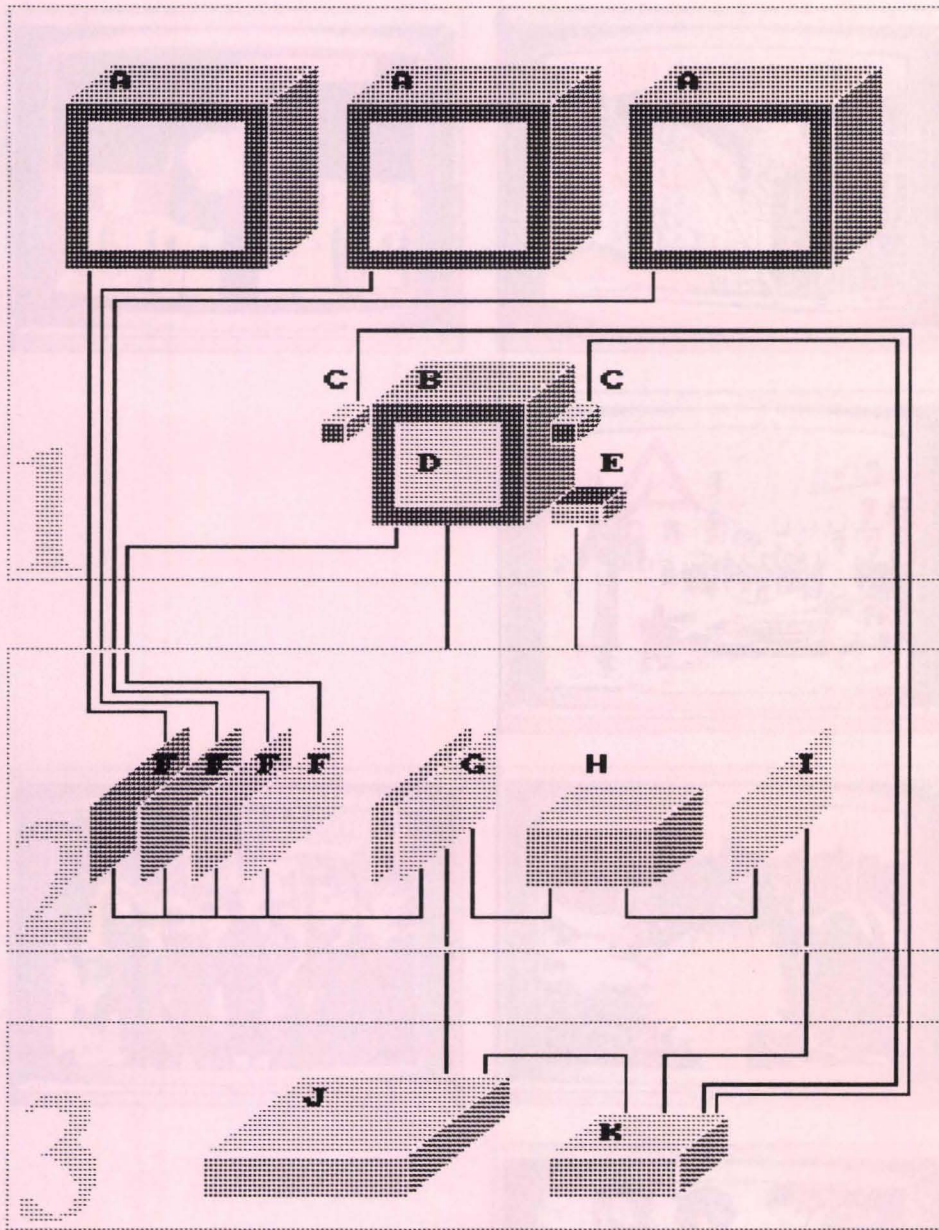


Schéma de fonctionnement d'une installation interactive à vidéodisque:

- 1** Interaction avec son et images
 - A moniteurs de couleur
 - B moniteur à écran tactile
 - C haut-parleurs (à son braqué)
 - D écran tactile
 - E senseur pour petite réplique
- 2** Ordinateur
 - F cadres-tampons
 - G carte graphique et vidéo (overlay)
 - H disque dur (stockage de sons et d'images)
 - I carte de digitalisation sonore
- 3** Video et audio
 - J appareil vidéodisque
 - K amplificateur audio

Diagram of the functioning of the interactive videodisc installation:

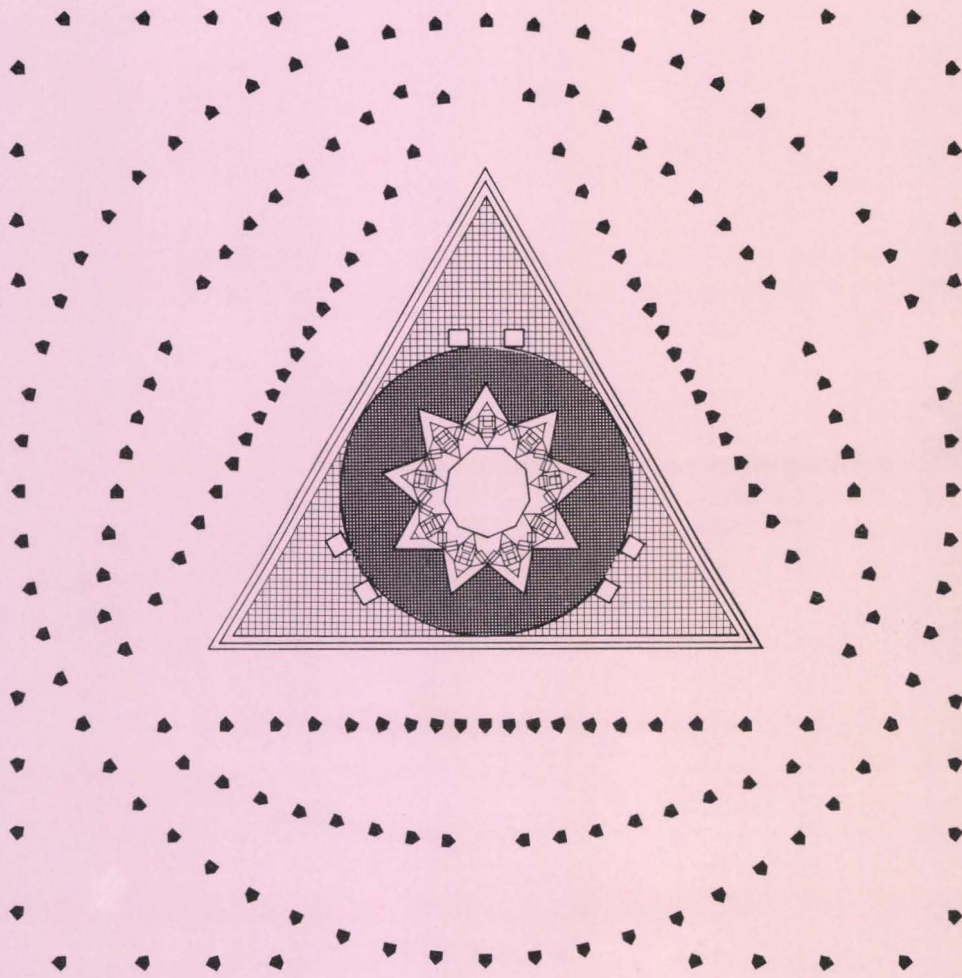
- 1** Interaction with image and sound
 - A colour monitors
 - B monitor with touchscreen
 - C speakers (directional sound)
 - D touchscreen
 - E sensor for small replica
- 2** Computer
 - F video frame buffers
 - G graphic and video overlay card
 - H hard disc (storage of images and sound)
 - I audio digitizer
- 3** Video and audio
 - J videodisc player
 - K audio amplifier

Une conjonction de bibliothèque, de musée et de salle de jeu

A conjunction of library, museum and amusement arcade

Le Musée Imaginaire de la Révolution

The Imaginary Museum of Revolution

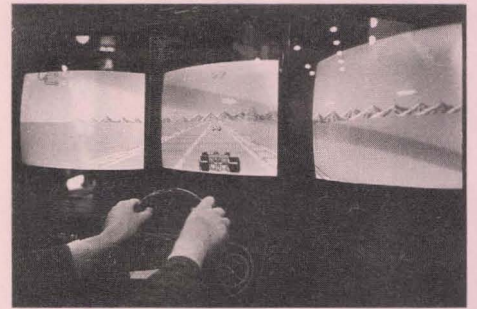


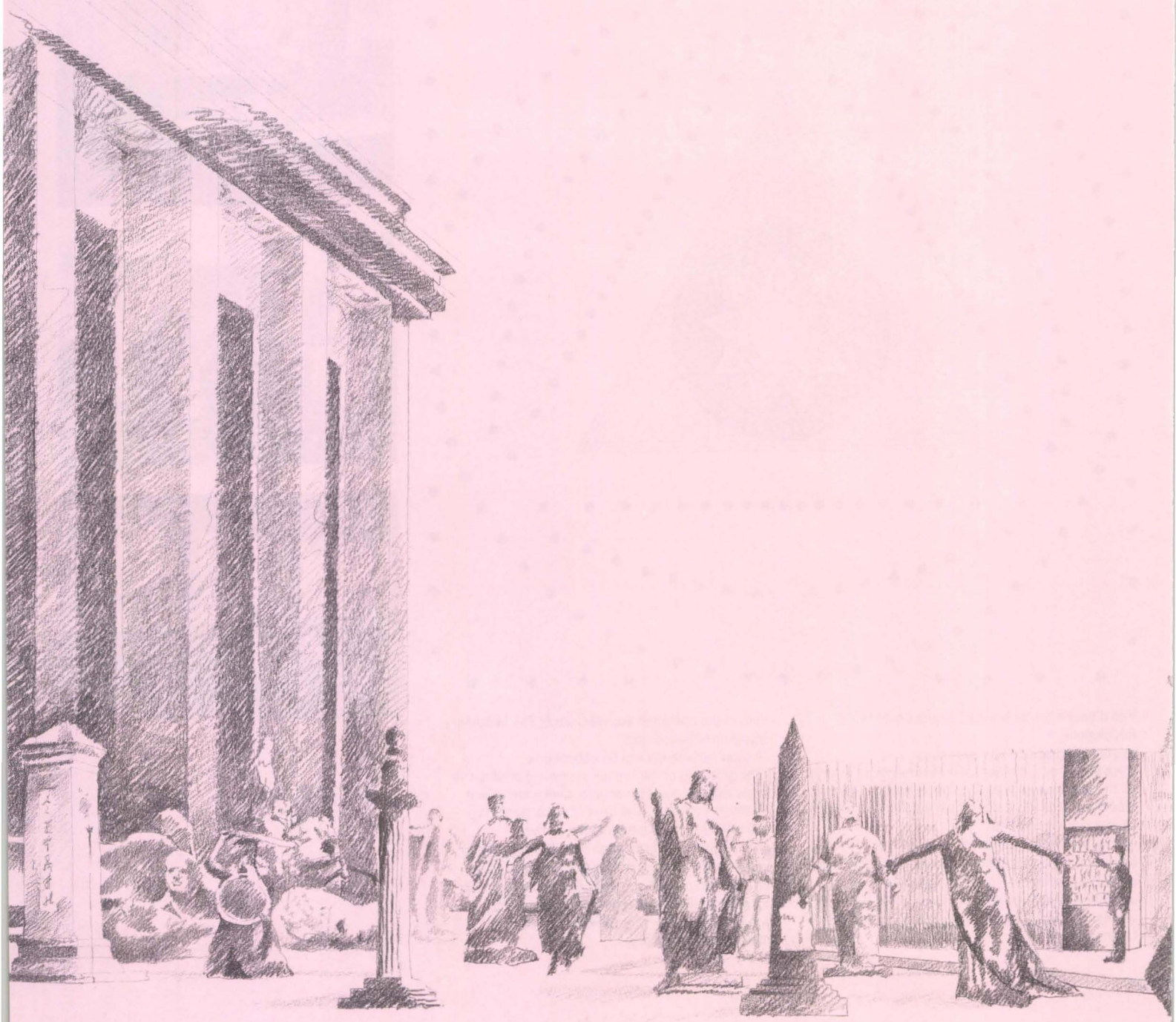
Vue d'ensemble du Musée Imaginaire de la Révolution:

- plateau de base de 50 x 50 mètres
- disposition des répliques de monuments en fonction du thème de base: espace = carré, temps = cercle, idéologie = triangle. La direction des flèches indique l'avant des monuments.
- plate-forme triangulaire (côtés 25 mètres) de faible hauteur placée au centre du plateau de base. Dans son centre se trouve l'espace circulaire avec les installations vidéodisque. Des deux côtés des trois entrées 2 colonnes avec distributeurs et journaux lumineux.

Plan of the complete architecture of The Imaginary Museum of Revolution:

- A total surface area of 50 x 50 metres.
- The grouping of the replica statues related to the basic themes: space = square, time = circle and ideology = triangle. The front of each statue is indicated by the direction of the arrows.
- A triangular platform (each side 25 metres long) which is slightly higher than ground level. The circular space with the videodisc installations is located there. To either side of the three entrances are two columns with vending machines and illuminated text displays.





2011
[Illegible signature]

SIMON BIGGS

The Best Laid Schemes of Mice and Men

Een retrospectief van het werk van de Engelsman GRAHAM YOUNG, onlangs in het INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART in Londen, bood gelegenheid om de volledige *Accidents in the Home* te bekijken. Een cyclus van zes video's gemaakt tussen 1984 en 1988. Kenmerkend voor de tapes is hun kleinheid; ze zijn kort (twee tot zes minuten) en ze hebben als onderwerp de kleine wereld der huiselijke objecten en gebeurtenissen.

A recent retrospective of the work of GRAHAM YOUNG at the INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, London, allows the opportunity to see the completed cycle of six video's which belong to the series *Accidents in the Home*. Made between 1984 to 1988 all these works are characterised by their being short (two to six minutes in length) and focused on the small paraphernalia of domestic objects and events.

beeld: de kunstenaar opent een deur en gaat een kleine kamer binnen. De lage camera-stand en tele-instelling geven de illusie van een ondiepe ruimte, alsof door de deurpost heen een andere identieke deur zichtbaar is. Het lijkt alsof de deur tegelijkertijd geopend en niet geopend is; alsof er tegelijk wel en niet een gebeurtenis heeft plaatsgevonden in ruimte en tijd. De kunstenaar krijgt daarom iets spookachtigs en het geeft zijn relatie met de dingen om hem heen een voorlopig karakter. De fascinatie van GRAHAM YOUNG voor deze ruimte tussen convergentie en divergentie komt in verschillende vormen in al zijn werk weer terug.

Deze openingssequens, uit *Untitled* (1984), bezit eigenschappen die we in het andere werk van YOUNG ook zullen tegenkomen. *Untitled* is eigenlijk een voorloper van de *Accidents in the Home* serie. In al zijn werk worden dingen en gebeurtenissen geconcentreerd, de kleinste verandering van details is van het grootste belang. Aan kleine huiselijke voorwerpen kent YOUNG een veelheid aan metaforische eigenschappen, die je, als ze niet zo paradoxaal waren, op zou kunnen vatten als metonymisch.

Hij brengt deze geconcentreerde visie van de mens en zijn relatie met de dingen over op de onbeduidendste voorwerpen van ieder huis. Een elektrische potloodlijper kan, achtereenvolgens, een psychologische betekenis krijgen of een element uit een politieke allegorie worden (*Putter* 1988).

De benadering van GRAHAM YOUNG is in feite die van een dichter. Niet de dichtkunst van de *haute culture*, maar van het hedendaagse kinderrijmpje – de straatdichtkunst van de 18e en 19e eeuw, vaak politiek gekleurd. Dus zoals een ei kan duiden op de grillen van politieke trouw (HUMPTY-DUMPTY) zo kan in het werk van YOUNG een fietswiel de rol van *geschokte zekerheid* opgelegd krijgen – het rad van fortuin dat zich onttrekt aan de controle van degenen die het willen besturen (*Domestiques* 1986).

Ofschoon YOUNG's tapes poëtisch zijn, zijn ze niet textueel. Voor de poëtische structuur vertrouwt hij op het spel van dingen met dingen, dingen met mensen en mensen met dingen. Zijn gebruik van muziek is essentieel voor deze benadering; hij kiest de soundtrack (zowel van de plank gehaald als in opdracht gemaakt) voor hij gaat *editen*. Zo kan YOUNG de handeling van zijn tapes rond de muziek choreografieren, en een integrale relatie tussen de twee elementen tot

We see the artist, on video, opening a door and entering a small room. The camera's low position and angle create the illusion of a flat space, as through the frame of the door another identical door is visible. It is as if the door has been simultaneously opened and not opened; as if an event and non-event occupy the same position in time and space. The artist therefore emerges as a ghostly figure from this shallow space, lending a tentative quality to his relationship with the things about him. It is this space of convergence and divergence that fascinates GRAHAM YOUNG, occurring in various forms through much of his work.

This opening sequence, from the work *Untitled*, contains many of the basic properties we expect in YOUNG's other work. Made in early 1984 it is actually a precursor to the *Accidents in the Home* series, and not part of it. In all his work things and events are concentrated, the minor inflection of detail critical in effect and reading. YOUNG contains in small domestic things a multiplicity of properties rich in metaphor which, if it were not for the considered paradoxes they contain, could be regarded in terms of metonymics.

YOUNG encapsulates this concentrated vision of the human and its relationship with things within the small paraphernalia of any home. An electric pencil sharpener can, by turns, take on a psychological reading or become an element in a political allegory (*Putter*, 1988), as a business man *type* character engages its nefarious functions.

GRAHAM YOUNG's approach is essentially that of the poet. Not the poetry of *haute-culture*, but of the contemporary nursery rhyme – the poetry of the 18th and 19th Century street, most often politically pointed. So, where an egg can signal the vagaries of political allegiance (Humpty-Dumpty) then in YOUNG's work a bicycle wheel can be invested with the role of shattered certainty – the wheel of fortune spinning out of the control of those who wish to master it (*Domestiques*, 1986).

Although poetic YOUNG's tapes are not textual, for he relies upon the play of things upon things, things upon people and people upon things for poetic structure. His use of music is essential to his approach, as choice of soundtrack (whether off the shelf or especially commissioned) is made prior to editing. In this manner YOUNG is able to choreograph the action of his tapes around the music, establishing an integral relationship between the two elements. That

stand brengen. Het is veelbetekend dat YOUNG niet probeert zijn eigen soundtracks te componeren, en dat al het geluid los van het beeld wordt geproduceerd, want in zekere zin is zijn benadering interpreterend.

