

Mediamatic

0

DE GROOT

1

THEYS

2

MORSSINKHOF

3

WORTELBOER

4

WAGNER

5

VIDEONALE

6

BONN

7

HOOVER

8

SHABTAY

9

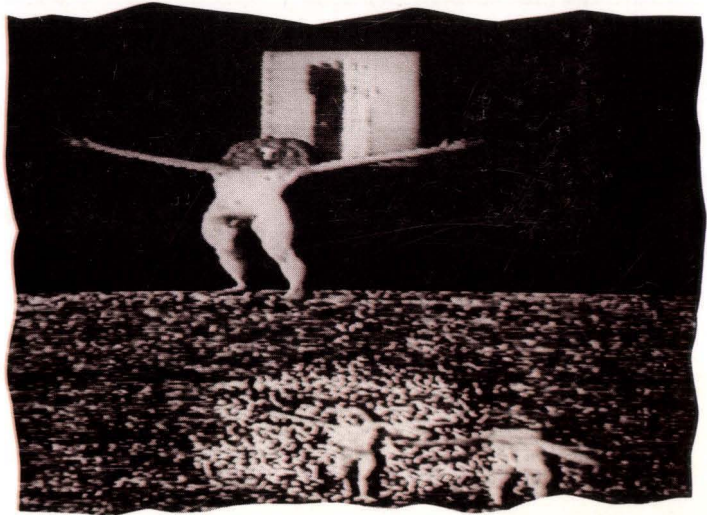
DOWN

10

WITH

11

VIDEOFESTIVALS



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



FLORIS VAN DYCK *Ontbijtje / Breakfast Piece* 1613

Advertorial

Kunstvideo moet bekeken worden in de huiskamer. Het wordt gemaakt voor televisietoestellen, en televisietoestellen worden gemaakt voor woonkamers. Het hoeft niet uitgezonden te worden door een of andere omroep, die doen dat zo sporadisch dat de kans dat je op het juiste moment in de stemming bent wel heel klein is. Zelfs als het aanbod zou vertienvoudigen, zou dat alleen voor de omroep-programmering en de meewerkende kunstenaars een verbetering betekenen; voor het in video geïnteresseerde kunstpubliek zou het weinig veranderen.

Videofestivals (zie pp 108, 130, 136) bieden geen alternatief. Ze zijn onmisbaar vanwege hun gecondenseerde rijkdom aan informatie, maar men kan zich er onmogelijk tot één werk bepalen. Laat staan dat werk een paar maal gaan zien om zich er in te verdiepen, om er een relatie mee op te bouwen, om verder te komen dan het verstrooiend soort kunsttoerisme dat, met de tegenwoordige mammoettentoonstellingen, ook voor andere kunstvormen gebruikelijk is.

Dan zijn er in elk beschaafd land nog een aantal plaatsen waar kunstenaars hun producties aan een geselecteerd publiek kunnen vertonen, kleine tempeltjes waar een voorganger met gepaste eerbied de play-toets voor u indrukt. Ook uw redactie is daar van tijd tot tijd aan te treffen, ritselend met een rolletje peppermunt op de achterste rij.

Zoals al in de late middeleeuwen een groeiende cultuur van privédevotie iconen en draagbare altaarstukken hun weg deed vinden naar elke gelovige die ze zich kon veroorloven. Zoals de Nederlandse kunstgeschiedenis zich gedurende eeuwen in de huizen van de gegoede burgerij afspeelde. Zo niet de videokunst.

Terwijl toch inmiddels bijna één derde van de huishoudens een videorecorder heeft staan (NL 30%, GB 36%, USA 23%). De apparatuur dringt dus inmiddels de huizen van kunst kijkers binnen.

De kunstvideo is echter op een markt waar geen plaats is voor particulieren. De verhuur is gericht op éénmalige publieke vertoning, de verkoop op musea en andere verzamelande instellingen. De productiekosten zijn zeer hoog (ex. honorarium 5-20 duizend gulden) de verhuur en verkoop incidenteel, dus de prijzen laten zich raden: respectievelijk f 100-200 en f 1.000-2.000.

Particulieren zullen niet snel zulke bedragen neertellen voor een videobandje dat niet boven het dressoir kan hangen, slechts een beperkt aantal malen speelbaar is, over tien jaar sowieso kapot zal zijn, en niet eens in een gewone

•Video art should be watched in the living room. It's made for televisions, and televisions are made for living rooms. By this we don't mean that it should be broadcasted by one of the networks. That occurs so infrequently that the chance that one is caught in the appropriate mood is very small. Even if they aired much more than they do now, that would mean only an improvement of the programming and maybe the lot of the contributing artist. For those, interested in video art, it wouldn't really make much difference.

Video festivals (see pp 108, 130, 136) offer no alternative. Their condensed richness of information is of course indispensable, but one cannot concentrate on a single work, let alone view that work more than once to establish a relationship, to go beyond the dispersive kind of art tourism that nowadays is common, in the form of the mammoth exhibitions organized for other art forms.

Then there is in each civilized country a number of places where artists present their productions to a select audience, little temples where a shepherd, with appropriate respect, presses the play button for you. Your editorial board is to be found there also from time to time, rustling a roll of peppermints in the back row. ★

Like in the late middle ages, when the spreading culture of private devotion brought icons and portable altar pieces to every believer who could afford them. Like Dutch art history which happened for centuries in the houses of the well-to-do. So not video art.

At the same time one in every three households has a videorecorder (NL 30%, GB 36%, USA 23%). So it enters even the house of the art watcher.

Video art though, is on a market where there is no place for individual consumers. Rental is aimed towards one-time public screenings, sales towards museums and other collecting institutions. Production costs are very high (excl. honorarium 5-20 thousand guilders), rentals and sales are infrequent, so the prices one can guess: respectively f 100-200 and f 1,000-2,000.

Private persons aren't going to quickly shell out that kind of money for a tape that you can't hang over the sofa, that is quickly subject to wear and in any case has a limited, say 10 year, lifespan. (In our next issue the economist/art historian Pablo Collette shall explore in depth the peculiarities of the art video market.)

The biggest problem we seem to face as a magazine is that we write about a sort of art that one comes across every now

huiskamerrecorder past. (In ons volgende nummer zal de econoom/kunsthistoricus Pablo Collette dieper ingaan op de eigenaardigheden van de kunstvideomarkt.)

Het grootste probleem voor ons als redactie is echter dat we een tijdschrift maken over beeldende kunst die men wel af en toe ergens kan ontmoeten, maar die men amper kan kennen. Er wordt geïnventariseerd, gediscussieerd, geïnformeerd, gelegitimeerd, geproblematiseerd. Alles onzichtbaar.

Het liefst zouden we de moeizame illustraties laten vervallen en elk nummer van dit blad voorzien van een bijlage op video. Dat is om financiële redenen onmogelijk.

In plaats daarvan hebben we geprobeerd een aantal van de belangrijkste tapes die we bespreken op huiskamerformaat aan te bieden aan de lezers van ons blad. Tegen een prijs die normaal betaald wordt voor een eenmalige openbare vertoning van hetzelfde werk.

De aangeboden tapes (bij dit nummer van NAN HOOVER en van FRANK & KOEN THEYS) zijn van zeer hoge kwaliteit en onmogelijk te begrijpen in één oogopslag. Naar onze ervaring komen ze pas tot volle bloei bij vele malen herhaalde beschouwing in de geconcentreerd-intieme beslotenheid van de huiskamer.

We zijn de kunstenaars zeer erkentelijk omdat ze met hun medewerking een onbekend risico nemen; zal een museum nog bereid zijn dit werk te kopen? Weliswaar zijn de tapes die via ons verkrijgbaar zijn uitsluitend bedoeld voor privé-gebruik, en zal ook de bezitter van zo'n band voor elke publieke vertoning gewoon moeten betalen, in feite is het kunstwerk net zo origineel als de *echte copie*. Het effect van deze verkoopwijze op de vaak bescheiden inkomsten van de videokunstenaar is onduidelijk.

Met deze *aanbieding* ontplooit MEDIAMATIC geen distributie-activiteiten, het experiment is alleen bedoeld om te onderzoeken hoe we onze eigen illustratieproblemen moeten oplossen, en om uit te vinden of er überhaupt een particuliere markt voor kunstvideo aan te boren is. Zodoende zijn de tapes slechts beperkte tijd via ons verkrijgbaar en blijft de vertegenwoordiging van de kunstenaars door hun distributeurs volledig gehandhaafd. We danken de distributeurs (in dit nummer MONTEVIDEO en DE BEURSSCHOUWBURG) voor hun medewerking en hopen dat ze het initiatief op den duur over kunnen nemen.