Toch kun je niet zeggen dat YOUNG zomaar uitgaat van bestaand materiaal, daarvoor is de manier waarop hij het geluid gebruikt te belangrijk. Veel van zijn tapes gebruiken muziek die associaties met de derde wereld oproept, zelfs in *Putter* en *To Swing a Cat* (beide uit 1988) waarvoor het geluid speciaal was gecomponeerd. De aard van dit geluid speelt een belangrijke rol in het werk. Het is op te vatten als een politieke verwijzing in de allegorie – een aanduiding van YOUNG's visie van een in elkaar stortende morele economie in de naoorlogse periode, een betrokkenheid die je ook bij bijvoorbeeld ERIC ROHMER aantreft.

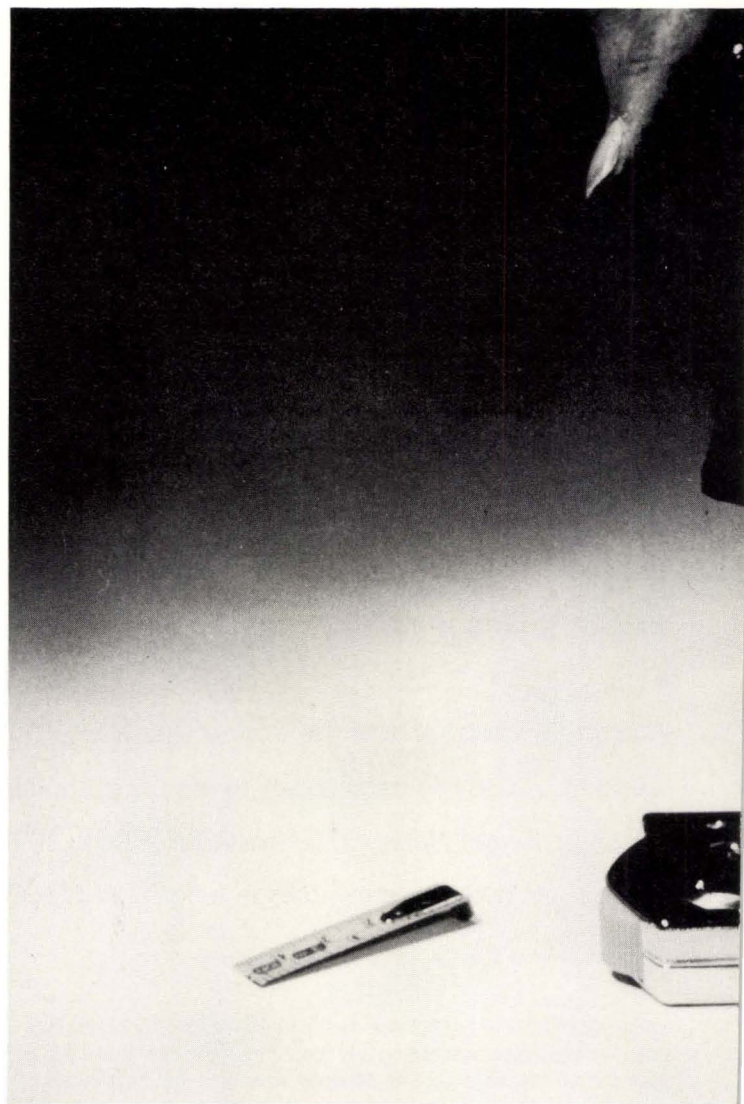
Juist dit gebied van ineenstorting en controle, de energie van de dingen, onafwendbare gebeurtenissen, staat centraal in YOUNG's project. Op het eerste gezicht heeft de kunstenaar alles perfect in de hand, de belichting, montage, beeld voor beeld exact. De handeling binnen deze ruimte is echter volkomen tegengesteld hieraan, muizen die de werkelijkheid ontwrichten (*Putter*), elektrische ventilatoren die de strijd aangaan met koffie-kopjes (*Gasfires* 1984) en vingers die worden gevangen in muizevallen (*Indoor Games* 1986). De orde der dingen is dus kennelijk irrationeel, of gaat op zijn minst ons bevattingvermogen te boven. Misschien bestaat er een ander proces dat deze verschillende elementen met elkaar verbindt.

De gebeurtenissen nemen dus metafysische vormen aan. Niet alleen de voortdurende stroom van ongelukjes, ongevallen en voorvallen bevreedt, vooral hun herhaling is merkwaardig. De samenhang van dingen is niet altijd waar je die verwacht, maar het zou een vergissing zijn het werk surreëel te noemen. In het werk van YOUNG worden de traditionele elementen vervangen door visuele representaties van de dingen zelf. Alledaagse dingen die zo op elkaar inwerken dat we ze kunnen zien jongleren in de poëtische ruimte van YOUNG's verbeelding. Op deze wijze wordt de relatie van de betekenaar met de referent ontwricht, er ontstaat ruimte voor associaties, de auteur vooraan in het creatieve proces geplaatst – zijn aanwezigheid tot in alle details kenbaar gemaakt – en daarom zijn controle over de voortgang aangetoond.

Bijvoorbeeld een scène uit *Putter*, waar een man die verwickeld is in een dubbelzinnige en *Carrolliaanse* dialoog met een witte muis aan zijn eigen bestaan gaat twifelen, wanneer de muis weliswaar tegelijkertijd aan beide kanten van een spiegel te zien is maar daar verschillende dingen doet. Dit wordt in samenhang getoond met twee van die kleine plastic apparaten waar je op kantoor golfballen in slaat, en die ze dan retourneren. (veel van de dingen in YOUNG's video's zijn zo banaal dat je er geen naam voor hebt). De twee apparaten spelen elkaar voortdurend de bal toe. We blijven met het gevoel achter dat misschien de enige optie voor een entropisch universum van fouten, dat van een naar zichzelf-verwijzend en oneindig vervelend mechanisch perpetuum mobile is. Wordt de kijker buiten dit hermetische –scheppings– proces gesloten, is hij een onderdeel van het toevallige?

YOUNG's werk gaat over het kleine, wat past bij het medium dat hij kiest. Video is een *klein* medium, dat zowel de dramatische schaal van de theatrale filmvertoning mist als de eindeloze en doordringende aanwezigheid van de televisie-uitzending. In zijn intimiteit en programmerbaarheid laat video een wijze van benaderen en een betrokkenheid toe van auteur en lezer waarvan de waarde ligt in directheid en dialoog. Als zodanig, kan de toeschouwer zichzelf naast de auteur weerspiegeld zien in de reflecterende oppervlakten van de huiselijke objecten waar de camera op scherp stelt (*Gasfires*).

YOUNG gebruikt altijd een statische camera, zonder *zoom* of *pan*, en de meest zuivere editing techniek – *cut, cut, cut* met af en toe een overvloeiertje. Hoewel technisch nauwkeurig en sophisticated is er geen spoor van *special effects*. Ze zijn er wel – bijvoorbeeld de complexe *inter-fades*, vereist voor de zich vermenigvuldigende fietswielsequens in *Domestiques* – maar ingehouden en nooit op de voorgrond. Het gebruik van de statische camera versterkt de samenhang van de ruimte van de toeschouwer met die van het onderwerp en roept een spanning op tussen wat wel en wat niet gezien kan worden, want een deel van de handeling speelt zich buiten het scherm af. Het getuigt van de hand van de kunstenaar door zowel zijn beheersing van ons beeld te benadrukken, als zijn onvermogen te reageren op de gebeurtenissen die zich voor de camera ontvouwen. Als een ei het beeld uit rolt (*Indoor Games*) zijn we overgeleverd aan onze verbeelding en verwachtingen voor het volgen van de verhaallijn –ofschoon we er

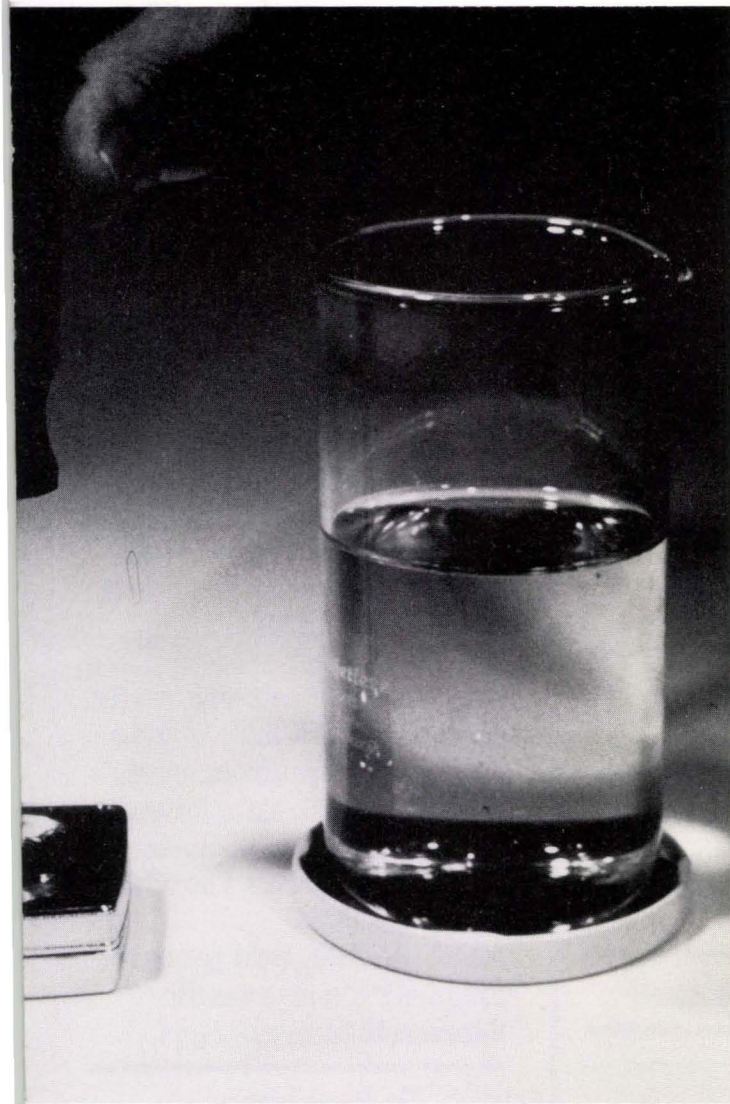


snel achter komen dat dit niets oplevert bij het voorspellen van de uitkomst der gebeurtenissen.

Het gebruik van de statische camera zou je aan kunnen zien voor een puristische benadering van het medium; waarbij het object de camera moet buitensluiten van het subject. YOUNG benadrukt echter de aanwezigheid van de camera door hem zodanig neer te zetten dat hij rechtstreeks in conflict staat met de wereld ervoor. De Prometheaanse taak om alle actie binnen het blikveld van de toeschouwer te houden, krijgt daardoor een tragische humor.

Zo zijn we weer bij het onderwerp controle aangeland. De controle van auteur over zijn subject (op zijn best aarzelend) en de machtsrelatie tussen auteur en toeschouwer. Zeker, er bestaan waarschijnlijk andere voor de hand liggende interpretaties van dit rijtje hoofdpunten die YOUNG's geometrie van onderling afhankelijke factoren beschrijven, maar het bovenstaande lijkt me een aardige poging.

In het werk van YOUNG zijn geen eenvoudige antwoorden of oplossingen voorhanden, omdat de machtsbalans voortdurend van zwaartepunt verandert, eerst ten gunste van de ene speler dan van de andere. Het is net als een absurde stoelendans – waarbij de meubels ook bij de dans zijn betrokken – waar de enige regel het toeval is. Om met ROBBIE BURNS te spreken: *The best laid schemes of mice and men...*

GRAHAM YOUNG *Accident no. 9*

● he does not attempt to compose his own soundtracks and that all the sound is produced separately to the visuals is significant, for in a sense YOUNG's approach is an interpretative one.

However, to regard YOUNG's practise as formalised around pre-existing material would be to lose sight of the value he ascribes to the use of sound. Many of YOUNG's tapes use music of third-world connotations, even in *Putter* and *To Swing a Cat* (both 1988) where the score was composed for the tapes. In his work the character of the sound is significant, for it can be seen as a political referent in the allegory – a sign of YOUNG's vision of a collapsing moral economy in the Post-War period, in an engagement not dissimilar to perhaps the work of ERIC ROHMER.

It is this area dealing with collapse and control, the entropic nature of things, the accident, that is central to YOUNG's project. On the surface the artist is exacting a high degree of control upon the production of the work, with attention lavished on lighting, editing and the minuti of the video frame. And yet, the action of things

within this space is entirely opposed to this, as mice disrupt reality (*Putter*), electric fans engage with coffee cups (*Gasfires*, 1984) and fingers are caught in mouse-traps (*Indoor Games*, 1986). The order of things is thus apparently irrational, or at least defies our limited ability to enclose their relationships. Perhaps there is another process at work which binds these disparate elements together.

Thus, the accident takes on metaphysical properties. Not only are things continuously running down, but it cannot be expected that the same thing will occur twice in the same way. The connectedness of things does not always function at those points which are generally expected, although to regard the work as surreal would be an error. In YOUNG's video the traditional elements of poetry are replaced by visual representations of the things themselves. Everyday things that interact in such a way we can see them juggling in the poetic space of YOUNG's imagination. In this manner the signifier's relationship with the referent is displaced, the space for potential association opened up and the author placed at the front of the creative process – their presence implied in every detail, whether on or off the screen – and therefore their control over the proceedings evidenced.

Thus a scene from *Putter*, where a man engaged in an oblique and Carrollian dialogue with a white mouse is given reason to doubt his own materiality, as the mouse is seen simultaneously on each side of a mirror but engaged in different activities. This is placed in conjunction with a pair of those little plastic devices for putting golf-balls into, and which automatically return it, whilst in the office (many of the things in YOUNG's video are nameless in their banality). As these two devices continuously return the golf-ball to one another we are left to feel that perhaps the only option to an entropic universe of mistakes is one of a self-referential and infinitely boring mechanical, perpetual motion machine. Is the viewer thus always relegated to the outside of what is an hermetic process – the process of authoring – or are they integral to the accidental.

YOUNG's work is concerned with the small, which compliments the nature of his chosen medium. Video is a *small* medium, lacking both the dramatic scale of theatrical release cinema and the endless and pervasive presence of broadcast television. In its intimacy and programmability video allows a mode of address and engagement by author and reader which finds its values in immediacy and dialogue. As such, the viewer can see himself reflected alongside the author in the reflective surfaces of the domestic objects the camera focuses upon (*Gasfires*).

YOUNG always utilises the static camera, not a zoom or pan to be seen, and the cleanest of editing techniques – cut, cut, and the occasional dissolve. Although technically precise and sophisticated there is no evidence of special effects. They are there – for instance, the complex inter-fades required in the multiplying bicycle wheel sequence of *Domestiques* – but subdued and never a central issue. The use of the static camera functions to reinforce the contiguity of the viewers space with that of the subject and establish a tension between what can and cannot be seen, for some of the action does occur off camera. It evidences the hand of the artist as it emphasizes both the authors control of our vision and the lack of control YOUNG seems to have in adjusting to the events that unfold before the camera. If an egg rolls off camera (*Indoor Games*) we have to employ our imagination and expectations so as to retain narrative continuity – although we quickly learn that this is no aid in forecasting the outcome of events.

The use of the static camera could be regarded as related to a purist approach to the medium: where the object is to exclude the camera from the subject. However, YOUNG is emphasizing the camera's presence by establishing such a fixity for it, which is in direct conflict with the world before it. This lends a tragic humour to the Promethean task of keeping all the action before the eye of the viewer.

So, we return to the issue of control. The author's control over his subject (tentative at the best of times), and the relationship of power between author and viewer. Certainly, there are likely to be other available permutations upon this small set of cardinal points that describe YOUNG's geometry of interdependent factors, although this is quite enough to go on with.

In YOUNG's work there are no simple answers or solutions on offer, as the balance of power continuously shifts its centre of gravity, at first in favour of one player and then another. It is like an absurd game of musical chairs – where the furniture is involved in the dance as well – where the accident is the only rule. To quote ROBBIE BURNS: *The best laid schemes of mice and men...*

Post-Modernism can make you blind.

POST-MODERNISM *fools* your brain.

When you first *buy* it, you may feel more alert, more confident, more sociable, more *in control* of your life.

In reality, of course, *nothing* has changed. But to your brain, the feeling *seems* real.

From Euphoria...

So naturally, you want to experience this feeling again. So you look for more POST-MODERNISM - and buy it.

Once more, you *like* the effect. You *really* get a kick out of buying POST-MODERNISM. It's a very clean *high* indeed. Only *this* time you notice you don't feel *so good* when you come down. You're confused, edgy, anxious, even *depressed*.

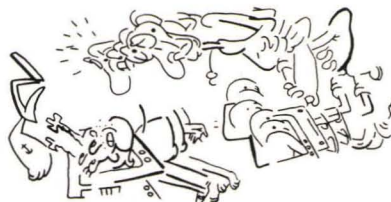
One of the things that makes POST-MODERNISM so *dangerous*, is that it compels you to *keep on* buying it. And as it comes in unlimited quantities, it's hard to stay away from it.

But if you keep experimenting with POST-MODERNISM, quite *soon* you may feel you *need* it just to *function* well. To perform better at work, to cope with

stress, to *escape* depression... or just to *have a good time* at art openings, premieres, parties, etc.

Like *cocaine*, POST-MODERNISM MAKES YOU TALK TOO MUCH AND THINK TOO LITTLE. You have difficulty *concentrating and remembering*. You feel aggressive and *suspicious* towards people. You don't want to eat, you can't sleep and your interest in *sex* is *below zero*.

To Paranoia...



And there's worse to come... You become *paranoid*. You may feel people are *persecuting* you. And you may have an *intense fear* that important art-critics may write POST-MODERNISM off *before* it pays off (which is *bound* to happen since POST-MODERNISM is simply *bad art*)

Before you know what's happening, you hear *laughter* nearby and a *voice* whispering: "I've got you... I've got you now..." So many

people have been *totally convinced* that *bugs* were crawling on or out of their skin, that this P.M. hallucination has a nickname: *the pomo bugs*...

You may become *violent*. Even feel *suicidal*.

When POST-MODERNISM gets you *really* strung out, you may turn to alcohol, tranquilizers, even *heroin*... just to slow down.

If you saw your doctor now and he didn't *know* you were into POST-MODERNISM, he'd probably diagnose you as a manic-depressive (*a mani-depri*...).

To Psychosis...

Literally, you're crazy.

But you know what's *truly* frightening? Despite everything that's happening to you, even now, you may still feel *totally in control*.

That's POST-MODERNISM *talking*. POST-MODERNISM really does make you *blind* to reality. And with what's *known* about it today, you probably have to be something else to start *buying* POST-MODERNISM in the first place.

To Bratwurst.

Dumbo.

Don't believe in PM, it doesn't believe in you.

WOLFGANG PREIKSCHAT

Identitei/ä/y/tsnomadism/e/us

Tirade

Op 5 juni aanstaande zal, na een driedaags symposium, aan BETTINA GRUBER en MARIA VEDDER de *Marler Videokunstpreis* uitgereikt worden voor hun nieuwe productie *Der Herzschlag des Anubis*. WOLFGANG PREIKSCHAT moest als lid van de *voórjury* een eerste selectie maken uit zo'n honderdveertig nieuwe Duitse *Kunstvideo*'s. Na zich deze taak enige dagen gekweten te hebben keerde hij zwaar gedeprimeerd terug naar Amsterdam. In dit artikel, een bewerking van zijn tekst voor de catalogus van Marl, formuleert hij zijn twijfels over de hedendaagse *Kunstvideo-praktijk*.

After a three-day conference, the *Marler Videokunstpreis* will be awarded on June 5th to BETTINA GRUBER and MARIA VEDDER for their new production *Der Herzschlag des Anubis*. As a member of the preliminary jury, WOLFGANG PREIKSCHAT had to make an initial selection out of some 140 recent German *art videos*. After fulfilling this obligation, he returned to Amsterdam deeply depressed. This article is an adaptation to his text for the *Marl* catalogue, which expresses his doubts about contemporary *art video practice*.

In een artikel over de WORLD PRESS PHOTO bekroningen van dit jaar werd de Amerikaanse fotograaf HOWARD CHAPNICK aangehaald, die zei dat hij jaarlijks zo'n miljoen foto's onder ogen krijgt, en als daar honderd goede tussen zitten, is dat veel. Ik vermoed dat hij in zijn leven als fotojournalist meer goede foto's heeft gezien dan ik video's, goede en slechte. Of het relatief meer goede waren weet ik niet zeker. Misschien moet je er wel eerst dat 'miljoen' van gezien hebben, voordat je vol overtuiging een oordeel kunt vellen over een werk, een foto, een film of een video.

Als er maar één kunst-video zou bestaan, was het nog gemakkelijk: het zou gewoon de beste zijn. Maar zou het ook kunst zijn?

Identiteitsnomaden

Honderdveertig ingezonden Westduitse videoproducties, uit de afgelopen twee jaar, zijn honderdveertig vragen; ze vertegenwoordigen honderdveertig ideeën en leiden in honderdveertig richtingen. Noodzakelijke producties? Het gaat in elk geval tever, ook nog honderdveertig antwoorden te verwachten, of: video-kunst. Video-Kunst? Misschien was de vraag zelf al helemaal fout (en is haar antwoord dan ook niet gelegen in het aanwijzen van een prijswinnaar): wat video-kunst is. Stel dat deze vraag geen vraag is, maar een vooroordeel, een projectie?

Er is geen esthetische noodzaak video-kunst samen te voegen. Je lost er alleen – tijdelijk – een identiteitsprobleem mee op. Uit de vorm van het werk kunnen we afleiden, dat de maker niet zozeer geïnteresseerd is in formele aspecten van zijn werk, als wel in een theoretisch onderkomen, een maatschappelijke doorgangsruijme, die hij met vele andere identiteitsnomaden deelt. Voor hem is het voldoende, wanneer *Kunst* als inhoud gelezen wordt. En om *Kunst* te maken kan hij volstaan met alle techniek en alle energie erop te richten om zo goed mogelijk de sporen van enige concurrerende of belemmerende betekenis uit te wissen. Zodat de noodkreet *KUNST* niet door het belang van het werk overstemd kan worden.

This year, the American photographer HOWARD CHADNICK was quoted in an article about the *World Press Photo* prize as saying that he saw something like a million photos each year and if there were a hundred good ones he considered that a lot. I suspect that as a photojournalist he has seen more good photos than I have videos, good and bad. One never knows whether there were relatively more good ones. Perhaps you first have to see that *million* before you can really make any judgement about a work, a photo, a film or a video.

It would be easy if there was only one art video: it would simply be the best. But would it be *Art*?

Identity Nomadism

Those 140 West German video productions from the last two years are 140 questions; they represent 140 ideas and go off in 140 different directions. Vital productions? It's too much to expect 140 answers, or video art. Video Art? Perhaps it's a mistake to ask the question (and the answer does not lie in selecting a winner): what is video art? Suppose this question were not a question but a prejudice, a projection?

Aesthetically, one does not have to combine video with art. You simply solve a problem of identity – and then only temporarily. We gather from the form of the work that the maker is not so much interested in the formal aspects of his work as in the shelter of theory, a social refuge which he shares with many other identity nomads. It's enough for him that *Art* is read as content. All he has to do to make art is use technology and energy as well as possible to erase any competing or hampering significance. So that the slogan of *ART* cannot be smothered by the work's importance.

The Pain of Looking

The information accompanying the submissions demonstrated a deep gulf between verbal myopia and videographic lunacy. Here too, intentions concealed by the video still remain unclear. Seldom does

Kijkzeer

De toelichtingen bij de inzendingen demonstreren een diepe afgrond tussen verbale bijziendheid en videografische maanziekte. De door de video verheimelijkt intenties, blijven ook hier in het duister. Zelden verdedigt iemand de queeste tegen de graal. Die net zo zelden gevonden wordt. Voorzichtigheidshalve wordt dus de queeste als graal opgediend.

Als de videografie van vandaag niet meer dat narcistische spiegelkabinet van de jaren zeventig is, dan is ze een doelloos, vicieus labyrint van pretenties. Men wil *Kunst* maken, het maakt niet uit hoe, als het maar VIDEO-KUNST is. (Ik neem aan, dat er wel deuren zijn, om ons labyrint te verbinden met de schilderkunst, de film en de literatuur) Blind, met de camera voor de ogen, laat men zich door de zwart-bruine plastic sliert leiden als door een draad van Ariadne, in de hoop dat de meegetorste kunst-detector zal uitslaan.

Zo ontstaan vele *Hoffnungsvideos* en evenzovlede mislukte zoektochten naar *Kunst*, die alle op het bureau van de jury belanden. Om daar het pleidooi voor het metafysisch realisme tot nieuwe rhetorische hoogten drijven,

Alweer een flessescheepje van de elektronische kunst blijven steken op de helling van de dagdromen.

Zoenoffer

Bij al deze misverstanden komt nog een ander: een video-(kunst) prijs zou er zijn om de gelauwerde in zijn bestaan te bevestigen. Niks zou een grotere vergissing zijn. Kunst, abusievelijk wel beschouwd als de grootste vrijplaats voor de persoonlijke vorming, is net zo productief als restrictief. De zelfbeperking tot *Video-Kunst* blokkeert het werk op drie manieren. Ten eerste maakt *Kunst* de onvermijdelijke aanspraak op esthetiek. SIEGFRIED KRACAUER spreekt daarom ook over video, waar hij schrijft: *Het binnensluipen van de kunst in de film fnuikt de mogelijkheden die de cinema in zich draagt.*

Ten tweede verplicht *Video* het werk aan een bepaalde techniek. In de derde plaats probeert men video buiten de massamedia te houden door haar bij de *Kunst* in te delen. De *Kunst* wordt dan het *mes*, om de videografie van haar maatschappelijke *achterland* af te snijden. En de video-kunst vormt zo de *glacis* van de *eigenlijke* kunst, een slagveld, waarop de videomaker door de esthetiek aan de verheldering geofferd wordt.

De prijs van de angst

Speciaal aan de Duitse videowerken van de laatste jaren valt me op, hoezeer de wezensvreemde beperking van de mogelijkheden - het gebrek aan zelfs maar de meest elementaire wijsheid, het gebrek aan engagement en doelstrevendheid, het gebrek aan ervaring en het gebrek aan een vanzelfsprekende uitdrukkingsvaardigheid - gepaard gaat met de atrofie van de nieuwe lichting. Een vergelijkbare situatie zou in de fotografie binnen de kortste keren tot een esthetische catastrofe leiden. Een zo strenge afscheiding van een *kunst*-fotografie van alle andere fotografie zou die *kunst*-fotografie in een klap beroven van haar geschiedenis, haar maatstaf en haar bestaansrecht. Dat de elektronische media nog niet in zo'n catastrofe zijn beland, is alleen te danken aan haar eigen maatstaven en mogelijkheden.

Als je het hebt over de mogelijkheden die een medium in zich heeft, de rijkdom waarmee ze zich uit kan drukken, dan meet je toch zeker met haar eigen maat en niet met die van anderen.

Hier is er een beetje voor het videografische poesie-album: DE PLAATS VAN DE VIDEOGRAFIE IS NIET IN DE KUNST, ZIJ KAN ALLEEN MAAR IN DE VIDEOGRAFIE ZELF ZIJN.

● anyone defend the quest against the grail. And as seldom was it found. Hence, quest was served up as grail - by way of precaution.

If today's videography is no longer the narcissistic hall of mirrors of the 1970s, then it is an aimless, vicious labyrinth of pretention. They want to make *Art*, it doesn't matter how, as long as it is VIDEO ART. (I do accept the existence of doors that connect our labyrinth with painting, film and literature). Blindly, behind the camera, one allows oneself to be led by the brown-black plastic like ARIADNE's thread in the hope that one's burdensome art detector will react.

This is how many *Hoffnungsvideos* and failed quests for *Art* are created, all of which end up on the jury's desk. To elevate metaphysical realism to new heights of rhetoric. Once more the ship-in-a-bottle of electronic art gets stuck on the slipway of daydreams.



BETTINA GRUBER / MARIA VEDDER *Der Herzschlag des Anubis* 1987.

Met de keuze van een werk onderscheidt een jury zichzelf net zo als de winnende kunstenaars. De eindjury van de 3. MARLER VIDEOKUNSTPREIS kwam er op het nippertje af met de keus van *Der Herzschlag des Anubis*, de uitstekende uitzondering dit jaar. Anubis is een Egyptische God van de dood met de gestalte van een mens met een jakhalskop. BETTINA's hond bewijst hier weer eens de uitdagingen van het mythologische toneel volledig gewassen te zijn, en komt tot meesterlijke prestaties. Hij is daarmee een waardig opvolger van de beroemde MAN RAY. De verzorgheid van het arrangement en het buitengewone gevoel voor de timing van beeld en geluid geven het geheel een poëtische expressie die elke beschrijving in het niet doet zinken van saaiheid. Daarom alleen nog even de andere prijswinnaars: CLAUS BLUME's *Knee Play* en ANGELA METIHOPOULOS' *Aqua Sua*.

● In choosing a prizeworthy work, a jury awards itself as much as the winning artists. The final jury of the THIRD MARL ART VIDEO AWARD had a narrow escape selecting the *Heartbeat of Anubis*, the outstanding of this year's competition. Anubis is an Egyptian God of Death, represented by a human body with a jaqual's head. BETTINA's dog has like times before shown that he is able to master the challenges of mythological drama - and therefore has to be named a true successor of the famous MAN RAY. The apparent solicitude of the arrangement and the unquestionable feeling for timing the visual and musical flow achieve a poetical expression that makes a description of it look dull. So I'll only mention the other prizewinners: CLAUS BLUME for *Knee Play* and ANGELA MELIHOPOULOS for *Aqua Sua*.

The Kiss of Conciliation

Here is yet another misunderstanding: that there should be a prize for video (art) so as to establish the existence of a winner. There is no greater mistake possible. Art, which is erroneously considered to be the great sanctuary for personal development, is as productive as it is restrictive. By limiting oneself to *Video Art*, one blocks the work in three ways. Firstly, *Art* inevitably makes claim to the aesthetic. In this sense, SIEGFRIED KRACAUER was also talking about video when he wrote: *Sneaking art into film cripples the potential that cinema possesses.*

Secondly, video imposes a particular technique on the work. And thirdly, one tries to keep video separate from the mass media by incorporating it into art. So *Art* becomes the knife to sever videography from its social hinterland. And hence video art forms the *glacis* of real art, a battlefield where the video-maker can be sacrificed by aesthetics for the sake of elucidation.

The Wages of Fear

What particularly strikes me about recent German videoworks (along with a lack of even the most basic wisdom, engagement and purpose, the lack of experience and obvious fluency) is the unnecessary limitation of potential in combination with the atrophy of a new generation. A comparable situation in photography would soon lead to an aesthetic catastrophe. Such a strict division of art photography from all other kinds of photography would at a single stroke rob *art* photography of its history, its standards and its *raison d'être*. The fact that the electronic media haven't already ended up in this kind of catastrophe is only due to their own standards and potential.

If you speak of a medium's potential, its wealth of expression, then you must be assessing it according to none other than its own standards.

Here is a little something for videography's book of quotations: *Videography's place is not with art, it can only be with videography itself.*
translation ANNIE WRIGHT

STEVEN BODE

Travelling Light

Zijn muziekvideo's kunst? STEVEN BODE twijfelt, maar bespreekt toch twee recente compilatietapes; TALKING HEADS en DÉPÈCHE MODE. Voor één keertje dan.

Are music videos art? STEVEN BODE has his doubts but still reviews two recent compilations; TALKING HEADS and DÉPÈCHE MODE. Okay, just this one time then.

Voor een ogenschijnlijk onbetekenend en triviaal verschijnsel, heeft de pop-video clip, in de loop van haar korte bestaan, heel wat intellectuele baggage *opgelopen*. In deze tweede helft van de jaren 80 hebben zowel muziekjournalisten als media-theoretici gewedijverd zijn geschiedenis en culturele invloed in kaart te brengen; om de lawine van snel bewegende beelden langs een of andere kritische as uit te zetten. Vaak moeten de begrippen uit de postmoderne theorie soelaas bieden en een set kritische coördinaten leveren; zowel de praktijk om bij clips vrijelijk de avant-garde- en populaire esthetiek te plunderen en te verwerken, als zijn plaats in een schijnbaar gesloten en richtingloze stroom televisiebeelden, zijn gevierde thema's van de post-modernistische benadering.

De Stilist als Tourist

Gebroken vertelling, *bricolage*, bont *ensemble*, geef er maar een naam aan: de dichtste benadering is meestal die van een geïllustreerd reisverhaal. Scherper, misschien, dan enig ander verschijnsel, roept de clip het begrip *de stilist als toerist* op – hij pikt op oppervlakkige manier beelden, neemt een klein stukje van hun betekenis over, maar blijft er nooit lang genoeg bij stil staan (is nooit ècht geïnteresseerd) om hun diepte te wegen. Of hij zich nu – synchronisch – door een overvloed aan contemporaine stijlen beweegt of – diachronisch – door een catalogus met kunsthistorische momenten en nostalgische trends bladert, de clip heeft zichzelf vrij baan gegeven; hij overschrijdt de grens tussen hoge en lage kunst; wist het onderscheid tussen eerder afgebakende gebieden uit en maakt ze tot een universeel homogeen geheel. De meest geschikte manier om naar clips te kijken is met een afdwalend oog. We kijken vaak naar ze zoals we uit een raam van een auto of een trein kijken: afgeleid, maar vreemd genoeg er toch bij betrokken; achterblijvend met vage indrukken die in hoog tempo voorbij snelden; terwijl de betekenis van elk moment de vorige uitwist en vervangt.

In dit opzicht, is het interessant om eens naar twee nieuwe muziekvideo-compilaties te kijken die beide het idee van een geïllustreerd reisverhaal als *Leitmotiv* hebben. De ene – *Strange* van de Engelse electro-band DÉPÈCHE MODE en geregisseerd door de bekende Nederlandse fotograaf ANTON CORBIJN – is een duidelijk pastiche van het *Road-movie* genre. De andere – *Storytelling Giant* door TALKING HEADS en hoofdzakelijk geregisseerd DAVID BYRNE – is een meer vernieuwende mix van muziek en beelden volgens een zelfde stramen als BYRNE'S originele en invloedrijke filmdebuut, *True Stories*.

Existentiële Patina

Strange is een video van 30 minuten; opgenomen, met uitzondering van een klein stukje, in zwart-wit en bijna volledig op SUPER 8. Op enkele slow motions en subtiele overvloeiërs na worden video-effecten over het algemeen vermeden. Het verhaal slingert zich tussen een reeks atmosferische scènes door die doen denken aan de fotografische *shots* van CORBIJN. Maar jammer genoeg is een groot deel van dit verhaal, zoals bij zoveel clips, bewust vaag gehouden of volkomen

For an ostensibly lightweight and trivial form, the pop promo(clip) has, in the course of its short life, accumulated an awful lot of intellectual baggage. In this latter half of the 1980s, music journalists and media theorists alike have vied to chart its history and its cultural effect; to fix its free-slide of fast-moving images along some sort of critical axis. Quite often a set of critical co-ordinates has been supplied by the terms of post-modern thinking; with both the pop video's practice of plundering and assimilating avant-garde and popular aesthetics, and its place in a seemingly closed and directionless loop of televisual images, celebrated keynotes of post-modernist style.