● and then, but is difficult to come on intimate terms with. One inventorises, discusses, informs, legitimatizes, problematizes. All on paper.

By preference we should leave out the troublesome illustrations, and in every issue of this magazine include a videotape. Because of financial reasons this is impossible.

Instead we are offering, on home format, to the readers of our magazine, some of the most important tapes discussed. At the price normally paid for a single public screening of the same work.

The tapes offered (in this issue from NAN HOOVER and FRANK & KOEN THEYS) are of very high quality and impossible to understand seen only once. To our experience they only come to full blossom after repeated scrutiny in the concentrated intimacy of the home.

We are very grateful to the co-operating artists for hazarding their livelihood; will a museum still be prepared to buy this work? Although the tapes purchased through us are strictly meant for private use, and although also the purchaser of such a tape will have to pay for any public screening, in fact the work of art is as original as a *genuine copy*. The effect of this selling strategy on the often modest income of the video artist is unclear.

By this action MEDIAMATIC does not intend to deploy any distribution activities, the experiment is only meant to investigate how we might solve our own illustration problem, and to survey whether there exists a private market potential for video art. Therefore the tapes will be available through us only for a limited time, and the distributor's representation of the artist is fully maintained. We hope that the regular distributors (in this issue MONTEVIDEO and DE BEURSSCHOUWBURG), whom we thank for their co-operation, will in the long run steal the initiative.

★ This intranslatable expression refers to a consumption pattern common to Dutch Calvinist churchgoers.

MAX BRUINSMA <i>Geen subsidie? Net zo makkelijk! / No subsidy? No Problem</i>	99
JOS SCHOFFELN <i>Three Ways To Go</i>	101
BARBARA PYLE <i>Impulse, Impressions: Silent Sound</i>	103
MARIEKEN VERHEYEN <i>Mise en Scène</i>	105
HERMIEN STAM <i>Beweegreden</i>	107
SIMON BIGGS <i>De Oercode / The Primal Code</i>	108
KEES DE GROOT <i>De Transfiguratie</i>	114
MARIE ADÈLE RAJANDREAM <i>Travel in Light</i>	116
PIM JONKER <i>Song of Songs</i>	119
GERARD LAKKE <i>Das Rheingold</i>	122
WILLEM VELTHOVEN <i>Touch Screen Video</i>	130
KARIN WORTELBOER <i>Zonder Titel / Untitled</i>	134
FRIEDEMANN MALSCH <i>Videonale Bonn</i>	136
LIDEWIJDE DE SMET <i>Kees de Groot</i>	144

MAX BRUINSMA

Geen Subsidie?

Net zo makkelijk! No Problem!

No subsidy?

Dear artists, dear friends, zo begon de Hoornse videokunstenaar SERVAAS een ingezonden brief in het Canadese mediatijschrift *Video Guide*. De brief was een noodkreet aan zijn buitenlandse collega's om per telegram bij Minister EELCO BRINKMAN te protesteren tegen de subsidiestop op productiefaciliteiten voor videokunst in Nederland: *This could have excessive consequences for production facilities for both Dutch and international artists!* De brief, gedateerd zes juni van dit jaar, heeft vooralsnog geen effect gehad: het betreffende besluit wordt inmiddels allerwege als feit geaccepteerd en de diverse getroffen instellingen zijn al weer druk doende met nieuwe plannen. *Geen subsidie? dan maar zonder, zijn we meteen van het gezeur af.*

● *Dear artists, dear friends* began a letter sent to the Canadian media magazine *Video Guide* by the video artist SERVAAS from Hoorn. The letter was an appeal for his foreign colleagues to send telegrams to Minister EELCO BRINKMAN protesting against the ending of subsidy support for video art production facilities in the Netherlands. *This could have excessive consequences for productions facilities for both Dutch and international artists.*¹

The letter, dated 6th June of this year, has as yet had no effect: the decision is now generally accepted as fact and those organizations affected are already involved with new plans. *No subsidy? We'll just do without - at least it gets rid of all those hassles.*

english text continued on page 104

Het besluit, dat in eerste instantie tot verbazing, ontsteltenis en woede aanleiding gaf, is het gevolg van een advies van de RAAD VOOR DE KUNST om geen subsidie meer te verlenen aan instellingen die zich beijveren voor de videokunst, op één na. Voor wat betreft de productiefaciliteiten zou alle subsidie

slechts aan individuele kunstenaars kunnen toekomen, en de vertoning, distributie en documentatie van hun werk diende behartigd te worden door één centrale instelling. Voor dat laatste werd *na zorgvuldige afweging en vergelijking*, TIME BASED ARTS te Amsterdam uitverkoren.

TBA doet sindsdien zijn best tegemoet te komen aan de eisen van het ministerie en heeft ondertussen zijn huiswerk gemaakt: een 31 pagina's omvattend beleidsplan, waarin men hoopt een antwoord te geven op alle vragen van overheidswege en zelf ook nog iets in te brengen.

Voor TBA's AART VAN BARNEVELD en zijn medewerkers is daarmee de eerste stap gezet op weg naar de door WVC opgedrongen alleenheerschappij. *We zijn wel een beetje geschrokken van de hele ontwikkeling. Toen ik van vakantie terugkwam lag de beslissing van WVC op mijn bureau. De hele zaak is zonder enig overleg met de instellingen vanuit het ministerie geregeld. Zo'n radikaal besluit maakt de hele structuur stuk, die in de loop der jaren is opgebouwd. De andere instellingen komen daardoor in grote problemen; ze hebben investeringen gedaan, en dat is nu ineens weg.*

Al is van BARNEVELD niet zo te spreken over de manier waarop het besluit tot stand is gekomen, met de strekking daarvan kon hij akkoord gaan: *We zijn natuurlijk toch gelukkig dat wij het zijn geworden.*

Eén van de belangrijkste eisen van de RAAD VOOR DE KUNST was dat TBA zijn traditionele band met de VERENIGING VOOR VIDEOKUNSTENAARS zou verbreken. Ondanks het feit dat er in de nieuwe opzet nog een bestuurszetel voor de VERENIGING is gereserveerd, voorziet van BARNEVELD problemen met de VERENIGING: *De invloed van kunstenaars op het beleid van een instelling als TBA is van wezenlijk belang en die moet gewaarborgd worden. In de door WVC bedoelde opzet hebben de kunstenaars bijna geen inspraak meer en de leden van de videovereniging komen daartegen in opstand. De videovereniging functioneert echter niet zoals ze zou moeten, er zal daar ook het een en ander moeten veranderen. Zoals het nu is, heerst er teveel een clubgeest. Mijn ideaal zou zijn, een zeer brede vereniging, die als een soort BBK op videogebied het hele veld vertegenwoordigt, met een sterke band, beleidsmatig en inhoudelijk, met TBA. De vereniging in die vorm zou ook inspraak moeten krijgen in de verdeling van de subsidiestroom over de individuele kunstenaars. Voor de rest, aldus van BARNEVELD, gaat het meer om een bestendinging en uitbreiding van de bestaande activiteiten van TBA. *We worden ook weer niet zó groot, relatieveert hij.**

Een manco binnen het videocircuit, zoals het nu functioneert, is het gebrek aan theorievorming: *We hebben nu lang genoeg presentaties gehad, zonder gedegen begeleiding. daar willen we verandering in brengen.* Het 'nieuwe' TBA wil dan ook mensen van buitenaf, kunstenaars, critici en kunsthistorici, in de gelegenheid stellen aan die theorievorming bij te dragen. Op die manier moeten er 'een grammatica en een idioom' ontstaan, waarmee de nieuwe ontwikkelingen in de mediakunst adequaat beschreven kunnen worden. *TBA moet een instelling worden met een bemiddelende functie, één die openstaat voor invloeden van buitenaf.* Dat geldt volgens van BARNEVELD ook voor het opnieuw opzetten van een circuit voor vertoningen; *daarvoor moet in samenwerking met lokale initiatieven aangeklopt worden bij de plaatselijke overheden, nu de nationale overheid zich als subsidiënt heeft teruggetrokken.* TBA wil haar taak ruim opvatten, zegt haar huidige directeur en uitgroeien tot een instelling op het gebied van video-, film- en geluidskunst, een ontwikkeling die al eerder in gang is gezet.

Naast het inhoud geven aan de eisen van overheidswege, doet TBA in zijn beleidsplan nog een poging om de noodzaak van eenvoudige, betaalbare productiefaciliteiten te onderstrepen; *die mogelijkheden moeten blijven bestaan, vindt van BARNEVELD, zodat het vooral voor jonge kunstenaars mogelijk blijft te experimenteren. Heel praktisch blijkt dat te kunnen, zoals bijvoorbeeld bij STAMPIJ, waar tegen lage prijzen gewerkt kan worden.* Hoewel de RAAD VOOR DE KUNST nadrukkelijk adviseerde geen productieinstellingen meer te subsidiëren, waar MEATBALL en MONTEVIDEO het slachtoffer van werden, is er volgens van BARNEVELD met WVC toch over te praten, *als jullie kunnen aantonen dat dat belangrijk is.*

Voor het eertijds prominent gefinancierde MONTEVIDEO komt die welwillendheid te laat. De instelling is bezweken aan

de interne discussie voor wat er na de intrekking van de subsidie moest gebeuren. Oprichter RENÉ COELHO opteede voor de 'terug-naar-af-variant', en trekt zich terug aan het Singel, zonder personeel.

*Zo zijn we ook begonnen, als een kleine videogallerie. Op zichzelf vind ik het wel aantrekkelijk; we waren - voornamelijk door het overheidsbeleid- ook wat te groot gegroeid. Ik wil nu echt een soort galerie hebben met de 'eredivisie' van de nederlandse videokunst. Het wordt veel persoonlijker. Mijn voorkeur is nauw verbonden met de beeldende kunst, met de innovatieve aspecten, de relatie beeld-geluid, nieuwe technologieën, maar altijd in relatie tot de beeldende kunst en minder tot de media. Al heet het mediakunst, de techniek staat bij mij niet voorop. Naast de galerie wil COELHO ook de productiefaciliteiten handhaven. *We willen proberen de kunstenaars zoveel mogelijk zelf gebruik te laten maken van de apparatuur, tegen gangbare tarieven, die veel lager zijn dan die van de commerciële studio's. Ook willen we proberen de distributie te handhaven, dan maar zonder subsidie, want we zijn doodmoe geworden van al dat gebedel, al die jaren!**

COELHO heeft weinig vertrouwen in de motieven van het ministerie: *Die kunstvorm, daar willen ze van af, ze vinden het te duur en niet interessant, dus hebben ze de productieplaatsen de nek omgedraaid en de distributiefaciliteiten op één na, omdat ze -volgens mij, hoor- eigenlijk vinden dat die hele video maar een natuurlijke dood moet sterven. Het is een sterfhuisconstructie. Ik vraag me af hoe TBA zich daaruit redt, ik hoop dat het goed gaat. Al waren er altijd wat fricties tussen ons, MONTEVIDEO nieuwe stijl hoopt dat de mensen van TBA nieuwe stijl zoveel mogelijk gebruik zullen maken van onze faciliteiten.*

Terugblikkend op het rijke verleden zegt COELHO: *In de hoogtijdagen werkten hier 10 mensen, betaald. Dat is natuurlijk een beetje veel, maar ja, als dat mogelijk wordt gemaakt, dan doe je dat, hè. Een belangrijke taak, die we nu niet meer kunnen doen, maar die bij ons als een paddestoel is gegroeid, is de belangenbehartiging, daar hadden we een full-time kracht voor, die kunnen we nu niet meer betalen.*

Die full-time kracht, tevens MONTEVIDEO's subsidiewizzkid was NICO *zo dealen wij met WVC* PAAPE. Samen met collega MAARTEN NOYONS had PAAPE heel andere plannen met MONTEVIDEO, wat na turbulent verlopen bestuursvergaderingen uiteindelijk tot een schisma heeft geleid.

We hebben geprobeerd het bestuur op andere gedachten te brengen, dat is niet gelukt. De beslissing om MONTEVIDEO in de oude vorm op te doeken is naar mijn mening geen rationele maar een emotionele geweest. Er waren alternatieven denkbaar. Ik vind het zeer teleurstellend, maar ik respecteer het bestuursbesluit en het is dus niet zo dat we als boze kinderen uit elkaar gaan; we volgen onze eigen interesses.

Die interesses liggen voor PAAPE c.s. vooral op het gebied van de nieuwe technologieën. *Het uitgangspunt blijft natuurlijk toch dat de inspirator van de hele zaak de mediakunstenaar is. Maar het beeld van de kunstenaar zal in de toekomst veranderen. Door het gebruik van nieuwe technologieën en interactieve electronica vervagen de grenzen tussen de verschillende kunstdisciplines; de apparatuur en de programmatuur zijn min of meer dezelfde of je nu werkt voor beeldende kunstenaars, musici, theatermakers of architecten, het gaat er maar om wat je eraan hangt.*

PAAPE en NOYONS beogen een technologische experimenteerruimte à la STEIM, 'een soort creatieve denktank', waar met steun van bedrijven als PHILIPS en SONY de kunstenaar in staat gesteld wordt de grenzen van de technologie te verkennen. *De gesprekken daarover zijn in een ver gevorderd stadium, zegt PAAPE zelfverzekerd. Wij hebben tegen die bedrijven gezegd: maak je sterk, als grootindustrie, voor een mediakunstillaboratorium, zoals bijvoorbeeld het MIT, STEIM of SONOLOGIE dat hebben, maar het enthousiasme daarvoor is niet zo groot omdat het geweldig kostbaar is. Dus we streven er niet naar om veel apparatuur in eigendom te verwerven, maar zoeken bij SONY en PHILIPS eerder faciliteiten en leenapparatuur en dergelijke, dat is veel*

COMPOSITIE VISUELE COMPLEXITEIT ORCHESTRALE BEWEGING

MEDIAPLASTICS

REGISTRATION

EEN MANNELIJK NAAKT OP EEN SOFA HET VERGLIJDEN VAN DE ZON DOOR DE RUIMTE EEN VROUW SCHIKT

EMOTIONALITY OF FORM

MISE EN SCÈNE

sequence

IMPULSE, IMPRESSIONS:

ABSTRACT EXPRESSION

motion

SILENT SOUND

ACTION

BEWEGEN
REDEN

STRUCTURE

PERFORMANCE

BEVOREN BEWEGING

BEVOREN BEWEGING

OORSPRONKELIJKE TIJD BEELDOPBOW RITME KLEUR FENOMENEN PERCEPTUELE META MORPHOSE CONTINUUM

makkelijker; 'He who travels light, travels fast', nietwaar?

Het mediakunslaboratorium dat PAAPE voor ogen staat zal in het oude pand van MONTEVIDEO in Noord gehuisvest blijven. Voor de huur voor komend jaar heeft zich een sponsor aangediend.

De andere grote gesubsidiëerde instelling, het KIJKHUIS te Den Haag, reageert ietwat lakoniek op de inkrimping van het jaarbudget met een bedrag van f 165.000,-. *Het betekent niet dat we 't bijltje er dan maar bij neergooien*, zegt TOM VAN VLIET van het KIJKHUIS, *we hebben het voordeel dat we niet van één inkomensbron afhankelijk zijn; we krijgen ook geld van de gemeente Den Haag, en we hebben daarnaast onze eigen inkomsten. Die zullen we moeten opkrikken. Het heeft natuurlijk ingrijpende gevolgen: tot op heden zijn we vijf dagen en drie avonden per week open geweest en dat komt te vervallen. Vanaf januari zijn we alleen op afspraak te bezoeken en op momenten dat we speciale programma's hebben. En er vallen hier dus ontslagen.*

Het KIJKHUIS blijft video performances, installaties en tapes uitbrengen en vertonen, al zal het minder frequent zijn dan voorheen. Ook denkt men er niet aan om de organisatie van het jaarlijkse, succesvolle videofestival te beëindigen. Op het gebied van de distributie van tapes zal het KIJKHUIS, in het licht van de noodzaak de eigen inkomsten te verhogen, zijn activiteiten zelfs intensiveren. VAN VLIET, strijdlustig: *Daarmee kunnen we, al zouden we willen, niet zomaar stoppen, want we hebben contracten lopen, afspraken met kunstenaars en we worden vrij veel gevraagd. We zijn bezig met een aantal internationale videobedrijven die ons de distributie van een aantal tapes hebben aangeboden. Wij hebben hier een distributieapparaat dat al 8 jaar bestaat en dat gaan we niet door een misschien wel kortstondig besluit van het ministerie afbouwen. Wij hebben met WVC niet zoveel te maken, bovendien hebben zij het over de beeldende kunst, waar wij altijd geïnteresseerd zijn geweest in nieuwe ontwikkelingen in de media, of dat nou beeldende kunst is of niet. En het kan toch niet zo ver zijn in dit land, dat de staat uitmaakt wie dat mag doen?*