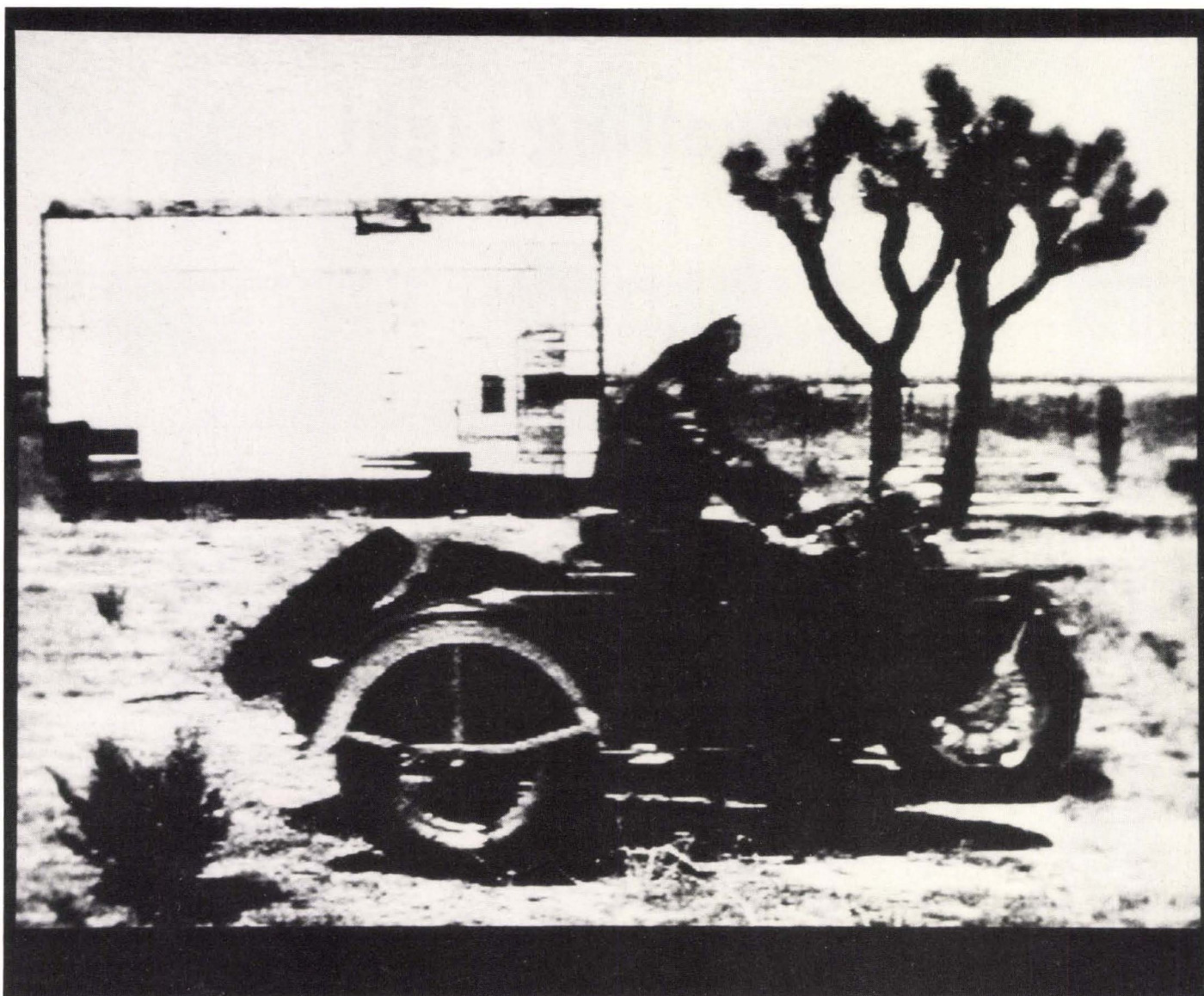
Stylist-as-Tourist

Broken narrative, *bricolage*, motley *ensemble*, call it what you will: the pop video's closest and clearest approximation is often that of the travelogue. More sharply, perhaps, than any other phenomenon, the pop video sets up the notion of *Stylist-as-Tourist* – snapping and appropriating images at the surface, taking and touting some small sense of their meaning, yet never stopping long enough (never really interested) to ponder their depth. Whether moving – synchronically – across a profusion of contemporary styles or – diachronically – through a back-catalogue of art-historical moments and nostalgic modes, the pop promo has given itself free range: crossing borders between high art and low; blurring distinctions between previously demarcated areas into a universal homogeneous whole. Watching pop videos also best suits a wandering eye. We look at them a lot of the time like we would out of a window of a car or a train: distracted yet oddly engaged; left with a blur of impressions seen in passing, at speed; each moment's significance erasing and replacing the last.

In this respect, it's interesting to look at two new music video compilations that both take the idea of a travelogue as a guiding theme. The one – *Strange* by British electro band, DÉPÈCHE MODE, and directed by well-known Dutch photographer, ANTON CORBIJN – an obvious pastiche of the filmic *Road-movie* genre. The other – *Storytelling Giant* by TALKING HEADS, directed in the main by band member, DAVID BYRNE – a more innovative mix of music and visuals that takes a similar tack to BYRNE'S highly original and influential film debut, *True Stories*.

Existential Patina

Strange is a 30 minute video; shot, apart from one brief moment, in black and white and almost wholly on SUPER 8. Video effects are generally eschewed, with the exception of some slow-mo and subtle dissolves. A meandering narrative weaves in and out of a series of atmospheric setpieces reminiscent of CORBIJN'S photographic shoots. Much of this narrative, like so many pop videos, is, unfortunately, either wilfully obscure or completely half-baked; just what you'd expect from an itinerant photographer lending his style and his gloss to the impressionistic jottings of a band on the road – a studied wallow in alienation; a cheap *Verfremdungseffekt*. There are nods to the road films of WENDERS, to FRITZ LANG, to *film noir*, but what's

DEPECHE MODE *Strange* still

halfbakken; precies wat je verwacht van een rondreizend fotograaf die zijn stijl en glans leent aan de impressionistische notities van een *band on the road* – een goedkoop *Verfremdungseffekt*. Er zitten verwijzingen in naar de *road movies* van WENDERS, naar FRITZ LANG, naar *film noir*, maar belangrijker is het gebruik van *zwart en wit serieusheid* en de korrel van SUPER 8 om er authenticiteit aan te verlenen; een soort existentiële patina opgebouwd uit bijeenvergaarde herinneringen aan Europese filmhuis-films. Hoewel er diepgang wordt gesuggereerd, een abstractie van de doorsnee video, is wat we zien, op zijn best, een wat selectiever soort toepassing van pastiche dan bij meer *commerciële* clips. Op zijn slechtst, komt het over als een advertentie, onder regie van INGMAR BERGMAN, voor RAY-BANS of zwarte 501s.

The American Way

Minder filmhuis maar meer kunst, is de compilatie van de TALKING HEADS in kleur, en met dezelfde opzichtige POLAROID glans als gebruikelijk is bij clips. Net als DAVID BYRNE's film *True Stories*, toont *Storytelling Giant* hem reizend als een moderne GULLIVER in en onder de kleine burgers van de Amerikaanse *Mid-West*, ondertussen hun excentrieke anecdotes opnemend en ze vermengend met clips van TALKING HEADS songs – die veelal zelf een kleinsteds thema bevatten. Deze video's laten BYRNE zien als een van de meest consistente en interessante exponenten van het genre: grappig, avontuurlijk, eclectisch; in staat een spel te creëren van verwarring stichtende effecten met of lage of zeer hoge budgetten.

Individuele tapes als *And She Was* en *Wild, Wild Life* lijken miniatuur tableaux van hedendaagse Americana, vol wrange observaties en grappige aanklachten tegen de *American Way*. Een video als *Love For Sale* maakt de aloude en nogal suffe vraag of de pop-video media-kunst is of alleen maar reclame bijna volledig overbodig. Een groot deel van de video bestaat uit montage van televisie-reclame beelden, die op even vernuftige wijze tegen zichzelf gebruikt worden als je zou verwachten bij meer duidelijke video-kunst als ILENE SEGALOVES *Television Stories* of LISA STEELE en KIM TOMSCZAKS *Working the Double Shift*. (We zien de *band* zelfbewust zichzelf inpakken (ze bedekken zichzelf met chocolade en gekleurd zilverpapier). Daarmee voorzien ze hun eigen handige commentaar van het geruststellende proces van de reclame) Populair, contemporain en doelbewust; een voorbeeld waarbij het overbodige onderscheid tussen *muziek-video* en *video-kunst* uit de weg is geruimd en je alleen nog maar naar meer verlangt.

De compilatie eindigt met het bekroonde hoogstandje *Road to Nowhere* – dat opnieuw een aantal in het oog lopende deviezen vermengt met zijn *whistlestop* overzicht van de consumptie-facetten van de kleinsteedse *American Dream*. Slim trekt de tape zijn eigen conclusies, maar nooit met die botte afdoendheid die tot in den treure toegepast wordt in elke stereotiepe intellectuele lezing. Met zijn open eind blijft hij overtuigen en blijft hij tegelijk dubbelzinnig en subtiel; hij stelt meer in het vooruitzicht dan het oog kan vatten. Het is nog steeds beter vol hoop te reizen dan aan te komen.

TALKING HEADS *Love for Sale*

● more interesting is the use of black-and-white's *seriousness* and SUPER 8's grain to signify *authenticity*, a kind of existential patina built up out of accumulated memories of European art-house films. Although the look is one of depth, of abstraction from the mainstream, what we see is, at best, just a more selective kind of pastiching than that undertaken by more *commercial* promos and clips. At worst, it comes across like an advert, directed by INGMAR BERGMAN, for either RAY-BANS or black 501s.

The American Way

Less art-house but more artful, the TALKING HEADS' compilation is colourfully, even garishly resplendent in pop video's usual POLAROID glare. Like DAVID BYRNE's earlier *True Stories*, *Storytelling Giant* features him travelling like a latterday GULLIVER in and amongst the little people of the American mid-west, recording their oddball anecdotes and interspersing them with clips of TALKING HEADS' songs – often themselves with a small-town theme. These videos mark out BYRNE as one of the most consistently interesting exponents of the genre: humourous, adventurous, eclectic; capable of creating a play of disconcerting effects out of either low or expensive budgets.

Individual tapes like *And She Was* and *Wild, Wild Life* are like

miniature tableaux of contemporary Americana, full of wry observations and droll indictments of the American Way. A video like *Love For Sale*, on this and on *True Stories*, makes the long-standing and rather dull question of whether the pop video is media art or merely more advertising almost completely redundant. Much of the video is made up of a montage of off-air advertising images – turned back against themselves as adroitly as you'd expect to see in more obvious video art like ILENE SEGALOVE's *Television Stories* or LISA STEELE and KIM TOMSCZAK's *Working the Double Shift*. (The band are seen self-consciously packaging themselves (covering themselves in chocolate and coloured wrappers), providing their own deft comment on the commodifying process in which they're involved.) Popular, contemporary and skilfully incisive, it's an instance that abolishes needless distinctions between *music video* and *video art* and only makes you wish for more things like it.

The compilation ends on the award-winning high note of *Road to Nowhere* – which again weaves a number of conspicuous video-art devices into its whistlestop survey of the consumerist facets of the small-town American Dream. The tape cleverly draws its own conclusions, but never with crass conclusiveness that's able to be exhausted in any stock intellectual reading. In its open-endedness it manages to stay trenchant yet ambiguous and subtle; holding out more, rather than less, than meets the eye. As the saying goes, and as pop videos tend to bear out, it's still better to travel hopefully than to arrive.

Fukui Video Biennale

Onder de titel *Discovery of resources of our time* werd afgelopen maart de tweede FUKUI INTERNATIONAL VIDEO BIENNALE gehouden. Fukui is een stad van 280.000 inwoners ten westen van Tokyo, aan de zee kust. MONIQUE RUHE, Nederland's beeldende kunst- en design-ambassatrice bij het JAPAN-NETHERLANDS INSTITUTE in Tokyo, rapporteert.

Het initiatief voor de eerste BIENNALE (1985) werd genomen door de beeldend kunstenaar KEIGO YAMAMOTO. Ook bij de organisatie van het tweede festival speelde hij weer een belangrijke rol. In 1985 werden door de zeven deelnemende landen alleen video-tapes ingezonden, en ook nu werd er in Fukui's cultureel centrum, PHOENIX PLAZA, weer een doorlopend programma van internationale video's gepresenteerd. Op dit programma van in Europa merendeels bekende producties zal ik hier verder niet ingaan.

Het belangrijkste programma-onderdeel was een tentoonstelling van video-installaties in het Fukui museum voor schone kunsten. Japan, Canada en Nederland waren uitgenodigd een aantal werken in te zenden. Daarnaast was er het onvermijdelijke *PAIK piece*.

Waarom juist Canada en Nederland waren uitgenodigd is een vraag die slechts speculatief beantwoord kan worden. Maar ongetwijfeld heeft een zeker pragmatisme hier een rol gespeeld. De Japanse minister president TAKESHITA schonk Canada onlangs een miljoen dollar ter bevordering van de Japanse cultuur daar. Dus waarschijnlijk verwachtte de organisatie van het festival enige financiële welwillendheid uit die richting. Ook de kunstminnende reputatie die de Nederlandse regering zich internationaal schijnt te verwerven, zal wel meegespeeld hebben. Japans deelname spreekt voorzich en *PAIKS* installatie is sinds 1986 eigendom van het museum in Fukui.

Dit pragmatisme valt de Japanse organisatie nauwelijks te verwijten. In dit land van audio-visuele hoogstandjes wordt een VAN GOGH gretig aangekocht – alsof het om een fles goede bourgogne gaat. Voor een eigen hedendaagse kunst(-video) is er vrijwel geen geld. De regering steunt vrijwel niet, bedrijven als SONY en MATSUSHITA dragen alleen bij met apparatuur. Terwijl in maart in Tokyo voor een periode van zes weken een grote tent werd neergezet met een vloer van 84 video-schermen (voor rock-concerten) waarvoor een miljard yen (14 miljoen gulden) vlot werden opgehoest door een theater-impressariaat, een drankgigant en PANASONIC, was voor dit belangrijke video-festival de financiering vier weken voor aanvang nog geheel onzeker. Uiteindelijk bood de lokale overheid in samenwerking

met het museum en bovengenoemde bedrijven soelaas. Hulp van de Canadese en Nederlandse regeringen maakte het mogelijk dat de verschillende kunstenaars hun installaties ter plekke konden opbouwen.

De financiële motieven voor de keuze van de kunstenaars werden extra duidelijk door het verder ontbreken van een helder tentoonstellingsconcept. De titel van het festival had een leidraad kunnen vormen. Die was de betrokken curators CHRISTINE RITCHIE (C) en TOM VAN VLIET (NL) echter van te voren niet bekend. De keus werd geheel aan hen overgelaten. Het is trouwens nog maar de vraag of de kreet *Discovery of Resources of our Time* veel houvast geboden zou hebben. Ook het ontbreken van tekst en uitleg – de catalogus verscheen door de financiële onzekerheid pas in april – maakte het er voor de bezoekers niet duidelijker op. Waarschijnlijk mede doordat de selecties onafhankelijk per land, en zonder gezamenlijke visie zijn gemaakt, ontstonden grote verschillen tussen de inzendingen.

Didactische Ondertoon

Alle Canadese installaties waren eigenlijk op dezelfde manier te omschrijven: veel tekst, weinig installatie. Afgezien van de waardering die je kunt hebben voor het typisch Angelsaxische, ruime gebruik van tekst in video, is het zeer de vraag of dat in de museale opstelling van een installatie nog werkt. In ieder geval had CHRISTINE RITCHIE zich moeten realiseren dat niet iedereen in de wereld Engels verstaat (bekend misverstand van Anglofone herkomst). Zeker in Japan is vertalen noodzakelijk. Het merendeel van de Canadese installaties was daardoor voor de Japanners ontoegankelijk. VERA FRENKELS installatie *Censored: the Business of Frightened Desires (or the making of a pornographer)* was hiervan het pijnlijkste voorbeeld. In een speciaal gebouwde ruimte met enorme tekstpanelen aan de muren werd aan de hand van een *documentaire* tape over het sexleven van de vlo aantoonend dat pornografie en censuur niet elkaars tegengestelden, maar juist moeteloos uitwisselbaar zijn. *Bij pornografie is pijn vermomd als genot, bij censuur genot als pijn*. Beide stelen het recht van de mens om te herkennen dat er diefstal (genot c.q. beelden van genot) heeft plaatsgevonden, en beide beweren dat ze onmisbaar zijn, voor ons bestwil. Ze zijn echter niets anders dan het dubbele gezicht van de angst. Deze langdradige presentatie die binnen de niet aflatende Canadese censuur-discussie ongetwijfeld z'n waarde heeft, is minder geschikt voor de export.

Ook de betekenis van *Television Blong Vanatu - Nivan TV* van JOHN WATT bleef wat in het luchtledige hangen. In een soort van inlands hut stond een monitor waarop een Frans- en Engelstalig programma draaide over de gebruiken en recente geschiedenis van Nieuw Caledonië. Misschien iets voor de televisie?

Veel geslaagder was BARBARA STEINMANS *Cenotaph*, een gedenkteken voor het leed van de mensheid, slachtoffers van en door elkaar. Op een door drie grafstenen – met ingebeitelde Spaanse teksten – geflankeerde sokkel stond een hoge glazen piramide, met op elke zijde de reflecties van vlam-

● The artist KEIGO YAMAMOTO took the initiative for the first *Biennale* in 1985. He also played an important part in the organizing of the second festival. In 1985, only videotapes were submitted by the seven participating countries. This time a continuous program of international videos was once again presented in Fukui's PHOENIX PLAZA. However, I don't intend to concentrate here on these productions, most of which are well-known in Europe.

The most important part of the program was an exhibition of video installations in the FUKUI ART MUSEUM. Japan, Canada and the Netherlands were invited to submit a number of works and there was also the inevitable PAIK piece.

Why, exactly Canada and the Netherlands were invited is a question one can only speculate upon. But undoubtedly a certain pragmatism was involved. The Japanese Minister President TAKESHITA recently presented Canada with a million dollars for the promotion of Japanese culture there. So, presumably the festival's organizers expected some goodwill in return. Also the art-loving reputation that the Dutch government seems to be gaining internationally must have played a part. Japan's participation goes without saying and the museum has owned PAIK's installation since 1986.

The Japanese organization can hardly be blamed for this pragmatism. In this country of audio-visual superlatives, a VAN GOGH is greedily snapped up – as if it were a bottle of fine burgundy. There is almost no money available for their contemporary (video) art. There is virtually no support from the government and companies such as SONY and MATSUSHITA only provide equipment. In March, a theatre impresario, a major drinks company and PANASONIC calmly coughed up a thousand million yen (14 million guilders) for a large marquee for rock concerts that was erected for a period of just six weeks with an 84 monitor floor. In contrast, the financing for this important video festival was still completely uncertain some four weeks before it was scheduled to start. Finally solace was offered by the regional government along with the museum and the companies mentioned above. Help from the Dutch and Canadian governments enabled those artists concerned to construct their installations in situ.

The financial motives for the choice of artists became still clearer by the exhibition's absence of concept. The festival's title could have provided a source of inspiration. However, curators CHRISTINE RITCHIE (C) and TOM VAN VLIET (NL) knew nothing of this in advance. The choice was completely left up to them. Indeed, the question is whether the slogan *Discovery of Resources of our Time* would have provided much of a foothold anyway. Due to the financial uncertainty, the catalogue only appeared in May but its absence of text and background information did not make the whole thing any clearer to visitors.

Didactic Undertone

That there were major differences between submissions was probably due to the fact

MONIQUE RUHE

● The second FUKUI INTERNATIONAL VIDEO BIENNALE entitled *Discovery of Resources of Our Time* was held in March of this year.

Fukui is a coastal city of 280.000 inhabitants to the west of Tokyo.

MONIQUE RUHE, Dutch art and design ambassador to the JAPAN-NETHERLAND INSTITUTE in Tokyo, reports.



HIROYA SAKURAI *TV Terrorist* 1987

that selections were made by each country independently without any forms of joint vision. All the Canadian installations could be described in the same way: lots of text, not much installation. Whatever one's admiration for the ample and typically anglo-saxon use of text in video, the question remains as to whether such an installation still works in a museum. In any case, CHRISTINE RITCHIE should have realized that not everyone in the world understands English (a well-known misconception of Anglophone origin).