VAN VLIET heeft geen goed woord over voor het ministeriële besluit om slechts één instelling te subsidiëren. *Het is een slecht besluit. De video is in Nederland ontstaan in allerlei kleine clubjes en dat is het draagvlak gaan vormen. En je merkt: alle kunstenaars vinden het een onverstandig besluit en alle instellingen vinden dat ook. Het haalt de voedingsbodem weg. Je moet natuurlijk niet dingen dubbel doen, maar je hebt toch ook meer dan één galerie? In de filmwereld hebben ze ook geprobeerd te centraliseren, dat is een puinhoop geworden. Ik vind dat een kunstenaar vrij moet zijn om te kiezen met welke organisatie hij wil werken.*

Ook in de provincie is de maatregel van het ministerie voelbaar: WILLEM VELTHOVEN en JANS POSSEL van de stichting MEDIAMATIC, die in Groningen de vertoning van videokunst verzorgt, hebben er genoeg van. VELTHOVEN: *Kijk, als de financier, in dit geval WVC zegt dat het niet de moeite waard is wat je doet, dan speelt dat mee bij de vraag of je moet doorgaan. Wij houden per 1 januari op met de regelmatige vertoningen, die we de afgelopen drie-en-een-half jaar hebben georganiseerd. Dat heeft behalve met het stopzetten van de subsidie ook te maken met de omstandigheid dat we meer tijd willen besteden aan het tijdschrift.*

Hoewel ook VELTHOVEN het WVC besluit onverstandig vindt, is hij geneigd er geen al te rampzalige gevolgen aan te verbinden; *ik weet niet of het allemaal zo ontzettend slecht is. Als je over vijf jaar terugkijkt, vraag ik me af of je 1 januari 1987 kunt aanwijzen als datum waarop de Nederlandse videokunst definitief is gezonken. Ik denk dat dat wel meevalt. Waar ik wel nieuwsgierig naar ben is de inhoudelijke invulling door TBA van hun nieuwe taak. Ze zullen gaan denken -dat is de consequentie van de enige te zijn- dat ze nu ook alles moeten coveren. Dat betekent dat ze nog minder een beleid zullen voeren met duidelijke artistieke en inhoudelijke keuzes dan ze nu al doen. Het zal wel uitlopen op een weinig inspirerend soort algemeenheid, waartoe ze ook min of meer gedwongen worden door WVC. Ik heb daar mijn twijfels over.*

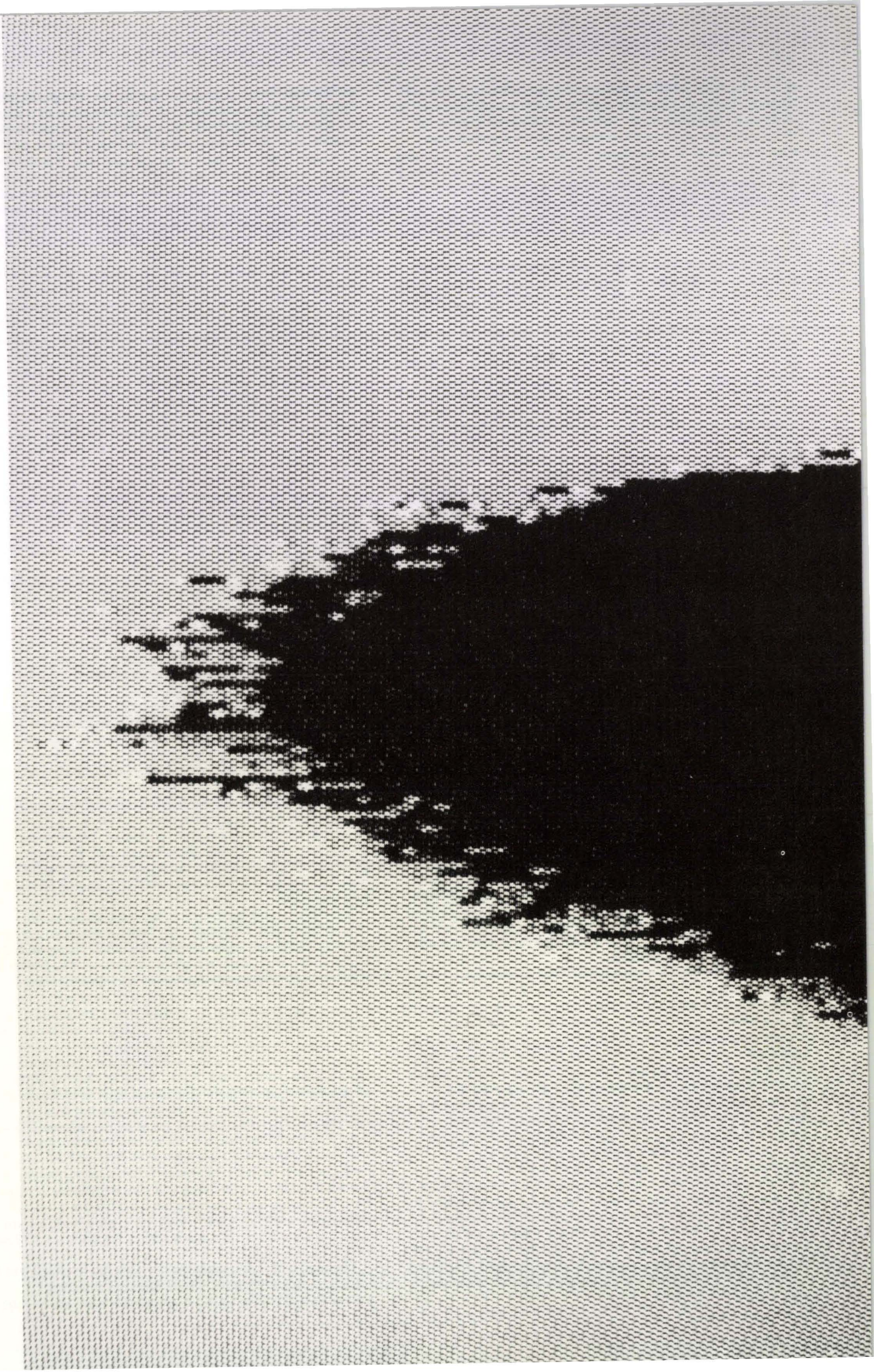
Het zou misschien veel zinniger zijn om inhoudelijke keuzes te maken, daar heeft het alle instellingen -ons ook- eigenlijk tot nu toe aan ontbroken. Nu, door het geldgebrek en alle ellende moeten we wel zeggen: wat vinden we nu werkelijk belangrijk en laten we daar dan de resterende energie in stoppen. Voor ons is dat dan het tijdschrift, voor anderen kan dat een beperkte groep kunstenaars zijn. Vanuit de videobranche gezien werkt het WVC besluit in zekere zin ook verduidelijkend.

In de marge van dit zich hergroeperende gezelschap steken nieuwe initiatieven de kop op. Soms 'schoorvoetend', zoals GEERT-JAN HOBIJN van de avant-garde-cassettewinkel STAALPLAAT hun voornemen om ook videocassettes te gaan verspreiden omschrijft. Men onderzoekt bij STAALPLAAT de mogelijkheid om op een VHS-label tapes uit te brengen, die net niet in het kunstcircuit passen, zoals de video's van RESEARCH, een Amerikaanse groep, engelse tendensen als de ROMANTIC ESTETICS, en sommige muziekvideo's die toch wel zwaar experimenteel zijn. STAALPLAAT denkt aan verhuur aan jongerencentra, discotheken en dergelijke, en in het ideale geval aan een constructie als de gewone videoboer, die zijn banden verhuurt en het liefst met dezelfde prijzen. Aangezien het kapitaal ontbreekt om een dergelijke VHS distributie op te zetten, heeft men zich tot TBA gewend om faciliteiten en logistieke steun. 'De grote jongen, TBA', beraadt zich over het voorstel.

Een ander nieuw initiatief is het voornemen van ex-Montevideo troetelkinderen HARRY 'DEDO' HEYINK en KEES DE GROOT om een agentschap-cum-sociëteit op te richten. De sociëteit, LOGE BETHANIËN, zou een ontmoetingsplaats moeten worden voor media kunstenaars en er zouden op gezette tijden presentaties van 'interdisciplinaire multimediakunst' gehouden moeten worden. Het werk van de initiatiefnemers en een select groepje andere kunstenaars, waaronder SLUIK & KURPERSHOEK, wordt ondergebracht in het agentschap LOGE 4D, dat ook de distributie ervan ter hand neemt. Men wil met beide loge's, volgens KEES DE GROOT, verder gaan dan video; *we gaan ons ook richten op de underground, de marge, we willen meer dan alleen tapes en videoinstallaties, vandaar de nadruk op het interdisciplinaire karakter. Spil van LOGE 4D zal de agent worden, iemand die zakelijk talent paart aan kunsthistorisch inzicht. De groep rond HEYINK en DE GROOT heeft zich voor een startsubsidie tot de gemeente Amsterdam gewend, de agent zal uit een bijdrage van WVC bekostigd moeten worden.*

Het ministerie kan overigens in de komende tijd nog meer subsidieverzoeken tegemoet zien. Bijna alle gekorte instellingen gaan zich, na heroriëntering en reorganisatie, met nieuwe moed en nog betere argumenten opnieuw tot de minister richten; de RAAD VOOR DE KUNST krijgt het weer druk en zal moeten constateren dat er van de belangrijkste doelstellingen in haar laatste advies bitter weinig terecht dreigt te komen. Nieuwe en oude distributeurs en vertoners ondergraven bij voorbaat de positie van TBA als koepelinstelling voor de videokunst. Binnen de instellingen hamert iedereen op de historisch gegroeide verscheidenheid, die tot een ingewikkeld netwerk van contracten en persoonlijke bindingen tussen kunstenaar, instellingen en publiek heeft geleid. Ook AART VAN BARNEVELD erkent dat daar een belangrijk probleem ligt bij het groeien naar de deur de overheid gewenste koepelfunctie.

De RAAD VOOR DE KUNST heeft dan misschien financieel orde op zaken gesteld, ze heeft zich grondig verkeken op de sociale structuur van de videoscene.



● The decision, which at first caused astonishment, fury and dismay, comes as the result of the DUTCH ART COUNCIL's advice (to the Minister of Culture) that there should be no more subsidies given to those organizations involved with video art, that is: all except one. So far as production facilities are concerned: in the future, subsidies will only be granted to individual artists and one central organization will be responsible for the presentation, distribution and documentation of their work. The organization chosen (*after careful evaluation and comparison*) is TIME BASED ARTS in Amsterdam.

TBA is doing its best to meet with the ministry's demands and has meanwhile been doing its homework: a 31 page policy outline which one hopes answers all the authority's questions and still adds something of its own.

For TBA's AART VAN BARNEVELD and his colleagues, it represented the first step to the absolute power forced on them by WVC (The Ministry of Culture). *We were a little shocked by these developments. WVC's decision was lying on my desk when I came back from holiday. The ministry has arranged the whole business without the slightest consideration for the organizations. Such a radical decision destroys the whole structure which has been built up over the years. It means that the other organizations will have real problems; they've invested so much and now it's all gone.*

Although VAN BARNEVELD disagreed with the way in which the decision was reached, he agreed with its general drift: *Of course we're happy that we're the one.*

One of the ART COUNCIL's strongest demands was that TBA should sever its traditional link with the ASSOCIATION FOR VIDEO ARTISTS. Despite the fact that in the new plan one seat on the Board of Management is reserved for the Association, VAN BARNEVELD expects there to be problems with the Association: *The influence of artists on the policy of an organization like TBA is essential and must be guaranteed. Artists have very little say in the WVC's plan and the members of the Video Association are resisting it. However, the Video Association doesn't function as it should and things have to be changed there too. It's too 'clubby' at the moment. My ideal would be a broadly-based association, a bit like the Dutch Artists' Union (the BBK) but representing the whole area of video and with strong links, in terms of policy and content, with TBA. In this form, the Association must have some say in the division of subsidies amongst individual artists.*

For the rest, VAN BARNEVELD thinks that it's mainly a matter of continuing the broadening TBA's existing activities. He reckons that *We're not going to get that big.*

As it functions at the moment, there is too little theory within the video circuit: *We've been having presentations without the thinking to go with it for long enough now. We want to change all that.* The 'new' TBA wants to give people from outside, artists, critics and art historians the opportunity to contribute to the formation of theory. Thus, it will lead to 'a grammar and idiom' with which new developments in media art can be adequately described.

TBA must become an organization with a mediating function, one which remains open for outside influences. VAN BARNEVELD thinks that this also holds good for the resetting-up of a presentation circuit; *to do that now the national government is no longer a funding body, we must apply in co-operation with local initiatives to the regional governments.*

TBA hopes to view its task from a broad perspective, says its present director, and to develop into an art organization covering the area of video, film and sound, a development which has already been set in motion. In its policy outline, along with its response to the government's demands, TBA attempts to underline the *point concerning simple, inexpensive production facilities, which must remain available for experimentation by young artists in particular. It can be very practical like, for instance, at STAMPIJ where you can work at inexpensive rates.* Although the Arts Council emphatically advised that no production organization should be subsidized anymore (MEATBALL and MONTEVIDEO are the victims of this policy), VAN BARNEVELD feels that there is still room for talks with the Ministry of Culture *if you can show that it's important.*

Such benevolence comes too late for the previously well financed MONTEVIDEO. The organization is in a state of collapse after the internal discussions about what should happen after the withdrawal of funding. Founder RENÉ COELHO opted for 'back to square one' and retreated to the Singel, with no members of staff. *That's how we began, as a small video gallery. I find it very attractive in itself; also, mainly due to the government policy, we became a bit too big. Now, I really want to have a sort of gallery showing the 'first deviation of Dutch video art'. My preference is closely linked with visual art and with innovative aspects, the relationship between image and sound, new technology but always in terms of visual art and less to do with the media. Although it's called media art, in my terms, technology is not predominant.* Along with the gallery, COELHO hopes to maintain the production facilities. *We want to try to let the artists use the equipment as much as possible at inexpensive prices that are much cheaper than in the commercial studios. Also we want to maintain our distribution, but without a subsidy because we're so tired of all that begging - and for all those years!*

COELHO has little faith in the ministry's motives; *They just want to get rid of that art form, they think it's too costly and uninteresting, so they've wrung the necks of the production places and the distribution facilities - that is, all except one - because they - in my opinion at least - actually think that video should die a natural death. It's a terminal construction. I wonder how TBA will survive all this, I hope it will be OK. There was always friction between us but new-style MONTEVIDEO hopes that people from the new-style TBA will use our facilities as much as possible.*

Looking back at the wealthy past, COELHO says, *There were ten people working here in its heyday, all paid. Of course, it was a bit too much, but OK, if that's made possible you're going to do it, aren't you? One important task which we can't do anymore but grew like the proverbial beanstalk with us is the consideration of the artists' interests. We had full-time staff for that work whom we can't pay anymore.*

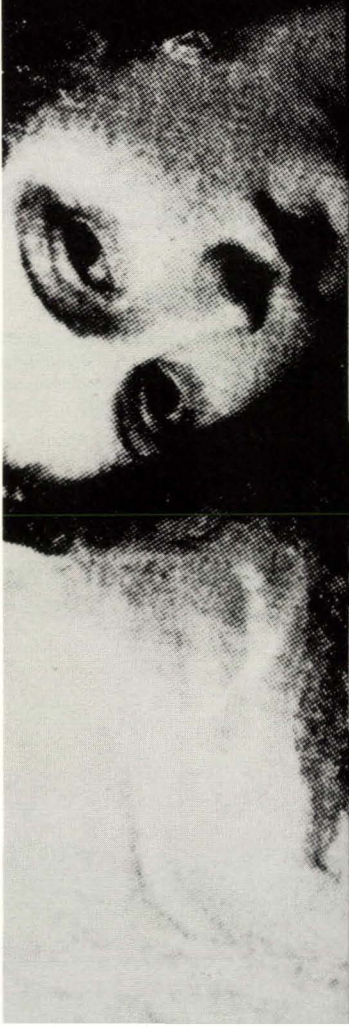
At the time, that full-time staff was the MONTEVIDEO subsidy whizz-kid: NICO-that's how we deal with WVC-PAAPE. Along with colleague MAARTEN NOYONS, PAAPE had very different plans for MONTEVIDEO which, after a somewhat turbulent meeting of the Board of Management, finally lead to a schism.

We tried to introduce the board to other ways of thinking. The decision to do away with MONTEVIDEO in its old form is, in my opinion, not so much a rational as an emotional one. There were other possible alternatives. I find it very disappointing but I respect the board's decision and it's not as if we've split up like very angry kids; we're just pursuing our own interests.