Translation is certainly a necessity in Japan. Hence, most of the installations were inaccessible to the Japanese. VERA FRENKEL's installation *Censored: the Business of Frightened Desires (or the making of a Pornographer)* was the most painful example of this. Installed in an enormous space with panels of text on the walls, a documentary tape about the sex life of the flea showed that pornography and censorship are not each other's antithesis but can be effortlessly interchanged. *In pornography, pain is disguised as pleasure, in censorship pleasure as pain.* Both remove the right of the individual to recognize that theft (of pleasure or of images of pleasure) has occurred and both assert that they are indispensable, that they are for our benefit. They are, however, nothing other than the JANUS face of fear. This long-winded presentation is no doubt valuable within the context of the endless Canadian censorship debate but is less suited for export.

men, een eeuwige vuur voor de slachtoffers. In nissen ter weerszijden van het monument werden dia's geprojecteerd van graven en overblijfselen der mensheid, door hun zwart/witte grofkorreligheid zelf haast tot fossielen geworden. De met spots aangelichte grafstenen reflecteerden de schaduw van de teksten op de vloer. In een ondergrondse ruimte van het museum opgesteld, werkte deze esthetische installatie zeer sterk.

JAN PEACOCKS *Stormwatch* bestond uit het sneeuwende beeld van een TV waarover losse woorden werden geprojecteerd, uiteindelijk samengevoegd tot de zin *Because of the poor visibility drivers are having problems seeing young children*. De afzonderlijke getoonde woorden en woordcombinaties gaven een sterk gevoel van vervreemding. Versterkt door de flitsen van kinderen in een mistig landschap. De daaropvolgende projectie van de hele zin, deed echter elke suggestie teniet ten koste van de didactische ondertoon die eigenlijk alle Canadese inzendingen kenmerkte.

Media-kritiek-van-de-kouwe-grond

Didactiek en moraliserende praatjes is Nederlanders ook niet vreemd en SERVAAS spant wat dat betreft wel de kroon. Zijn hier representeerde *Court of Justice* is wel het meest ondubbelzinnige voorbeeld van de media-kritiek-van-de-kouwe-grond waar hij zich in specialiseert. Meestal hult hij zijn boodschap in een prachtig abstract gewaad van pneumatische video. Z'n fascinatie voor het medium concurreert dan op zo'n manier met de kritische component dat er erg mooie video's kunnen ontstaan. In *Court of Justice* is van die ambivalentie niet veel meer over. De installatie bestaat uit een tape die afgespeeld wordt op een monitor die op een brede tafel staat. Eén kijker neemt plaats op een stoel tegenover de monitor. Dan komt een rechter binnen, gespeeld door HELMERT WOUDEBERG, die de toeschouwer veroordeelt wegens passief kijkgedrag. Voor Japan aangepast en onder-titeld. Overmatige consumptie van *Miami Vice* en *Hill Street Blues* wordt door het Hof niet geaccepteerd, de kijker krijgt er van langs, verbaal door de rechter, fysiek door de stoel waar 'ie op zit. Die blijkt namelijk een pneumatisch *device* te herbergen dat de toeschouwer synchroon met de klappen van de voorzittershamer *opwipt*. Een verrassend effect. Door het gewip voelt men zich werkelijk verneukt, de ongemakkelijke positie waarin men zich *en public* bevindt leidt tot schrik en gêne. Een gêne die de *in-houd* van de veroordeling niet opwekt. Toch is de installatie steeds weer een publiek succes.

NAN HOOVERS prachtige atmosferische installatie *Travel in Light* vormde een zeer sterk contrast met SERVAAS' lawaai. Zie voor een uitgebreid artikel over *Travel in Light* MARIE ADELE RAJANDREAM in *Mediamatic* vol.1 no.3. In *MM* vol.1. no. 4. beschreef RAJANDREAM *Parásas Chimu*, een grote installatie waarin FRITS MAATS experimenteert met het combineren van schilderen en video. Zijn in Fukui gepresenteerde installatie *Die Universelen*, die eerder bij GALERIE RENE COELHO in Amsterdam te zien was, is een voortzetting van dit onderzoek.

Goed geoliede Fabriek

Centraal stond PAKS installatie, *Made in Eihei*. Dit werk kwam tot stand tijdens een verblijf van twee weken in de ZAZEN-temple *Eihei*, niet ver van Fukui. In deze temple verblijven zo'n 200 monniken, waarvan een groot gedeelte tot priester wordt opgeleid. Een klein deel blijft monnik in deze temple of in een van zuster-tempels van deze sekte. Dit complex biedt ruimte voor gasten, die graag een tijd mee willen draaien in het zeer ascetische bestaan van de monniken. PAKS installatie brengt mijns inziens echter niet zozeer het sacrale als wel het werelds (geworden) aspect van hun leven tot uitdrukking. Tegenover een kolom van vier monitoren stond het beeld van een monnik opgesteld; op de vier schermen was dezelfde monnik weer te zien, of per scherm of over de vier schermen in zijn gehele lengte. Op de voorgrond flakkerden vuurtongen. *Sutra's* zingende monniken en het gesjirp van krekels begeleidden de beelden. Bij nader inzien bleek de sculptuur afkomstig uit een van de vele souvenir-winkels die je bij de *Eihei*-temple aantreft. De vlammen op het scherm tasten het beeld niet aan, alsof PAKS hiermee heeft willen zeggen dat de commercie ook bij dit soort instituties niet meer weg te denken is. De reinigende functie die vroeger aan vuur werd toegekend lijkt niet meer van toepassing; voor elk vernietigd monnik-beeld is er een identieke vervangende sculptuur. Een bezoek aan deze temple versterkte dit; voor de buitenlandse toeristen waren er Engels-sprekende monniken aanwezig en onze *tour-guide* moest toegeven dat hij door het grote aantal bezoekers nauwelijks meer aan zijn gewone werk toekwam. Het grote complex had iets weg van een goed georganiseerde fabriek, met de rap hun filosofie afdraaiende monniken als de voorbeeldige werknemers, de objecten in de dominant aanwezige souvenir-winkels als zichtbare eindproducten ervan. Het gegniffel van de inwoners van Fukui bij hun verhalen dat de monniken hun rigide leefwijze graag afwisselen met frequente bezoeken aan de bars in Fukui en omgeving maakte de indruk van PAKS fraaie installatie als *Zazen met een knipoo* voor mij compleet.

Overbodigheden

Van de Japanse installaties maakte *TV Terrorist* van HIROYA SAKURAI de meeste indruk. In de verduisterde museumzaal werd je bij binnenkomst direct geconfronteerd met een meer dan levensgroot hoofd op een groot scherm, gehuld in een hoofddoek, die de vormen van de monitor verhulde. De indringende aanwezigheid van het hoofd deed me denken aan een krantenartikel. Hierin werd bericht over een Amerikaans advocaat die een machine heeft gepatenteerd die een van het lichaam gescheiden hoofd in leven kan houden. In theorie zou dit mogelijk zijn door bestaande, bij wijze van spreken uit voorraad leverbare onderdelen, zoals een longmachine, een kunsthart, een kunstmatige nier en nog wat andere noodzakelijkheden waarmee een organisme in leven kan blijven, samen te voegen. Doel van de patent-aanvraag was het uitlokken van een ethische discussie, want voor de advocaat staat vast dat een dergelijke machine over

niet al te lange tijd gebouwd gaat worden. Afgezien van de formele overeenkomsten, rijst bij SAKURAI's installatie ook de vraag: in hoeverre is het ethisch verantwoord ons leven zo te laten beheersen door de techniek, in dit geval de TV die genadeloos in ons leven ingrijpt? Zijn antwoord is simpel en doeltreffend: de galg die voor het hoofd was opgericht maakte duidelijk dat voor hem de grens was overschreden. Het effect van de installatie werd jammergenoeg wat ingeboet door, mijns inzien, overbodige toevoegingen.

Een euvel waar *Sun Dial 1-2* van OSAMA NAGATA ook aan leed. Uit een monitor, die in een lage ronde tafel lag, stak een takje omhoog dat zijn schaduw wierp over de op het scherm zichtbare zandbodem, overeenkomstig de beweging van de al dan niet door wolken bedekte zon op een tweede monitor, die ertegenover stond. De werkelijke tijd werd nauwkeurig aangegeven. Verrassend en inventief, ware het niet dat je opeens 10 meter verderop in het museum een verkleinde herhaling van monitor met takje tegenkwam, waaromheen 24 genummerde steentjes lagen gerangschikt (twee maal 1-12). Een overbodige verduidelijking, die niets aan het werk toevoegt.

MARI OYAMA liet met haar installatie *Twinkle passed away* een aardig staaltje van techniek zien, maar boeien kon het niet.

Visuele Muzak

Het festival liet dus een zeer gevarieerd, kwalitatief nogal wisselend beeld zien. Alle hedendaagse toepassingen van video waren aanwezig. Voor een tentoonstelling of discussie die zich op een speciaal gebied toespitst, zoals de veel gevoerde discussie of video op TV kan en mag, is de tijd nog niet rijp in Japan. Behalve de videoclip is er geen videokunst op de Japanse TV te bekennen: de musea die het aandurven videokunst (tapes en/of installaties) te tonen zijn op de vingers van een hand te tellen. Bij mijn weten is het Fukui-festival het eerste voorbeeld in Japan waarbij op zo'n grote schaal video-installaties in een museum te zien waren. Verhoudingsgewijs was de belangstelling voor het festival groot. Hopelijk betekent het een stap in de richting van erkenning door Japanse sponsors, musea en overheden die verder gaat dan alleen oog hebben voor functionele en commerciële voordelen van de hard-ware kant. Want het merkwaardige verschijnsel doet zich hier voor dat integratie van video(-installaties) in publieke ruimten (iets wat in het westen nog steeds de nodige problemen oplevert) steeds vaker voorkomt. Grote warenhuizen gebruiken in toenemende mate beelden van rustgevende landschappen, verliefde zwanen en vergeet-mij-nietjes als een soort visuele muzak. Trendy boetieks en coffeeshops gaan er steeds meer toe over muren en vloeren te betegelen c.q. te plavuizen met ingebouwde monitors om het op consumptie en spectaculaire effecten beluste middelbare school- en studentenpubliek te trekken. Zolang video met commercie valt te koppelen zijn er voldoende belangstellenden en sponsors te vinden, zodra er echter van een museale of overeenkomstige context sprake is, is het helaas nog steeds bijzonder moeilijk om de geschikte ruimte en financiering in Japan te vinden.

The significance of JOHN WATT's *Television Blong Vanatu-Nivan TV* also remains in something of a vacuum. A monitor in a hut showed a program in French and English about the use and recent history of New Caledonia. Perhaps this 's something for television?

BARBARA STEINMAN's *Cenotaph* was much more successful: a memorial to the suffering of humanity, victimized by each other. A plinth was flanked by three gravestones inscribed with texts in Spanish. Flames were reflected on each side of this pyramid, an eternal flame for the victims. Slides were projected into niches on either side of the monument that showed graves and remains of humanity; the black-and-white graininess of the images made them look almost like fossils. The gravestones were illuminated by spotlights so that the shadows of the texts were reflected on the floor. This aesthetic installation, which was installed in an underground space of the museum, was extremely effective.

JAN PEACOCK's *Stormwatch* consisted of a monitor showing snow over which individual words were projected which ultimately formed the sentence: *Because of the poor visibility drivers are having problems seeing young children*. The words, which were shown both separately and in combination created a strong feeling of alienation. This was emphasized by brief glimpses of children in a misty landscape. However, the subsequent projection of the complete sentence destroyed any atmosphere. Instead he favoured the didactic undertone that typified all the Canadian representatives.

Media-Criticism-Bigotry

Didactic and moralizing prattle is also not unknown amongst the Dutch and here SERVAAS must surely take the cake. His *Court of Justice* which was presented here is certainly the most unambiguous example of the media-criticism-bigotry that he specializes in. Generally, he shrouds his message in the effective abstractism of pneumatic video. Sometimes he creates extremely beautiful images through his struggle with the medium's fascination on the one hand and the critical on the other. This ambivalence hardly survives in *Court of Justice*. The installation consisted of a tape that was shown on a monitor placed on a wide table. A viewer would be seated on a chair opposite the monitor. A judge, played by HELMERT WOUDEBERG, then condemned the spectator for passive viewing. His speech was adapted and subtitled for Japanese consumption. The court denounced excessive viewing of *Miami Vice* and *Hill Street Blues* and the viewer was well chastised: verbally by the judge and physically by the chair on which he was seated. There seemed to be some hidden device that jolted the chair with each bang of the judicial hammer. A surprising effect. Each jolt made one feel caught out: the uneasy position of being in public created fright and embarrassment. An embarrassment which was not evoked by the content of the indictment. Yet the installation is always a success with the pulic.

NAN HOOVER's splendid atmospheric

installation *Travel in Light* contrasted strongly with SERVAAS' racket. For a detailed account of *Travel in Light I* refer you to MARIE ADELE RAJANDREAM's article in *Mediamatic* vol.1 no.3. In *Mediamatic* vol.1 no.4 RAJANDREAM describes *Paracas Chimu*, a large-scale installation in which FRITS MAATS experiments with the combination of painting and video. His *Die Universelen* installation, which was presented in Fukui and previously in Amsterdam's GALERIE RENÉ COELHO, is a continuation of this research.

Well-organized Factory

The central installation was PAIK's *Made in Eiheji*. This work was realized during fortnight's stay in the *Zazen* EIHEI temple which is not far from Fukui. Around 200 monks live in this temple most of whom are trained for the priesthood. A small number remain monks in this temple or others that belong to the sect. This complex provides room for guests who choose to share the monks' extremely ascetic existence. In my opinion, PAIK's installation expresses the wordly rather than the sacred aspect of their lives. The image of a monk was placed opposite a column of four monitors which showed the same monk in full lengths, either on each screen or divided over all four. Tongues of fire flickered in the foreground. The images were accompanied by monks singing *sutras* and by the chirping of crickets. On further inspection, the sculpture appeared to come from one of the many souvenir shops you come across at the EIHEI temple. The flames on the screen did not damage the image, as if PAIK wanted to say that commercialism is now an integral part of these sacred institutions. The cleansing function that used to be attributed to the symbol of fire is no longer applicable; every image of a monk that is destroyed is replaced by an identical sculpture. Visiting the temple emphasizes this impression. There were English-speaking monks as tour guides who admitted that they were hardly able to continue their normal work because of the sheer number of tourists. The large complex had something of the atmosphere of a well-organized factory with well-versed monks as exemplary workers and the objects in the all-too-blatant souvenir shops as the tangible end products. The sniggers of the people of Fukui with their stories of the monks' eagerness to alternate their rigid way of life with visits to local bars deepened my understanding of other fine installations by PAIK such as *Zazen with a Wink*.

Superfluous Additions

HIROYA SAKURAI's *TV Terrorist* was the most impressive of the Japanese installations. On entering the darkened hall, you were immediately confronted with a more than life-sized head shown on a large screen which was covered with a cloth and which shrouded the monitor's form. The head's assertive presence made me think of a newspaper article I had read. It told of an American lawyer who has patented a machine to keep a severed head alive. In theory, this is already possible by combining existing, available technology such as a lung

machine, an artificial heart and kidneys and other vital equipment necessary to keep an organism alive. The aim of requesting this patent was to attract an ethical discussion because the lawyer firmly believes that this kind of machine will be built in the not-too-distant future. In view of the formal parallels, SAKURAI's installation also raises the question of to what extent it is ethically responsible to allow our lives to be governed by technology, in this case by TV that intrudes into our lives so mercilessly. His answer is simple and effective: the gallows in front of the head make it clear that to him that boundary has already been exceeded. Unfortunately, in my opinion the installation's effect is somewhat diminished by superfluous additions.

OSAMA NAGATA's *Sun Dial* also suffered from this deficiency. A twig grew out of a monitor which was set into a low, round table. Its shadow was cast over the screen which showed a bed of sand and corresponded to the movement of the sun (sometimes covered with clouds) on a second monitor opposite. The actual time was meticulously indicated. This would have been surprising and effective were it not for the fact that then metres later you suddenly encountered a smaller version of the monitor with a twig around which 24 numbered stones had been arranged (twice one to twelve). A superfluous clarification that added nothing to the work. MARI OYAMA showed a nice example of technology with her *Twinkle Passed Away*. But it was hardly enthralling.

Visual Muzak

The range of work shown in this festival was extremely wide and qualitatively somewhat variable. All contemporary applications of video were represented. Japan is not yet ready for an exhibition or discussion that focuses on any specialised area such as the much-argued question of whether video can or should be shown on TV. There is no video art on Japanese television apart from videoclips; the number of museums that dare show video art (tapes and/or installations) can be counted on the fingers of one hand. So far as I know, Fukui is the only first festival in Japan to show video installations on such a large scale and in a museum. Interest in the festival was relatively large. Hopefully this means a step towards recognition by Japanese sponsors, museums and government who will then go beyond simply keeping an eye on the functional and commercial advantages of hardware. Because what is remarkable here is the increasing integration of video (installations) into public spaces (something that still creates problems in the West). Large department stores are increasingly using images of peaceful landscapes, romantic swans and forget-me-nots as a kind of visual *muzak*. More and more trendy boutiques and coffee shops are using built-in monitors to tile their walls and floors to attract consumerist high school and college students hungry for spectacular effects. As long video combines with commerce there has never been a lack of interest.



Andere Sinema MARC HOLTHOF/PAUL WILLEMSSEN (ED) DE
ANDERE FILM (PUB) Ommeganckstraat 21, 2018 Antwerpen, ISSN 0773-
5855 NL 62pp BF120

In *Mediamatic* vol.2 no.2 werd aandacht besteed aan het Belgische tijdschrift *Videodoc*. In het kader van een kleine bijdrage aan de taalstrijd van onze Zuiderburen – die tot op het moment van dit schrijven de bestuurloosheid van het land bepaalt – wordt nu ruimte gegeven aan een Belgisch tijdschrift in de Vlaamse taal: *Andere Sinema*. De twee bladen benaderen elk video vanuit een andere optiek. Waar *Videodoc* vertrekt vanuit het massamedium TV, is bij *Andere Sinema* de film de basis. *Andere Sinema* is qua formule enigszins vergelijkbaar met het Nederlandse filmblad *Skrien*.

Andere Sinema presenteerde haar jubileumnummer (no.50) in juni 1983. Aangezien het een maandblad is, moet de première ergens in 1979 hebben plaats gevonden. Het verschijnen van nummer 50 is voor de hoofdredacteur HARRY EYSAKERS aanleiding tot het onderstrepen van het profiel; *Wij zijn de tango van de Vlaamse filmsien: emoties en agressies... wij willen een zo breed mogelijk publiek interesseren voor de problematiek die ons bezig houdt.* (p.4) Deze omschrijving lijkt een knallend schot in eigen doel, maar is toch raak. De toon van veel artikelen is gepassioneerd, zelden is het niveau zo hoog of de inhoud zo wazig dat slechts een selecte lezersgroep het blad zou kunnen lezen. *Vijftig nummers Sinema dus, een steeds bescheiden gebleven blad dat echter zijn vaste stek heeft in het rijke Vlaamse filmleven.* (p.4) Ook hier is geen woord aan gelogen. Wat de jubilaris volgens mij echter wel overdrijft zijn de complimenten over de vormgeving, deze is – wellicht verstrekt door een magere kwaliteit papier – ronduit zwak. A4, zwart-wit, voor slechts 40 gulden per jaar. is *Andere Sinema* een maandelijks uitgave van DE ANDERE FILM in Antwerpen.