For PAAPE and his group, those interests lie in the area of new technologies. *Of course, the point of departure is still the fact that the media artist inspires the whole thing. But the image of the artist will change in the future. The borders between the different art disciplines will become blurred through the use of new technologies and interactive electronics. Whether you're working for visual artists, musicians, theatre-makers or architects, the equipment and the software is more-or-less the same but it's about what you connect it with.*

PAAPE and NOYONS are aiming for a technological experimental space à la STEIM, 'a sort of creative think-tank', where, with support from companies such as PHILIPS and SONY, the artist will be able to survey the borders of technology. *The talks about it are at a very advanced stage, says PAAPE self-confidently, we've said to those companies, as large-scale industries, put some effort into making a media art laboratory like at MIT. STEIM or SONOLOGY, but there's not that much enthusiasm because it's tremendously expensive. So we're aiming not so much to own equipment ourselves as to find facilities at SONY and PHILIPS, equipment we can borrow and suchlike. It's much easier; 'he who travels fast, travels light' - right?*

The media art laboratory that PAAPE has in mind will be housed in MONTEVIDEO's old premises in North Amsterdam. They've found a sponsor for next year's rent.



● The other large subsidized organisation, the KIJKHUIS in The Hague reacts somewhat laconically to the f 165.000,- cut-back to their annual budget. *It doesn't mean we're going to have to throw in the towel*, says TOM VAN VLIET from the KIJKHUIS, *we have the advantage of not being dependent on just one source of income; we also get money from The Hague's City Council and we also have our own income. We'll have to boost that. Of course it has radical consequences: up till now, we've been open five days and three evenings a week and that will stop. From January, visits will be by appointment only and when we have special programs. And that means redundancies.*

The KIJKHUIS will still realize and show video performances, installations and tapes but less frequently than before. Also no-one's thinking of stopping organizing the successful annual video festival. In terms of distributing tapes (and the need to raise more income itself), the KIJKHUIS will actually intensify its activities. VAN VLIET (pugnaciously): *We couldn't stop even if we wanted to because we've got contracts, appointments and people quite often approach us. We're involved with a number of international video concerns who have offered us the distribution of a number of tapes. We have here a distribution system that has been in existence for 8 years and which we're not going to close down because of what might be the ministry's short-lived decision. We don't have so much to do with WVC, besides they're talking about visual art whereas we've always been interested in the media whether or not it's art. And it can't have gone so far in this country that the state decides who can do what?*

VAN VLIET hasn't got a good word to say about the ministerial decision to fund just one organization. *It's a bad decision. Video in the Netherlands has its origins in all kinds of little clubs and that's its basis. And you see: all the artists find it an unwise decision as do the organizations. It removes the foundations. Of course you mustn't duplicate things but still you have more than just one gallery. They tried to centralize the film world and it's been a disaster. I think an artist must be free to choose which organization he wants to work with.*

The ministry's measures are also tangible in the provinces: WILLEM VELTHOVEN and JANS POSSEL from the MEDIAMATIC FOUNDATION, which provides video art screenings in Groningen, are fed up of it. VELTHOVEN: *look, if the financier, in this case WVC, says that what you're doing isn't worth bothering about then the question of whether you should continue comes into play. We'll be stopping the regular screenings from 1st January which we've been organizing for the past three-and-a-half years. Apart from the subsidy being stopped, it's due to the fact that we want to spend more time on the magazine.*

Although VELTHOVEN also finds the WVC decision unwise, he's inclined not to predict any disastrous consequences; *I don't know if it's such a bad thing. I wonder, if you look back in five years time, whether 1st January 1987 will be seen as the day when Dutch video art disappeared. I don't think it will be that serious. What I am curious about is how TBA will fulfill their new task. They'll think - and this is the consequence of being the only one - that they'll have to cover everything now. It means that it will be still more difficult for them to follow a policy with clear choices of art and content. It's bound to result in a less inspired kind of universality which they've also been more or less forced into by WVC. I've got my doubts. Perhaps it's much more meaningful to make choices about content, actually it's something all the organizations have been lacking up to now. Now, with no more money and all that misery we should think what it is that we really find important and save our energy. For us it's the magazine, for others it could be a particular group of artists. Seen from the perspective of video, in a way the WVC decision does make things clearer.*

New initiatives are popping up in the margins of this regrouping. Sometimes 'reluctantly' as GEERT-JAN HOBIJN from STAALPLAAT, the avant-garde cassette shop, describes its resolve to distribute videotapes as well. STAALPLAAT is

looking into the possibility of bringing out VHS tapes which *don't fit into the art circuit, like the tapes from RESEARCH, an American group, English movements like the ROMANTIC AESTHETICS and some music videos that are really experimental.*

STAALPLAAT plans to hire the tapes out to youth centres, discotheques and suchlike and speaks ideally of a *system like the regular video farmer who hires out his tapes, preferably at the same prices.* Bearing in mind the lack of capital needed to set up a VHS distribution system, people are looking to TBA for facilities and logistical support. 'The TBA big boys' are considering the proposal.

Another new initiative comes from EX-MONTEVIDEO brats HARRY 'DEDO' HEYINK and KEES DE GROOT who have decided to set up an agency-cum-club. The club, the LOGE BETHANIËN (BETHANIËN LODGE) will be a meeting-place for media artists with presentations of 'interdisciplinary, multi-media art' at set times. The work of the founders and a select group of other artists (including SLUIK & KURPERSHOEK) is being housed in LOGE 4D (4D LODGE) which also looks after the distribution. According to KEES DE GROOT, both 'loges' intend to go *beyond video; we're also creating the underground, the marginal, we want more than just tapes and video installations, hence the emphasis on the interdisciplinary.* The axis of LOGE 4D will be its agent, someone who combine business acumen with the insight of art history. The group around HEYINK and DE GROOT have applied to Amsterdam City Council for a starting subsidy, the agent will have to be paid out of money from the Ministry of Culture.

The ministry will be dealing with still more subsidy requests in the near future. After a period of re-orientation and re-organization, nearly all the organizations affected by the cuts are going to apply to the minister with fresh courage and stronger arguments; the Arts Council is busy once more and will have to notice that probably very little will come of the most important objective of its last advice to the Minister of Culture. New and old distributors and presenters are undermining in advance TBA's position as the umbrella organization for video art. Within the organizations, everyone is beavering away at the cultivated diversity which has led to a complicated network of contracts and personal links between artists, organizations and public. Even AART VAN BARNEVELD acknowledges that there are real problems in growing towards the umbrella function that the government requires.

Perhaps the Arts Council has put its financial affairs in order but it has made a complete mistake about the social structure of the video scene.

Note of the translator:

1 This is a direct quotation from SERVAAS' letter to the Canadian magazine *Video Guide* 1986.

Translation: ANNIE WRIGHT



De Oercode

SIMON BIGGS selecteerde tijdens de videofestivals in Den Haag en Bonn (beide september 1986 gehouden) een aantal tapes en een performance, die zich goed lenen voor een taaltheoretische benadering.

Het werk van de video-kunstenaars JOHN ADAMS (Groot-Brittannië), JEAN CLAUDE RIGA (België), BILL SEAMAN (VS) NIGEL ROLFE (Ierland) STEVE FAGIN (VS) en GAD HOLLANDER (Londen) is de uitdrukking van beweegredenen en grondslagen die tot voor kort buiten de videotraditie lagen. Als groep afwijkend, vertonen de tapes ook onderling een zekere verscheidenheid. Ze laten de ontwikkeling van een taal zien die beter past bij zijn eigen medium en die niet schilderei, sculptuur, performance of film is, maar wel aan elk van deze kunstvormen iets ontleent. De tapes laten zien hoe betekenis tot stand komt, en hoe op een of andere manier een netwerk van codes wordt afgebakend. Die codes suggereren een prehistorische textualiteit die tot stand komt in een halfverborgen proces dat je primitief zou kunnen noemen. Daarmee wil niet gezegd zijn dat hun werk primitivistisch is (zoals vroeg modernisme) maar veeleer dat het werk zijdelings verwijst naar een functie van de taal die fundamenteeler is dan de codes op hoger en meer verfijnd niveau die wij gebruiken in onze dagelijkse communicatie.¹

Oercodes

Geen van de kunstenaars over wie het hier gaat, beweert een oplossing te hebben voor de vragen die hij onderzoekt. Hun houding tegenover de taal bestaat in het problematiseren van de plaats die de taal inneemt in onze cultuur. Elke kunstenaar onderzoekt de fundamentele vormen en structuren van de codes die wij gebruiken waarbij hij de krachten deconstrueert die onze communicatie tot stand brengen. Dat deconstrueren gebeurt door informatie te geven die deels met zichzelf in tegenspraak is, wat bijvoorbeeld gebeurt in de tape van STEVE FAGIN, die snel heen en weer schiet tussen scenario's die ogenschijnlijk niets met elkaar te maken hebben.² Voor al deze videomakers is het middel van deze activiteit, het coderingsproces, afhankelijk van dezelfde processen van menigvuldigheid, ambiguïteit en ondoorzichtigheid die in eerste instantie zo problematisch zijn. Dit komt het duidelijkst naar voren in het werk van BILL SEAMAN waar taal, en dus het voortbrengen van betekenis, ineenstort, doordat de taal door zijn tautologische aard niet bestand is tegen de implicaties.³

De tekens die het kritisch oog in staat stellen te functioneren worden waarneembaar in het werk van GAD HOLLANDER, of veeleer in zijn duidelijk zichtbare dichtersachtergrond. Sinds de *Beat* dichters strekken de verspreidingsvormen van poëzie zich verder uit dan alleen schriftelijke:

voordracht op toneel, film en televisie hebben poëzie bij een groter publiek geïntroduceerd waardoor er aanleiding ontstond de techniek van deze nieuwe verspreidingsvormen te bestuderen in samenhang met de andere media. In de tape van HOLLANDER komen we een dichter tegen die video maakt die schijnbaar niets van doen heeft met zijn activiteiten als dichter. Alleen door de tape te decoderen vinden we de wortels ervan.

Background Music (Orphic) is juist door zijn structuur, zijn methode van suggestie en associatie, en dubbelzinnigheid, die aanleiding geeft tot meerdere interpretaties, poëtisch. De procédés die HOLLANDER gebruikt in zijn herschepping van de met elkaar vervlochten verhalen van *Woyzeck* en *Orpheus* zijn in dezelfde zin poëtisch als GOETHE's *Faust* (of in de hedendaagse roman BORGES en CALVINO). Als je je bezighoudt met het werk van HOLLANDER (en dat van de andere kunstenaars die hier onder de loop worden genomen) is het verleidelijk er een 'poëtica van de video' op toe te passen.

Zoals in de catalogus van het Haagse videofestival staat vermeld combineert HOLLANDER alle gebruikelijke motieven, die in de verschillende interpretaties van *Woyzeck* te vinden zijn, met de al even meerduidige mythe van Orpheus in de Onderwereld, en geeft hij dit alles weer in de vorm van *tableaux vivants*. In de vorm van deze tableaux en hun onderlinge relaties die het oogmerk van de maker weergeven, zijn sterke poëtische vormen te vinden, niet in kant-en-klare vorm, à la poëtisch-beeld wordt videobeeld, maar in de manier waarop de tableaux functioneren als afbeeldingen die naar elkaar verwijzen in ruimte en tijd en waarin zich meerdere patronen laten ontdekken en ontcijferen.

Hoewel bepaalde filmregisseurs ook dergelijke technieken hebben gebruikt (zoals GODARD in *Passion* en FELLINI in *8 1/2*) begint deze methode van meta-codering en organisatie van informatie pas echt volwassen te worden bij videokunst doordat het medium de vereiste intimiteit en de programmeerbaarheid bezit. Het filmdoek functioneert meer als een 'veld' waarop onze wensen worden uitgebeeld terwijl het videoscherm het oog van de ander uitbeeldt, namelijk dat van de maker die ons, kijkers, aanstaart. Nog aardiger is dat we een beetje toegang hebben tot het proces achter die elektronische iris, alsof het een omgekeerde camera obscura betrof.

De aanwezigheid van de auteur is vooral duidelijk in het werk van STEVE FAGIN, wiens *The Amazing Voyage of Gustave Flaubert and Raymond Roussel* ons door de



GAD HOLLANDER

The primal Code

● SIMON BIGGS chose at the Den Haag and Bonn video festivals (both held during September 1986) a number of tapes and one performance, which lend themselves admirably to a theoretical textual approach.

The work of the video makers JOHN ADAMS (UK), JEAN CLAUDE RIGA (Belgium), BILL SEAMAN (USA), NIGEL ROLFE (Ireland), STEVE FAGIN (US) and GAD HOLLANDER (London) all reflected sources and motivations outside the usual conventions of video historicity. The diversity of these forms - these previous artistic incarnations - suggested that their videos were substantially different, both collectively and individually. In these authors works can be seen to be evolving a language better suited to its context, cognizant of a medium that is not painting, sculpture, performance or film but is nevertheless not exclusive of them. Watching their videos one is aware of modes of signification that, in one way or another, delineate a network of codes suggestive of a pre-historical textuality - the reference to some half-hidden process that could be conceived of as primitive. That is not to say that their work appears to be primitivistic (as early modernism) but rather that their work refers, at least obliquely, to some function of language more fundamental than the higher level codes that we are used to dealing with in normal communication.¹

Primal codes

None of the artists dealt with here pretend to solutions regarding their individual, although closely related, fields of inquiry. They all share an attitude that leads them to problematise the status of language in our culture. Each author explores the basic forms and structures of our dominant codes, deconstructing - through alternating convergences and divergences of information (for example STEVE FAGIN 's use of rapidly shifting and seemingly disconnected scenarios) - the forces that animate our communication and thus recognizing the orphic nature of their pursuits.² For each of them the means of this activity, the process of codifying, are seen as ultimately dependent on these same processes of multiplication, ambiguity and opacity that are so problematic in the first instance. This is most apparent in BILL SEAMAN 's work where language, and therefore the production of meaning, is seen to collapse in on itself as its tautological nature is unable to support the weight of its implications.³

It is perhaps in the work of GAD HOLLANDER, or not so much in his work but his evident background in poetry, that the initial signs allowing the critical eye to function become visible. Since THE BEAT POETS the forms of dissemination for poetry have multiplied into performance, film and television (amongst other media),

not only introducing poetry to a broader audience but also giving cause to study the mechanics of their medium in its relationship with other media. In HOLLANDER 's work we have a poet making video which, in appearance, has little to do with his poetic activity. However, it is in the decoding of the work that we find its roots.

Background Music (Orphic) is, in its very structure, its methodology of suggestion and association and its use of ambiguity leading to multiple readings, poetic in form. The devices HOLLANDER employs in his recreation of the interwoven stories of *Wozzeck* and *Orpheus* are poetic in the same sense that GOETHE 's *Faust* was (or in contemporary fiction BORGES or CALVINO). In dealing with HOLLANDER 's work, and that of the other artists written of here, it is tempting to apply a 'poetics of video'.

As noted in the Den Haag Festival catalogue, HOLLANDER applies all the usual motifs found in the various readings (and conclusions) of *Wozzeck*, in addition interweaving this fiction with the equally ambiguous (in the sense of multiple readings of equal value) myth of Orpheus in the underworld, all this deployed in the form of *tableaux vivants*. It is in the form of these tableaux and how they interrelate to construct the artist's intent, that is found powerful evocations of poetic form - not in any readily mapped manner (for example, image onto verse) but in how these tableaux function as icons that are cross-referenced in time and space, suggesting multiple patterns to be discerned and read.

Although certain film makers (GODARD in *Passion* or FELLINI 's *8½*) have used similar techniques it is with video (its intimacy and programmability) that this method of meta-coding and organizing information begins to mature. The cinema screen functions as a 'field' on which our desires are played out, whilst the video monitor evokes the eye of the other, the eye of the author gazing at us, the viewer. More interestingly, we are given a degree of access to the process behind that electronic iris in a reversed form of the camera obscura.

This authorial presence is particularly evident in the work of STEVE FAGIN, whose *The Amazing Voyage of Gustave Flaubert and Raymond Roussel* carries us through labyrinthian possibilities regarding the relationship between author and reader. In this context the literary terms 'author/reader', rather than the artistic 'artist/viewer' seem to function best. The term viewer, in particular, is highly suggestive of the mode we adopt when



Background Music (Orphic) 1986

labyrinthische mogelijkheden van de relatie tussen auteur en lezer leidt. Het is beter te spreken over 'auteur' en 'lezer' dan over 'maker' en 'kijker'. De term kijker geeft meer de instelling weer die wij hebben wanneer we televisie- of filmbeelden tot ons nemen. Sommige video's vereisen een intensieve manier van kijken die meer wegheeft van het lezen van een boek. Daarom noem ik de twee polen van communicatie 'lezer' en 'auteur'.

Video zoals FAGIN die gebruikt zou je beter kunnen omschrijven met de term 'taalmachine', een term die de Franse filosoof MICHEL FOUCAULT heeft toegepast op de geschriften van ROUSSEL om aan te duiden dat die tegelijkertijd verschillende associaties oproepen. Die eigenschap geeft de video meer gewicht en ondermijnt het proces van betekenisgeving. Hoewel de tape een hoog tempo heeft, houdt hij de aandacht goed gevangen doordat het script van FAGIN zowel wordt verweven met historisch echte teksten (de levens van de twee hoofdfiguren), als met de verdichtels van de auteur. Dit resulteert in een autobiografie (die van Roussel en Flaubert) binnen een autobiografie (die van Fagin).