Video is niet zozeer een frequent als wel een consequent onderwerp in *Andere Sinema*. Dit resulteert op de langere termijn in een historisch overzicht van het verloop van video in met name Vlaanderen, voor wat betreft presentatie, productie en theorie. Zo wordt in 1983 video eerst beschouwd vanuit televisie (no.51), vervolgens vanuit de *ambitieuze videokalender Vlaanderen* (no.55, p.38). In 1985 en 1986 is het betrekkelijk stil rond het medium, in 1987 verschijnen meer analytische betogen. De ontwikkeling van video, als wij de aandacht in *Andere Sinema* als zodanig interpreteren, leidt in 1988 (no.83) tot de nieuwste beeldtechnologie zoals HIGH DEFINITION TV en de zelfstandigheid van video ten opzichte van film.

De bijdragen in 1983/84 zijn van de hand van STEPHAN DEGREEF, enthousiast van toon maar niet zonder kritiek. De oprichting van het VLAAMS VIDEO CIRCUIT, de VIDEOTHEEK in de BEURSSCHOUWBURG Brussel en het BRT-programma *Er ligt een Videocassette in de Soep*, bepalen de euforie in de Vlaamse videowereld. Opvallend bij de bespreking van het BRT-programma (van onder anderen CHRIS DERCON) is een uithaal van DEGREEF naar videothorieën die volgens hem last hebben van versluiering (no.53, p.39). Volgens hem is dit een nawee van *het denken van de optimistische mediaprofiet in de jaren '60, MARSHALL MCLUHAN*. Naar mijn idee wordt MCLUHAN teveel verguisd en wordt zijn *versluiering* opeens niet meer bekritiseerd wanneer de gewaardeerde JEAN BAUDRILLARD in een nog veel mistiger geheel er met de ideeën van MCLUHAN van door gaat. De opening van de VIDEOTHEEK in Brussel is aanleiding tot klachten van leider FRANK VRANCKX over productie-faciliteiten in België en over gebrek aan theoretisch kader. VRANCKX probeert door middel van presentaties in de BEURSSCHOUWBURG dit laatste aan de orde te stellen. Een georganiseerd debat over videokunst en televisie illustreert helaas de onwil bij beide partijen om naar elkaar te luisteren (no.59). Presentaties in Brussel van werk van JUAN DOWNEY worden uitgebreid beschreven (no.60), gevolgd door een overzicht en synopsis van het werk van NAM JUNE PAIK (no. 61). De relevantie van het werk van deze pionier wordt duidelijk geïllustreerd.

Met een sprong naar 1987 komen wij terecht in een helaas slecht leesbaar artikel van ARNO DIERICKX *Het dubbel beeld ontwaakt: Over massa, snelheid en video* (no.79). De eerste paragrafen dragen nog de schijn van informatie

over elektronische techniek. Na lezing hiervan is het bijna onvoorstelbaar dat DIERICKX zelf nog gelooft in het relatief eenvoudige gebruik van het medium door een breed publiek. Hij pleit daarentegen voor een nieuwe *auteurspolitiek*. Wellicht is dit streven voor de schrijver zo relevant dat hij de koe bij de horens vat en de *auteurspolitiek* met matig succes toepast op zijn eigen tekst. Beïnvloed door de door hem geprezen auteurs ROLAND BARTHES, JEAN PAUL FARGIER en PAUL VIRILIO, is de publicatie meer individuele expressie dan een analyse of informatie.

Zijn bijdrage staat in schril contrast met de losse bijlage bij dit nummer van *Andere Sinema* over *Beeldcultuur*. Behorend bij de gelijknamige programma-serie van de BRT, poneert men hier een nieuw vak, mediakunde. Een vak dat pas onlangs in Nederland op de scholen werd geïntroduceerd. Video wordt in *Beeldcultuur* niet in het bijzonder behandeld, maar de uiteenzettingen over – bijvoorbeeld – het perspectief zijn relevant voor en vertaalbaar naar het medium video. *Beeldcultuur* is een helder en interessant naslagwerk over de effecten van ruimte en tijd op de waarneming.

Tot slot wil ik wijzen op het onlangs verschenen nummer 83. Het nummer bevat heldere uiteenzettingen over de nieuwste technologieën zoals het in de inleiding al genoemde HDTV en bijvoorbeeld holografie. Nu kan ik mij voorstellen dat een lezer nieuwsgierig is naar het verschil in aantal beeldlijnen tussen Europeanen, Amerikanen, Fransen en Japanners, maar als de effecten van technologische vernieuwingen op inhoud en vorm van het werk verder niet aan bod komen dan wordt dit thema-nummer wel wat mager. Mijn verwachtingen lagen hoger, uitgaande van de in het redactioneel gestelde visie klaarheid te scheppen in de brij van *steeds meer beelden en steeds minder film*. Bovendien mis ik in het kader van het thema een bijdrage over interactieve werken en computer-toepassingen. Nummer 83 is desondanks toch zeer de moeite waard door de publicatie van het artikel over videoteater door KONRAD MAQUESTIEAU.

MAQUESTIEAU stelt terecht dat videoteater op zichzelf geen genre is (p.32). Er is immer ook geen genre filmtheater. Na een periode van zelf-reflexie richt volgens MAQUESTIEAU de videomaker zich nu op het onderwerp voor de camera. Via de experimentele film van met name *de STRAUBS* stelt de schrijver het probleem aan de orde van het gesproken woord, de basis van het theater. In tegenstelling tot film heeft video niet de late introductie van klank gekend, maar is daarmee geboren. Het theatrale element bij video, in tegenstelling tot film, is dan ook niet het woord maar het *probleem van de zichtbaarheid van het gebaar*, als eerste onderzocht in videodans door o.a. MARIE ANDRE. Vervolgens heeft bijvoorbeeld CHARLES ATLAS vanuit de dans onderzocht wat voor fictie de implicatie is van de introductie van het gefilmde gebaar. Regelmatig verwijst de schrijver naar *l'Image-Temps* van GILLES DELEUZE. Op ongekenke manier weet hij met behulp van deze pittige materie de theatrale elementen in video te analyseren.

Wanneer *Andere Sinema* in de toekomst meer van deze bijdragen publiceert en de technologische informatie reduceert tot het essentiële, dan krijgt haar gezegde *steeds minder film voor steeds meer beeld* een extra dimensie. (LDS)

●

In *Mediamatic* vol.2 no.2, this column covered the Belgian magazine *Videodoc*. We will now devote space to *Andere Sinema* (Other Cinema) – a small gesture in the linguistic conflict involving our southern neighbours which at the time of writing determines that country's ungovernability. The two magazines approach video from a different point of view. Where *Videodoc* starts out from the fact of the mass medium of television, *Andere Sinema* chooses film as its basis. In terms of approach, *Andere Sinema* can be compared with the Dutch film magazine *Skrien*.

Andere Sinema presented her anniversary issue (no.50) in June 1983. As it is a monthly magazine, this means that the first issue must have been published somewhere in 1979. For editor in chief, HARRY EYSAKERS, the publication of issue 50 provided an opportunity to emphasize the magazine's identity: *We are the tango of the Flemish film scene: emotions and aggression... We want to interest as wide an audience as possible in the issues we are involved with.* (p.4) This description sounds like a resounding own goal but a goal nonetheless. The tone of many of the articles is impassioned, the level is seldom so high or the content so vague that only a select group of readers would be able to read the magazine. *Fifty issues of Sinema — an constantly unassuming magazine that has found a permanent niche in the fertile life of Flemish film.* (p.4) Here, too, there is nothing but the truth. But I do think that in their celebrations they pay themselves too many compliments concerning the design which perhaps due to poor quality paper is frankly weak. *Andere Sinema* is published monthly by DE ANDERE FILM in Antwerp; A4, black-and-white, for just DFL40 – a year.

Video is not so much a frequent as a consistent subject for *Andere Sinema*. In the long term, this results in a historical survey of the progress of video particularly in Flanders: presentation, production and theory. Hence, video was first considered from the perspective of television in 1983 (no. 51) and later on the basis of the *ambitious video calender in Flanders* (no. 55, p.38).

The medium was seldom mentioned in 1985 and 1986 but there was more analytical discussion in 1987. If we interpret the views expressed in *Andere Sinema*, the development of video in 1988 (no. 83) has led to the latest image technology such as HIGH DEFINITION TV and to the autonomy of video in terms of film.

The 1983/84 contributions are by STEPHAN DEGREEF. They are enthusiastic but not uncritical. The euphoria in the Flemish video world is based on the setting-up of the FLEMISH VIDEO CIRCUIT, the VIDEOTHEQUE in the BEURSSCHOUWBURG in Brussels and the TV program *There's a Videotape in my Soup*. What is striking about the discussion of this program (by CHRIS DERCON amongst others) is DEGREEF's swipe at video theories which in his view have a tendency to the obscure (no. 53, p.39). He feels that this is an after-effect of the thinking of MARSHALL MCLUHAN, the optimistic media prophet of the Sixties. In my opinion, MCLUHAN is being maligned too much and his tendency to the obscure is no longer criticized when the highly esteemed JEAN BAUDRILLARD appropriates MCLUHAN's ideas in an altogether hazier way. The opening of the VIDEOTHEQUE in Brussels provided a forum for leader FRANK VRANCKX' complaints about production facilities in Belgium and the lack of theoretical context. VRANCKX tried to raise the latter issue by means of presentations in the BEURSSCHOUWBURG. An organized debate about video art and television unfortunately illustrated the unwillingness of both parties to listen to each other (no. 59). Presentations in Brussels of the work of JUAN DOWNEY are described in detail (no. 60) and followed by a survey and synopsis of the work of NAM JUNE PAIK (no. 61). The relevance of this pioneer's work is clearly illustrated.

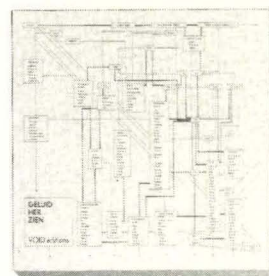
Jumping forward to 1987 we arrive at a rather unreadable article by ARNO DIERICKX: *The Double Image Awakens: Mass, Speed and Video* (no. 79). The first paragraphs retain the appearance of being information about electronic technology. On reading this article it is almost impossible to imagine that DIERICKX still believes in the relatively simple use of the medium by a wide public. Conversely he pleads for new authors strategies. Perhaps this aim is so relevant that he takes the bull by the horns and applies these authors strategies to his own text – with only moderate success. Influenced by the authors he admires (ROLAND BARTHES, JEAN PAUL FARGIER and PAUL VIRILIO), this article is more a matter of individual expression than analysis or information.

His contribution contrasts sharply with the separate supplement in this issue of *Andere Sinema* about *Image Culture*. As part of the series of TV programs of the same name, it presents an argument for a new subject: media. A subject that was only recently introduced into Dutch schools. *Image Culture* does not deal with video in particular but the discussions about – for instance – perspective are relevant to and can be interpreted in terms of the medium of video. *Image Culture* is a clear and interesting report about the effects of space and time on perception.

Last but not least I would like to refer to issue 83 which was published recently. This issue includes clear discussion of the latest technologies such as HDTV (as mentioned previously in the introduction) and holography. I can well imagine that readers are curious about the difference in the number of video lines in Europe, America, France and Japan but if the effect of technological modernizations on the form and content of work are not considered then this thematic issue does seem a bit weak. The editorial's stated intention of creating clarity in the mush of *more images and less film* made me expect more. Besides there was nothing about interactive works and the application of computers. In spite of this, issue 83 is more than worthwhile for the inclusion of KONRAD MAQUESTIEAU's article about video theatre.

MAQUESTIEAU correctly argues that video theatre is not a genre per se (p.32). For that matter nor is film theatre a genre. MAQUESTIEAU states that after a period of introspection the video-maker is now focusing on the object in front of the camera. By means of experimental film and the STRAUBS in particular, the writer concentrates on the problem of the spoken word: the basis of theatre. Unlike film, video did not experience the late introduction of sound, it was born with it. The theatrical element in video, unlike film, is not the spoken word but the *problem of the discernibility of the gesture*, as first investigated in video dance by MARIE ANDRE and others. Later CHARLES ATLAS (for instance) investigated in dance what the implications were for fiction of the introduction of the filmed gesture. The writer regularly refers to GILLES DELEUZE' *L'Image-Temps*. Using this meaty material he manages to create an unprecedented analysis of the theatrical elements in video.

If *Andere Sinema* were to publish more of these kinds of articles and reduce the technological information to the essential then its stated *less film for more images* would acquire a new dimension. (LDS)



Geluid Her Zien HETTY HUISMAN (ED) Amsterdam 1987 TIME BASED ARTS (DIST) Bloemgracht 121 1016 KK Amsterdam, ISBN 90-800109-1-X NL/GB 100pp DFL 32.50

TIME BASED ARTS organiseerde van 7 t/m 29 april 1987 een festival voor geluid binnen de beeldende kunst onder de titel *Geluid Her Zien*. Een serie installaties, tapes en radioprogramma's, waarin het geluid de hoofdrol speelde. Als nagalm van dat festival is nu een boekje verschenen, geredigeerd en opgezet door HETTY HUISMAN en uitgegeven door VOID EDITIONS.

Het tweetalige boek bevat korte essays van URSULA BLOCK, GERMANO CELANT, HARRY RUHÉ, WILLIAM FURLONG, GERALD LINDAHL, een metafysische interpretatie van LOUWRIEN WIJERS en een kunstwerk van HETTY HUISMAN.

HUISMAN'S werk is een *brief aan Pyth*, de oud-griekse wiskundige en filosoof, die ze toespreekt alsof ze bij hem op de lagere school heeft gezeten. Alsof het cryptische wereldbeeld, dat ze toen tussen het speelkwartier en de grammatica-les hebben opgezet nog steeds geldt. HUISMAN orakelt in een soort semi-geleerd koeterwaals, dat des te meer irriteert omdat haar brief in twee talen is afgedrukt en ook nog, gesproken door MONIEK TOEBOSCH, in twee talen op een bijgevoegde flexidisc is opgenomen. Pretentieuze onzin.

Het organiseren van een boek schijnt haar beter af te gaan: ze heeft een paar grote namen op het gebied van geluid en kunst weten te verenigen. De stukken van FURLONG en CELANT zijn interessant, al wordt er niet veel nieuws naar voren gebracht. CELANT schetst de ontwikkeling van muziek, die niet meer vooraf wordt geprogrammeerd, *die niet bepaald wordt door het oog dat de partituur volgt, maar door het oor dat luistert*. In dat licht bespreekt hij – kort – het werk van GLASS, LA MONTE YOUNG, PALESTINE, LANDRY en ASHLEY.

WILLIAM FURLONG concentreert zich op kunstenaars die tapes en taal gebruiken waarbij de kunstenaars rond *zijn* tijdschrift op cassette, *Audio Arts*, centraal staan. *Het is duidelijk dat veel van dit werk een betrokkenheid van kunstenaars toont die verder gaat dan de conventionele mechanismes van de kunstwereld. Het verbreekt de grenzen tussen traditioneel bepaalde categorieën en maakt gebruik van iets dat ons allemaal omgeeft en dat we niet kunnen buitensluiten; het spreekt een zintuiglijk niveau aan dat verder gaat dan het visuele.*

Dat zijn mooie beschrijvingen van waar het om gaat in *geluidskunst*, maar ze blijven in *Geluid Her Zien* een beetje onuitgewerkt. De schrijvers hebben weinig ruimte gekregen of genomen, en de essays zijn daardoor te kort om meer te zijn dan een aanzet, overzicht of schets. Zo is het artikel van URSULA BLOCK meer een mijmering tussen de verhuisboel van een ingepakte tentoonstelling, dan een degelijk essay over de kunstenaars die ze noemt. En HARRY RUHÉ, de *Fluxus*-encyclopedie in persoon, bekend al in de eerste zin van zijn stukje dat hij *de opdracht om een artikel van drie kanjies te schrijven over Fluxus, Happening en muziekperformance* schier onmogelijk vindt: *wáár te beginnen...*

Geluid Her Zien is een interessant boekje voor hen die wel eens van CAGE, GLASS en PAIK gehoord hebben, maar niet goed weten, wat daaromheen, daarmee en daarna zoal gebeurde; geluidskunst voor beginners. Voor wie zich de laatste jaren een beetje op de hoogte heeft gehouden staat er helaas weinig spannends in.

From 7 to 29 April 1987, TIME BASED ARTS organized *Sound Revisited*, a festival of sound as used within the context of the visual arts. It consisted of a series of installations, tapes and radio programs which focused on sound. A book has been issued in the festival's wake; edited and organized by HETTY HUISMAN and published by VOID EDITIONS.

It is bilingual and includes short essays by URSULA BLOCK, GERMANO CELANT, HARRY RUHÉ, WILLIAM FURLONG, GERALD LINDAHL, a metaphysical interpretation by LOUWRIEN WIJERS and an art work by HETTY HUISMAN.

HUISMAN'S work is a *Letter to Pyth*, the ancient Greek mathematician and philosopher, whom she addresses as if they had been to elementary school together. As if the cryptic picture of the world that she made up between playtime and grammar still had any meaning. HUISMAN pontificates in a kind of half-educated double Dutch which is all the more irritating as her letter is

printed in two languages and spoken by MONIEK TOEBOSCH on a flexidisc also include in the book. A load of pretentious cobblers.

Organizing a book seems to suit her better: she has managed to bring together a number of the big names in the field of sound and art. The pieces by FURLONG and CELANT are interesting although they don't tell you much that you don't already know. CELANT outlines the development of music that is no longer programmed in advance: *that is not determined by the eye that reads the score but by the ear that listens*. It is in this light that he briefly describes the work of GLASS, LA MONTE YOUNG, PALESTINE, LANDRY and ASHLEY.

WILLIAM FURLONG concentrates on artists using tapes and language and focuses on those artists appearing in his cassette *Audio Arts*. *It is clear that much of this work displays a commitment by the artists that is more far-reaching than the conventional mechanisms of the art world. It breaks down the borders between traditionally defined categories and uses something that surrounds us all and that we cannot shut out: it appeals to a sensory level that goes further than the visual.*

There are fine descriptions of what *audio art* is all about yet remain somewhat rudimentary in *Sound Revisited*. The writers have been allocated or have taken too little space and hence the essays are too short to be anything more than a beginning, a survey or a sketch. Thus, URSULA BLOCK's article is more a reverie amongst the boxes of a dismantled exhibition than a solid essay about the artists she names. And HARRY RUHÉ, the man who wrote the *Fluxus* encyclopaedia, admits in the first line of his piece that he had been *commissioned to write a three page article about Fluxus*, which he found well nigh impossible to do because *where should one begin...*

Sound Revisited is an interesting little book for those who have heard of CAGE, GLASS and PAIK but don't know what has been going on around and about this area: audio art for beginners. Sadly there is little of interest those who have kept up with developments over the last few years. (MBr)



Performance-Aktion-Ritual, Documenta 8 live ELISABETH JAPPE (ED) Köln 1987 235 MEDIA(PUB) Spichernstrasse 61, 5000 Köln 1, D VHS 180 min. DM 98 ISBN 3 926845 04

●Video and performance are often mentioned in a single breath. Since the 1960s, many artists have recorded performance with video or have even performed for the sole purpose of video. Moreover, video and performance share the same marginal position in the art world. The last *Documenta*, the eighth, certainly went to some effort to allow for the marginal, at least more than the previous one. Yet compared with number six (which was also curated by MANFRED SCHNECKENBURGER), it was something of a let-down.

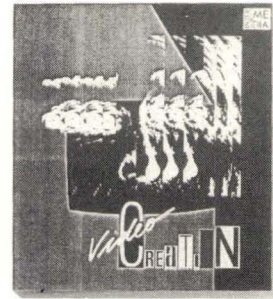
The documentation of *D8*'s performance program was recently published in the form of a reference work on video – after the critical storm had somewhat abated. Would this reference video be a continuation of the link between video and performance, almost like an autonomous form of art? ELISABETH JAPPE, who was responsible for the *D8* performance program and editor of the video, excludes that possibility. She states in the press release: *This art form (performance) is a clear reaction to the faltering directness and sensuality of an environment which has become increasingly oriented towards the media and to the inflexibility of the museums. Therefore, registration on video is valuable primarily as documentation and can only hint at the authenticity of the moment.* Hence, performance is not video's sister-in-art but simply a *media defensive*, something that resists any form of documentation?

Both aspects were present in the broad spectrum of the performance program: the combining of medium and action into synthesis – and the non-transferable authenticity of the event in direct action with the audience. The variations in the applicability in this video documentation are just as great. Of course, actions that are performed straight in front of an audience with a linear time-span, like theatre, are better suited to video than those environments and sounds sculptures which address the spectator physically and individually. Hence even when transferred onto video, SOCIETA RAFFAELLO SANZIO still remains impressive and LILI FISCHER's humour and energy still communicate reasonably well on the monitor screen. In contrast, TOINE HORVERS' *Welle für Kassel* and *Watteau*, FLORIAN KLEINEFENN/FRITZ RAHMANN's travelling projection space, are difficult to follow. The discrepancy between direct action and audience is even more clear in the cool

and somewhat inaccessible media pieces. ALLAN KAPROW's *Red Carpet for the Public* only works when one is actually standing in front of the counted-out money and is confronted with the challenge: *take what you want, give what you want*. Yet another contrast is STUDIO AZZURRO/COMPAGNIA GIORGIO BARBERI's layering of video image and actors, of real time and recorded time. On video it becomes a perfect illusion. Video documentation can even change value judgements: the irrevocable authenticity of ZIBIGNIEW WARPECHOWSKI, MINUS DELTA T and CHARLEMAGNE PALESTINE becomes somewhat ridiculous when shown on the monitor. By way of contrast, the authenticity of PRO T's *Küssende Fernseher* or KRYPTON's *La Linea Cielo* is actually more convincing on video than in real life.

These discrepancies are partly due to the extremely simplistic and insensitive way in which the video is made, although it is technically proficient. Almost all the recordings were made with one single camera which frequently limits the visual potential and results in tedium. Things were considerably improved when the videos which were used in the performances were alternated with live footage, for instance in the cases of PEDRO GARHEL ROSA GALINDO, MONTY CANTSIN, RASKIN FOUNDATION. ALLAN KAPROW, however, had to make do with stills and accompanying texts. It is also entirely unclear why some performances which did take place and are mentioned in the *D8* catalogue are not included in the video. At least it should have been pointed out that this was a matter of choice, a choice which should have been defended. Finally, bearing in mind the not-inconsiderable price of DM 98, it would have been nice if some printed matter had been included to cover basic facts such as the place and date of the performance, some information about each artist, additional work, biography etc.. In that sense, the video is only worthwhile as a supplement to the *D8* catalogue, although it is precisely the performance section that does not always agree with what actually happened.

But the video does have something to offer – and this is the most important thing – it provides information for those who did not see the performances and, as documentation, it prods the memories of those who did. Perhaps this is all one should hope for. DIETER DANIELS



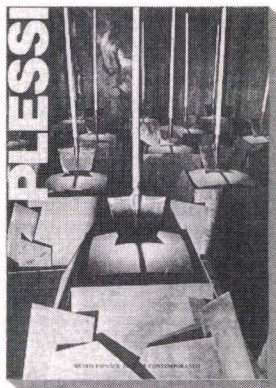
Video Creation MARION VARGAFTIG/MICHELE VIAUD (ED) Paris 1987 INTERMÉDIA (PUB) 19 rue de Passy 75016 Paris ISBN 2-906737-10-0 F/GB/E 72pp FFr30

●It's long time since video art could be reduced to the exploration of video technology. And it's a long time since the exploitation of this technology was video art's exclusive right. Video has developed into an autonomous and multi-faceted means of expression for independent artists. Along with its commercial appropriation by TV, video technology has been investigated by various artistic realms for its practical value. There, in a nutshell, is a thumbnail sketch of the landscape of video.

In March, Amsterdam's MAISON DESCARTES provided a panoramic view of the French video landscape. In collaboration with TIME BASED ARTS, it presented *Creation Vidéo en France*, an exhibition of contemporary French video currently touring the world. MARION VARGAFTIG was responsible for the selection. She works for INTERMÉDIA, an organization subsidized by the French government for the audio-visual presentation of French culture. 49 recent (1980s) *applied video* and video art productions were selected. In the applied section, the main predilection of the French (or the curator) appears to be for fashion and dance. Video art is well represented with a number of works by JEAN-PAUL FARGIER, ROBERT CAHEN and DOMINIK BARBIER. A good initiative indeed.

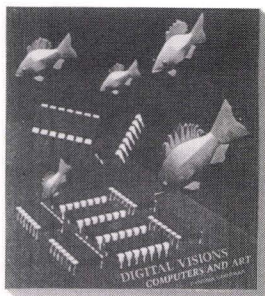
Yet why on earth is it accompanied by that catalogue which is unsurpassed in ugliness? Lost triangles, duplicated stills sometimes placed askew (for some obscure reason) and headlines that look like supermarket advertisements. Affectation of the worst kind. It destroys all interest in looking and reading.

There's not much to read anyway. Along with the familiar videographic information, there are five short pieces by well-known French big-wigs such as ANNE-MARIE DUGUET and JEAN-PAUL FARGIER. As so often happens the pieces are conspicuous for their general reflections, their lists and their occasional pleasantly accomplished imagery. To quote FARGIER, these pieces are no more no less than the *dressing* for this unappealing catalogue. (JR)



Plessi Video Cruz Madrid 1988 MUSEO ESPANOL DE ARTE CONTEMPORANEO DE MADRID (PUB) Avenida Juan de Herrera 2, 28040 Madrid, E/I 168pp

●It is perhaps the first time that a major retrospective of installations has been dedicated to a video artist in Europe. The honour befell the Italian artist FABRIZIO PLESSI who staged no less than twelve video installations at the MUSEUM OF CONTEMPORARY ART in Madrid in March and April 1988. It goes without saying that such an enormous organizational undertaking could not disappear unrecorded. The exhibition was accompanied by a rather bulky and impressive catalogue (in Spanish and Italian). ACHILLE BONITO OLIVA wrote the introduction, briefly tracing a general characterization by pointing to certain aspects which place PLESSI within the post-modern era (the crossing of boundaries, contrasting materials, layered and complex meaning) and referring to art history in general. BONITO OLIVA does not focus on any of the exhibited works or analyze them in detail – definitely a missing element. To make up somewhat for this absence there are, however, the preparatory drawings to each installation, which give a very pleasing impression of PLESSI's mode of thinking and working. All the installations are presented with drawings, photos made during the actual installing of the pieces and an installation view. For further reading, there is – quite important – a complete bibliography. (MB)



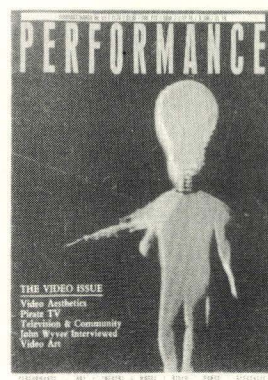
Digital Visions Computers and Art CYNTHIA GOODMAN New York 1987 HARRY N. ABRAMS NEW YORK (PUB) GB 190pp \$19.95 ISBN 0-8109-1862-5

●*Digital Visions* was published to appear simultaneously with an exhibition staged by the EVERSON MUSEUM OF ART in Syracuse, New York, but its character is intentionally that of a book rather than a catalogue. Profusely supplied with colour photographs, the book has an attractive appearance. Numerous books on the technical aspects of computer-generated imagery have been published since its inception about 25 years ago. Its enormous growth in popularity can easily be traced from the number of publications over the last few years. Publications on *Computer Art* or *Computers and Art* have been rare though, and it was with curiosity that I viewed at this new book on the shelves. Have there been any new developments in the relationship between the computer and the art world? There was initial enthusiasm about the computer's potential for the arts in the late Sixties but for various reasons the artists' interest then lagged which resulted in the movement coming to a dead end. *Computer Art* then moved to the fringes of the official art world. We can also follow this rise and fall in the number of publications appearing over the years, most of which were concerned with the relationship between art and technology in general.

GOODMAN begins with a historical summary of early computer technologies used in the visual arts, and continues with a sort of chronological development of subsequent discoveries and changes in the field of computer graphics. From two-dimensional imaging, which utilizes such automated drawing techniques such as plotters, interactive imaging and image processing, she takes us to the latest, *most stunning and captivating* three-dimensional

computer imaging – the mathematical synthesis of reality – with the application of *fractal geometry*, or the highly complex and computationally intensive technique of *ray tracing*. In the final chapters, she briefly deals with the use of computers by sculptors and architects, and other art forms which involve computers such as computer-animated film, special effects, video and performance. GOODMAN's starting point is the fact of technical change and development and she illustrates this with various artistic examples. This has something of the feeling of a lucky-dip. She has restricted herself to the mere presentation of material – fascinating though it often is. Rarely does she endeavour to achieve some depth of meaning, create a frame of reference or even provide a broad cultural context.

I had hoped for a book based on a more theoretical and/or philosophical framework. Many questions and issues surrounding the use of computers in the arts have not been raised. For instance: why have computer arts/graphics moved to the fringes of the official art scene, what are actually the intentions of those artists who do use the medium in their work, what is their current position and why? (GOODMAN tells us that many of the discoveries are made in science laboratories, by *scientist-artists*.) What about imagery, does a computer aesthetic actually exist? She does not even mention the home computer industry and all its current software which constitutes the other half of the computer culture. Is this because it's commercial? Because it's a *pop-computerculture* and certainly not art? Hence, the book remains a general survey and compilation of work by artists active in the field of computer graphics. It is narrow in scope, despite the fact that GOODMAN presents a fairly good picture with clear and accurate descriptions. (MB)



Performance no 52 STEVE ROGERS (ED) 61a Hackney Road, London E2 7NX, ISSN 0144-5901 GB 38pp £1.75

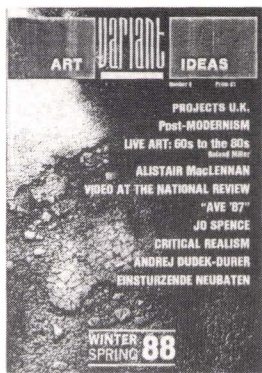
●Up till now *Performance*, the British magazine for *live arts now* has focused only indirectly on video. A video news section and an occasional review. According to *Performance* editor STEVE ROGERS, video shares a marginal position with performance in the production and distribution of art. And like performance it has too few public platforms. This, along with the growing need for information about video art, has proved reason enough to make more space for video in the future. In anticipation of the video section's expansion with interviews and articles, *Performance* has invited NIK HOUGHTON, editor of *Independent Media* to compile a special publication about video art. A publication which is fascinating in its succinctness.

HOUGHTON has assembled the various contributions under the banner of video and television. In his own contribution *Resistance, Rewind and Rant*, HOUGHTON discerns a new realism amongst video artists. Television, as the supplier of a ready-made mass audience, is no longer simply the target of criticism but also the goal for the present video generation. A generation which because of the expansion of technological potential has discovered the *pleasure principle* in video, a shift away from the formalist principles of the previous generation.

In his *Spinning Wildly or Standing Still*, JEZ WELSH prefers to speak of video defined in terms of technology rather than of attitude or mentality. In spite of the fact that the distinction between the look of television and the look of video has more or less disappeared, WELSH argues that video does have its own aesthetic. It is the creation of a multi-dimensional space, a space shared with TV commercials and videoclips.

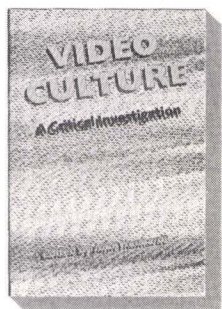
JOHN WYVER occupies a key position in the presentation of video art to a wide public in Great Britain as director and producer of the Channel Four program *Ghosts in the Machine*. An interview with WYVER represents him as being a sensible pragmatist enthralled by video art.

England's only TV pirate, NETWORK 21, is the focus point of a short and informative article about the past and future of international TV piracy. For GREG LOFTIN the reason that NETWORK 21's success has not led to a wave of new TV pirates is the fear of the situation in Italy where free transmission has resulted in complete vulgarization of programs. Although a TV transmitter is freely available for less than £1000. (JR)



Variant MALCOLM DICKSON (ED) 76 Carlisle Street, Glasgow G21 1EF, GB 34pp £1

●A description. Few art magazines attempt to deal with art in its social and political context. The Scottish *Variant* is one of those exceptions. After a number of trial issues, the magazine has begun to acquire a more definitive form. In well written, frequently informative articles and analyses which are often by artists and sometimes larded with the necessary rhetoric, *Variant* focuses on those art forms where it can be assumed that they more than traditional forms can deal with contemporary areas of experience in an adequate way. As a rule this means that there is space for art which operates outside the walls of the traditional museum and gallery circuit and generally uses time-based media. A random selection from the content of the recent fourth issue of *Variant* illustrates the resulting multifacedness of the subjects dealt with: *Performance Art from the 60s to the 80s*, *Critical Realism*, *Post-Modern Debate in Britain*, *Einsturzende Neubauten*, *Video etc.* Despite the fact that *Variant* gives priority to the need to document and encourage new forms of artistic activity in Scotland its attitude and diversity make this magazine well worth recommending to non-Scots as well. (JR)



Video Culture. A Critical Investigation JOHN HANHARDT (ED) Rochester 1986 PEREGRINE SMITH BOOKS (DIST) ISBN 0-87905-222-8 296pp GB \$19.95

●Published some time ago (in 1986), the existence of this book is still worth mentioning in this column. A partially successful compilation of texts.

In *Video Culture. A Critical Investigation*, JOHN HANHARDT (head and curator of the video and film department of the WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART) has assembled historical and recent, speculative and theoretical texts with the intention of situating contemporary video art within modern media criticism and as distinct film and television. HANHARDT's choice will come as no surprise to initiates. It seems almost inevitable that these kinds of compilations still include WALTER BENJAMIN's renowned, much quoted and reproduced essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, DAVID ANTIN's insightful article *Video: the Distinctive Features of the Medium* and a chapter from GENE YOUNGBLOOD's book *Expanded Cinema* – in this case *Art, Entertainment, Entropy*.

Under the summarizing title of *Theory and Practice* is BENJAMIN's essay followed by a selection of post-war, primarily neo-Marxist criticism. A school of criticism that via BRECHT, ALTHUSSER and ENZENSBERGER developed into BAUDRILLARD's post-modern scepticism as expressed in his *Requiem for the Media*. Along with ANTIN's text, NAM JUN PAIK's *La Vie, Satellites, One Meeting* is the text most worth reading in the inferior second part *Video and Television*. JOHN ELLIS' *Cinema and Broadcast TV Together* (which appears in *Film and Video: Differences and Futures*) is a good complement to ANTIN's article. It is an inspiring comparison of the current forms of TV and film.

The book ends with an extremely extensive 15 page bibliography. A bibliography which is pretentious in size yet due to its exclusive inclusion of English language publications/translations omits much of importance from a European point of view. Like the German standard *Videokunst in Deutschland 1963-1982*. (JR)

Brief / Letter

Beste *Mediamatic*,

Het is een schande dat zoveel tijd, energie en ruimte van jullie tijdschrift verknoeid wordt aan recensies als die van PAUL GROOT over het boek *Into Video Art* van ROB PERRÉE. Niet dat PERRÉE's benadering van video-kunst naar mijn smaak is, maar laten we het onder ogen zien; wat je ook kunt zeggen over zijn ideeën, het boek is de eerste serieuze poging in dit land, om de plaatselijke situatie in relatie tot dit medium te analyseren.

Kom op jongens, Doe niet zo lullig tegen hem!

Ik hoop alleen dat de intelligentie en het gevoel voor humor van mensen als PAUL GROOT niet verspild wordt aan kleingeestige locale vetes, maar bijvoorbeeld aan een professionele analyse en kritiek van deze speciale discipline. Of beter nog, aan de ontwikkeling van een serieus redactioneel beleid ten opzichte van video en de media in tijdschriften als *Museumjournaal*, waarvan GROOT hoofdredacteur is. Dit is de enige manier waarop video uiteindelijk serieus genomen zal worden door de *Kunst—Geestelijkheid* en op zal houden het *Arme Neeffe van de Kunstfamilie* te zijn.

●It really is a shame that so much time, energy and space in your magazine are being wasted on reviews like the one about ROB PERRÉE's book on Dutch Video Art by PAUL GROOT.

It is not that PERRÉE's approach to video art is *my cup of tea*, but let's face it; in spite of whatever can be said about his ideas, the book is the first serious attempt in this country to analyze the domestic situation in relationship to this particular medium.

Come on guys, give him a break!

I only wish that the intelligence, wit and sense of humour of individuals like PAUL GROOT were not being wasted on petty local feuds but were put to better use in, for instance, the professional analysis and criticism of this particular discipline. Or even better, in developing serious editorial policies towards video and media in magazines like *Museumjournaal* of which PAUL GROOT is editor-in-chief.

This is the only way in which video will finally be taken seriously amongst the Art Clergy and through this it will cease being the *Poor Cousin of the Art Family*.

RAUL MARROQUIN Amsterdam May 5, 1988

Geachte MARROQUIN,

gezien uw uitgesproken zorgen over de positie van de video in wereld van de beeldende kunst, zit u meer op een lijn met ROB PERRÉE dan u zelf misschien denkt.

GROOT's reactie op *Into Video-Art* was voor ons de enige manier om deze publicatie serieus te nemen. Elke andere bespreking was nog veel grappiger geworden.

Over GROOT's persoonlijke en redactionele aandacht voor mediakunst het volgende: lees inderdaad *Museumjournaal* maar eens, daar heeft de laatste jaren meer lezenswaardigs op dit gebied in gestaan dan in menig ander Nederlands kunsttijdschrift. Weliswaar niet allemaal over video of *amateurtv*, maar als video dan zonodig beeldende kunst moet zijn, dan zou ik daar maar niet te kieskeurig in zijn.

Als U eerst de hoofdartikelen had gelezen inplaats van op zoek te gaan naar locale vetes in de boekenrubriek, dan was U op de hoogte geweest van GROOT's actieve betrokkenheid bij RABOTNIK TV, momenteel een van de meest interessante initiatieven op dit gebied in Nederland, voldoende garantie dat u zich geen zorgen hoeft te maken over de besteding van zijn intelligentie en gevoel voor humor.

●In view of your concern expressed about the position of video in the world of Fine Art, your opinions are more in line with ROB PERRÉE's than you may think they are.

GROOT's reaction to *Into Video Art* was for us the only way of taking this publication seriously. Any other review would have been much funnier.

As for the personal and editorial attention GROOT pays to media art, we suggest that for once you try reading *Museumjournaal* which over the last few years has published more worth reading on this subject than many other art magazines in Holland. True not all of it concentrates on video or *amateur television* but if you must persist in considering video as a fine art then I wouldn't kick up too much of a fuss if I were you.

Had you first read the main articles instead of hunting down local feuds in the book column then you would have known about GROOT's active involvement with RABOTNIK TV, at present one of the most interesting initiatives in this area in the Netherlands and sufficient guarantee that you have no cause for concern about the way in which he employs his intelligence and sense of humour.

Kalender

edited by MARGA BIJVOET

Next calendar runs from September 1 till December 31 Please send information before July 20, 1988

tentoonstellingen/exhibitions

AUSTRIA

KREMS/STEIN

- *Das Gläserne U-Boot* sculptural installations, video installations and performances; video installations by INGO GÜNTHER, MARIE JO LAFONTAINE, MARCEL ODENBACH, ROMANA SCHEFFKNECHT and PETER WEIBEL 18/8 - 24/9/88 as part of the DONAUFESTIVAL Tel.0222 4824033

BELGIUM

ANTWERP

- *De 0-Optie en het Cijfer 8* by A.M. VAN KERCKHOVEN 5/5 - 18/6/88 MONTEVIDEO Tel.03 2163028

BERCHEM

- *4x25/SEC.* video installations by ANNEMIE VAN KERCKHOVEN, KOEN THEYS, DIRK THYS and WALTER VERDIN 25/5 - 11/6/88 CULTUREEL CENTRUM BERCHEM Tel.03 235908

BRUSSELS

- *Seven Spanish Video Installations* TOM CARR, JUAN DURAN, CARLES PAZOS, PERE JAUME, PERE NOGUERRA, RIERA Y ARAGO, GABRIEL 3/5 - 4/6/88 RAFFINERIE DU PLAN K Tel.02 5231834

HASSELT

- *4x25/SEC.* video installations by ANNEMIE VAN KERCKHOVEN, KOEN THEYS, DIRK THYS and WALTER VERDIN 7/5 - 23/5/88 CULTUREEL CENTRUM HASSELT Tel.011 229931

FRANCE

CLERMONT-FERRAND

- *Videoformes 88* 2/5 - 28/5/88 LA MAISON DE L'INNOVATION Tel.73 910040

PARIS

- *French Videotapes from the Collection* JEAN-PAUL BERTRAND, JEAN-PAUL FARGIER, JEAN-LUC GODARD, THIERRY KUNTZEL, ROBERT CAHEN 15/2 - 15/7/88 CENTRE GEORGES POMPIDOU Tel.1 42771233

GERMANY

BERLIN

- *Day/Night* video installation by MADELON HOOYKAAS/ELSA STANSFIELD 28/6 - 15/7/88 RUINE DER KUNSTE / MUSEUM BERLIN DAHLEM Tel.030 8313435

KARLSRUHE

- *MARCEL ODENBACH Stehen ist nicht umfallen* video installations, videotapes and drawings 28/4 - 5/6/88 BADISCHER KUNSTVEREIN Tel.0721 28226/29773

ERLANGEN

- *MARCEL ODENBACH Stehen ist nicht umfallen* video installations, videotapes, drawings 9/7 - 7/8/88 STÄDTISCHE GALERIE ERLANGEN

NETHERLANDS

AMSTERDAM

- *Ritual 1.5* by RICARDO FUEGLISTALER 2/5 - 28/5/88
- *Music Reconstruction '88* RAFAEL MONTANEZ ORTIZ Juni 1988
- *BERT SCHUTTER* September 1988 GALERIE RENE COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101
- *Tapes from the Collection* Summer 1988 STEDELIJK MUSEUM TEL.020 5732911
- *Eros n Arch.* group exhibition with a.o. WILLEM DE RIDDER 29/5 - 25/6/88 TORCH GALERIE Tel.020 260284

ARNHEM

- *La Rose Blanche* an installation by TJARDA SIXMA/MICHIEL VIJSELAAR 3/4 - 5/6/88
- *The Museum of Memory* installation by ELSA STANSFIELD/MADELON HOOYKAAS 10/9 - 23/10/88 GEMEENTEMUSEUM ARNHEM Tel.085 512431

ROTTERDAM

- *Portretten voor de Media* exhibition of portraits commissioned by newspapers and magazines 28/5 - 26/6/88 PERSPEKTIEF Tel.010 4145112

SWITZERLAND

BASEL

- *GENERAL IDEA* 19/4 - 4/6/88 STAMPA Tel.061 257910/391183

UNITED STATES

BOSTON

- *Video Art From Yugoslavia* including videotapes from MIHA VIPOTNIK, MARINA GRZINIC/AINA SMID, BREDI BEBAN/HRVOJE HORVATIC, DALIBOR MARTINIS, MARE KOVACIC, MARJAN OSOLE MAX, SANJA IVEKOVIC 14/4 - 12/6/88
- *Mediated Narratives: Constructed and Invented Myth* including videotapes from RODNEY WERDEN, CECILIA CONDIT, JUAN DOWNEY, ILENE SEGALOVE 14/4 - 12/6/88 INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART Tel.617 2665151

PITTSBURGH

- *American Landscape Video* exhibition featuring installations by DARA BIRNBAUM, FRANK GILLETTE, DOUG HALL, RITA MEYERS, MARY LUCIER, THE VASULKAS, BILL VIOLA 7/5 - 10/7/88 CARNEGIE INSTITUTE, MUSEUM OF ART Tel.412 6223313

festivals/symposia

AUSTRALIA

SYDNEY

●3rd Australian Video Festival 25/8 - 7/9/88 contact BRIANLANGER, SYDNEY Tel.02 3602325

AUSTRIA

LINZ

●Ars Electronica computer animation, computer graphics, computer music 14/9 - 17/9/88 ARS ELECTRONICA Tel.732 53841267

CANADA

ALBERTA

●Banff Television Festival 5/6 - 11/6/88 BANFF CENTRE Tel.403 7623060

MONTREAL

●Festival International de Films et Vidéo de Femmes ●Marche International du Film, de la TV et de la Vidéo 3/9/88 Tel.514 8483883

VANCOUVER

●1988 International Feature Video Festival to be held late spring SATELLITE VIDEO EXCHANGE SOCIETY 1160 Hamilton Street, V6B 2S2

DENMARK

AARHUS

●3rd Video Festival of Aarhus documentaries and fiction 3/9/88 - 11/9/88 FILM VAERKSTEDET Tel.61 96555

COPENHAGEN

●Copenhagen Film + Video Workshop Festival 88 The State of the Art in relation to film and video 3/6 - 10/6/88 THE DANISH FILM WORKSHOP Tel.01 241624

FRANCE

AVIGNON

●French American Film Workshop independent French and American film and video productions 5/7 - 10/7/88 CENTRE FRANCO-AMERICAIN DE PROVENCE Tel.90 855098

ESTAVAR

●6th Video Festival of Estavar 27/7 - 31/7/88 contact MICHEL CANAL Tel.68 047722

LA BAULE

●Festival du Film et de L'Image 16mm, super 8, video 5/9 - 10/9/88 COMITE DES FETES DE LA BAULE Tel.40 615395

MONTBELIARD

●4th International Video and Television Festival conferences, screenings, performances, video installations 21/9 - 25/9/88 Tel.81 913711

MONTBENOIT

●International Meeting of Local TVs 18/9 - 21/9/88 Tel.81 433467

GERMANY

BONN

●3. Videonale Bonn 11/9 - 16/9/88 BONN Tel.0228 215961 ●Internationale Fachtagung für Medienästhetik und Kunst workshops and symposium 11/9 - 16/9/88 BONNER KUNSTVEREIN Hochstadenring 22, 5300 Bonn 1

ESSEN

●Symposium 3. Marler Video-Kunst Preis 3/6 - 4/6/88 MUSEUM FOLKWANG Tel.0201 888418 or MARL Tel.02365 105624

MARL

●3. Marler Video-Kunst Preis awards 5/6/88 SKULPTURENMUSEUM GLASKASTEN RATHAUS Tel.02365 105624

OSNABRUCK

●European Media Art Festival 1/9 - 11/9/88 contact EXPERIMENTALFILM-WORKSHOP E.V. or FILM-UND MEDIENBURO NIEDERSACHSEN E.V. OSNABRUCK Tel.0541 21658

GREAT BRITAIN

BIRMINGHAM

●Birmingham Film and Television Festival 23/9 - 8/10/88 MIDLANDS ART CENTRE Tel.021 4404221

LONDON

●5th Piccadilly Film and Video Festival May-June 88

contact KATE HUGHES, C.O CITY LIMITS 8-15 Aylesbury Street, London EC1R 0LR

●3rd International TV Studies conference July 20/21/22 1988 UNIVERSITY OF LONDON Institute of Education Tel.01 6361500

ITALY

BERGAMO

●6Th Bergamo Film Meeting art and narrative films, documentaries, 35mm, 16mm, super 8, video 3/7 - 10/7/88 Tel.035 233129

CAPRI

●Prix Italia international competition of radio and television programs 19/9 - 2/10/88 RAI-PRIX ITALIA, Roma Tel.6 36862797

CHIANCIANO TERME

●VI Teleconfronto European television productions 27/5 - 5/6/88 information Tel.0578 64041 OR 06 3604803

(ingezonden mededeling)

computer graphics & post production house **Stampij**

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

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

Warmoesstraat 135 Amsterdam 020 277 426

Montevideo

GALERIE RENE COELHO

JUNI 1988

VIDEO INSTALLATIE

MUSIC RECONSTRUCTION '88

Rafael Montañez Ortiz

VIDEO FACILITEITEN VOOR NON-PROFIT PRODUCTIES

OPNAMESETS	3 BUISCAMERA U - MATIC PORTABLE STATIEF, MONITOR F 400,- PER DAG	U - MATIC ENKELBEELD ANIMATIE RECORDER + 3 BUISCAMERA EN CCU F 600,- PER DAG
MONTAGE	2 MACHINES U - MATIC F 25,- PER UUR F 200,- PER DAG	3 MACHINES BVU / U - MATIC TIJDCODE, TITELS, EFFECTEN (CHROMAKEY) F 85,- PER UUR F 680,- PER DAG

Montevideo

SINGEL 137 1012 VJ AMSTERDAM TEL. 020-23.71.01

TAORMINA

● **III Taormina Video Festival** late August/beginning of September Tel.0942 21142

NETHERLANDS

AMSTERDAM

● **So Und So Und So III** sound festival, concerts, video/film and installations at various locations in Amsterdam, with a.o MICHEL WAISVISZ, RADIO RABOTNIK TV, HARRY DE WIT, PETER ZEGVELD, MONIEK TOEBOSCH, RELLY TARLO/JACOBA BEDAUX 15/5 - 29/5/88 TIME BASED ARTS AND SHAFFY STUDIO'S met medewerking van STEIM Tel.020 229764

● **Modern Film Festival** lectures, films and installations, screenings of films by PAUL SHARITS, MICHAEL SNOW, PETER KUBELKA HOLLIS FRAMPTON, STAN BRACKAGE, KENNETH ANGER, W&B HEIN and many others 10/6 - 25/6/88 TIME BASED ARTS, WG-FILM SHAFFY STUDIO'S Tel.020 229764

● **Summer Festival/Zomerfestijn 1988** theatre, music, film, video with a.o SURVIVAL RESEARCH LABORATORIES, LISA MARCUS NIEUW WEST TOM JANSEN and PAULINE DANIELS 1/7 - 16/7/88 SHAFFY THEATRE Tel.020 231311/262321

THE HAGUE

● **Image and Sound Festival** survey of audio-visual productions utilizing the latest technological innovations 29/5 - 4/6/88 HAAGS FILMHUIS Tel.070 814251

● **International Symposium on Interactive Media** coinciding with **Image and Sound** 29/5 - 4/6/88 CAM/HAAGS FILMHUIS Tel.070 814251 ● **World Wide Video Festival** 10/9 - 17/9/88 KIJKHUIS Tel.070 644805

UTRECHT

● **Dutch Filmdays** film and television festival 22/9 - 28/9/88 DUTCH FILMDAYS FOUNDATION Tel.030 312216 UTRECHT,AMSTERDAM,THE

HAGUE,ROTTERDAM,GRONINGEN

● **First International Symposium on Electronic Art** electronic music, video art, interactive video, computer graphics, AI etc. 24/9 - 1/10/88 Tel.010 4253085 or 030 332366

SWITZERLAND

BASEL

● **Videowoeken im Wenkenpark** workshops, installations and videotapes, with a.o. WOJCIECH BRUSZEWSKI, GARY HILL, TONY OURSLER, ROOS THEUWS, ALEXANDER HAHN, REMY ZAUGG (subject to change) 4/7 - 10/7/88 contact RENE PULFER, Tel.061 652759

LAUSANNE

● **Rencontres audiovisuelles** 1/6 - 2/6/88 ECOLE D'ETUDES SOCIALES ET PEDAGOGIQUES DE LAUSANNE, CP 152, 1000 Lausanne 24

SWEDEN
STOCKHOLM

●Video N festival shown in six Swedish cities starting February 16 1988 KULTUR HUSET Box 7005 S-103 86 Stockholm

televisie/kabel

FRANCE
CANAL +

●Avance sur Image series of video magazines produced by EX NIHILO cablecast five times every month.

GREAT BRITAIN
CHANNEL 4

●Ghosts in the Machine II a showcase for new film and video productions. every tuesday at 12.00 PM
MICHAEL OWEN AND CAROL KLONARIDES (incollaboration with
DAN GRAHAM) *Vertical Landscape* 27/5/88
DANIEL REEVES *No vive ya nadie en la casa* 3/6/88 GARY HILL 10/6/88

NETHERLANDS
AMSTERDAM CABLE SYSTEM

●Rabotnik TV every Wednesday from 17-24
●Time Based Arts TV every first Saturday of the month from 17-24

THE HAGUE CABLE SYSTEM

●Videoline by KIJKHUIS Tel.070 644805, (BRT 2 channel, 14.00; channel UHF66 (Lokatel),20.00 and 22.00) JACQUES DESCHAMPS *La Ville d'Hugo* 5/6/88
STEVE FAGIN *The Amazing Voyage of Gustave Flaubert and Raymond Roussel* 12/6/88
LESLIE THORNTON *There was an unseen Cloud Moving* 19/6/88
TORSTEN SEIBT *Destination Zero* 26/6/88

MEDIAMATIC VOL 2 # 4 - JUNE 1988

UITGEVER/PUBLISHER

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

REDACTIE/EDITORS

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

VERTALERS/TRANSLATORS

Marga Bijvoet Amsterdam
Aya van Caspel Amsterdam
Fokke Sluiter Groningen
Annie Wright Amsterdam

COPYRIGHT

De auteurs/the authors

VORMGEVING/DESIGN

Willem Velthoven, Amsterdam

FOTO OMSLAG/COVER PHOTO

front: BRUCE WILLIS en CIBYL
SHEPHERD as DAVID ADDISON and
MADDIE HAYES in *Moonlighting*.
Copyright ABC
back: still from BETTINA
GRUBER MARIA VEDDER *Der
Herzschlag des Anubis* 1988

MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER/
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE:

SIMON BIGGS Australisch beeldend
kunstenaar in Londen/Australian
artist in London. BILWET stichting ter
bevordering van illegale wetenschap
Amsterdam/foundation for the
advancement of illegal knowledge
Amsterdam. ALFRED BIRNBAUM
videokunstenaar/video artist in
Tokyo STEVEN BODE video and TV
journalist in London. MAX BRUINSMA
hoofdredacteur Items
Amsterdam/chief editor of Items,
Amsterdam. DIETER DANIELS
kunstcriticus in Bonn/art critic in
Bonn. PHILIP HAYWARD schrijft en
doceert over film en TV in
Londen/writes about and teaches
film and TV in London. WOLFGANG
PREIKSCHAT video criticus/video
critic in Amsterdam. MONIQUE RUHE
kunst en design ambassadeur voor
Nederland in Tokio/art and design
ambassador for the Netherlands in
Tokyo, Japan. LIDEWIJDE DE SMET
kunsthistoricus/art historian in
Amsterdam.

ZETWERK/TYPE-SETTING

Perscombinatie, Amsterdam

DRUK/PRINTING

DrukGoed, Amsterdam

BINDEN/BINDING

Binderij Amsterdam, Amsterdam

BIJDAGEN/CONTRIBUTIONS

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

DEZE UITGAVE/THIS PUBLICATION

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

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION

Nederland: Betapress, Gilze /
Stichting Mediamatic *Great Britain:*
Central Books, London T 01-4075447 /
Variant Magazine, 76 Carlisle Street,
Glasgow /*Spain:* Metrònom,
Barcelona T 93-31061626 *West
Germany:* 235 Video,
Cologne T 0221-523828 *USA:* Art in
Form, Seattle-WA T 206-6236381

ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS

4 nummers/issues:
Nederland/België: particulieren f30,-
instellingen/bedrijven f45,- Maak dit
bedrag over op giro 4412210 t.n.v.
Mediamatic Amsterdam.
Europe/Overseas: individuals f46,-
institutions f61,- 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.