FAGIN 's video laat duidelijk zien dat in de positie waarin de lezer wordt gebracht door de auteur, de aard van taal, de specifieke code of het medium worden vastgesteld. De auteur van een tekst kan conventionele middelen gebruiken om deze machtspositie te verwerven, voor video zijn er echter nog maar weinig conventies. Over het geheel genomen reageert het publiek nogal ongemakkelijk op deze situatie doordat het nog geen gedefinieerde plaats inneemt - tenzij die plaats wordt gekozen binnen de traditionele codes van film, televisie, schilderkunst of performance. Het probleem voor de auteur is zijn stem naast die van het publiek te laten horen. De relatie tussen auteur en lezer is een relatie van macht - de macht tot verleiden en weer afstoten, tot af- en aanwezigheid: de kenmerken van reizen.

NIGEL ROLFE verkent in zijn performance de machtsrelatie tussen auteur en lezer met scherp inzicht en sterke fysieke aanwezigheid door middel van de specifieke kenmerken van de sociale en persoonlijke politiek en de daaruit voortkomende tegenspraak. *Island Stories* gaat in eerste instantie over de situatie in Ierland, die in verband wordt gebracht met alle politieke strijd - die tussen verschillende groepen, tussen auteur en lezer en tussen de auteur en de persoon die auteur is geworden. Voor ROLFE is politiek in hoofdzaak verbonden met identiteit verkregen door macht, zoals deze relaties laten zien. Hierin vertoont zijn werk overeenkomst met de lange performances van STUART BRISLEY en BRUCE MACLEAN.

Het gebruik van video in *Island Stories* als één element in het werk is weloverwogen en precies afgestemd op de behoefte van elk afzonderlijk fragment en is tegelijkertijd eclectisch daar de rol van het getoonde videobeeld anders is voor elk van de performances. Juist door de verbinding tussen de korte performances ontstaat de poëzie.

Het werk van ROLFE heeft een keltisch ritme, en zeer beeldende effecten die in zekere zin kunnen worden opgevat als preverbale poëzie die doet denken aan stamrituelen en louteringsprocessen wanneer de performer zijn plaats zoekt temidden van gloeiende monitoren. De Franse filosoof JACQUES DERRIDA is van mening dat de tekst, in de vorm van verregaand geritualiseerde handelingen of inscripties, voorafgaat aan de verbale communicatie die verfijnd genoeg is om taal te mogen heten. De antropoloog CLAUDE LEVI-STRAUSS vond daarentegen dat verbale communicatie voorafgaat aan geschreven taalgebruik.⁴ *Island Stories* slaagt erin krachtige beeldende effecten te produceren met transparante interpretaties door een mengeling van iconische (video)beelden, primitieve menselijke handelingen (performance) en geluid met een bijna fysieke tastbaarheid (muziek). NIGEL ROLFE erkent dat hij gefascineerd wordt door de prehistorie, een periode die we pretekstueel zouden kunnen noemen, en hij zoekt er voor veel zijn werk inspiratie. Je zou het werk van ROLFE kunnen beschouwen als gesimuleerde of opgegraven prehistorische teksten, aangezien hij in de maatschappij en in zichzelf zoekt naar de archeologie van de betekenisgeving en dus naar identiteit.



STEVE FAGIN *The amazing Voyage of Gustave Flaubert and Raymond Roussel* 1986

Probeert NIGEL ROLFE preverbale textualiteit vast te leggen, BILL SEAMAN tracht het moment te reconstrueren waarop het verschil tussen preverbale communicatie en textualiteit ontstond. Door een beperkt aantal scènes te gebruiken die allen worden ondertiteld door een letter uit het alfabet poogt SEAMAN zijn taal en zijn boodschap op te bouwen. Voor hem is elke scène het plaatje uit een boek waar kinderen het alfabet uit lezen. *Telling Motions*, een visueel zeer geslaagd werkstuk met een goed geïntegreerd geluid, bestaat uit 26 'plaatjes', zoals een draaitol, een raam, een menselijke torso. De tape is opgebouwd uit drie verschillende delen: het eerste deel is het alfabet, een abstract systeem dat één geheel vormt en dat organisatie door vooraf vastgestelde processen vereist om betekenis te krijgen. De andere twee delen proberen te functioneren op het hogere niveau van taalvorming en betekenisgeving.

Op dit punt aangekomen faalt de taal echter. De lezer is niet in staat de gegevens te decoderen. De taal is aantrekkelijk maar

ondoorzichtig, stimulerend maar verwarrend. SEAMAN verbeeldt de idee van een taal die uit zichzelf mislukt, en die alleen betekenis krijgt door verwijzing naar zichzelf en niet door een abstracte relatie met zijn referent. Hiermee hangt samen het probleem van een code die niet wordt gedeeld door meerdere mensen en dus ongeschikt is voor communicatie aangezien hij gebonden is aan de bedenker ervan, in dit geval de videomaker. Het probleem is daarom niet zozeer: hoe maak ik iets duidelijk, maar, door de problematische verhouding tussen kunstenaar en taalconventies: is het eigenlijk wel mogelijk uit te stijgen boven de ondoorzichtigheid die een code van nature bezit, doordat de eenheden ervan op afspraken berusten?

Je zou naar voren kunnen brengen dat taal verantwoordelijk is voor het ontstaan van onze identiteit, zoals de ander ons ziet en hoe we ons zelf zien in onze activiteiten (codes). Het besef niet echt door te kunnen dringen in onszelf en onze omgeving zorgt voor een gevoel van onvolledigheid. *Telling Motions* is doordrenkt met een gevoel van verlorenheid en melancholie die daar het resultaat van zijn. Het werk functioneert als een prachtige spiegel die nooit zou liegen tegen degene die erin kijkt, en dat geeft aan hoe claustrofoob onze zelfwaarneming is. *Telling Motions* is taal in zijn meest fundamentele, boven alles uitstijgende argumenten zoals de vraag of schrift vooraf ging aan spraak of andersom en raakt aan wat beide processen in werking zet.

DERRIDA 's standpunt over het schrift is, als gezegd, tegengesteld aan dat van de structuralisten. *Telling Motions* geeft een derde mogelijkheid aan. DERRIDA beschuldigt ROLAND BARTHES van een paradox waar hij de geschreven tekst verheerlijkt maar tegelijkertijd ontkent dat die belangrijker is dan de gesproken tekst. Zo drukt DERRIDA zijn eigen voorkeur voor de geschreven tekst uit.

De tape van SEAMAN beoogt verzoening daar schrift en spraak ('langue' en 'parole'), beeld en muziek dezelfde status hebben.⁵ Daardoor worden ze secundaire codes van een taalproces van meer primitieve aard: een betekenisgeving waar al deze codes op hoger niveau op terugslaan en daarmee de structuralistische en Derridaanse



● receiving television or film, whereas there are aspects to the act of watching a video which place it closer to the act of reading a book. For this reason I wish to suggest a somewhat different relationship between the two poles of communication.

FAGIN's use of video functions as a 'language machine', a term applied by the French philosopher MICHEL FOUCAULT to the text of ROUSSEL, in the manner that it causes multiple associations in simultaneous directions, adding weight and pre-deconstructing the process of signification. A rapidly paced work it nevertheless sustains detailed interest, as FAGIN's own script becomes entwined with both historically 'real' text (the lives of the two central characters) and the fictional author's fictions (an autobiography within an autobiography).

What FAGIN's work highlights is that in the position that the author attempts to place the reader is established the mode of language, the specific code or media. The author may deploy conventional means to achieve this position of power, however for video there are few existent conventions. On the whole the audience is uncomfortable with this situation as their place is not clearly defined - unless within the traditional codes of film, television, painting, sculpture of performance. The problem for the author here is to place their voice alongside that of their reader. The vector between author and reader is one of power - the power of seduction and rejection, absence and presence - the characteristics of the voyage.

NIGEL ROLFE explores this vector of power with an incisive wit and physical presence through the specifics of social and personal politics and the ensuing contradictions found at their nexus. *Island Stories* deals, in the immediate, with the situation in Ireland, relating this to all political struggle (between one group and another, the author and their reader and between the author and the person who has become the author - in this last sense the

NIGEL ROLFE *Island Stories*
(live-performance en video)

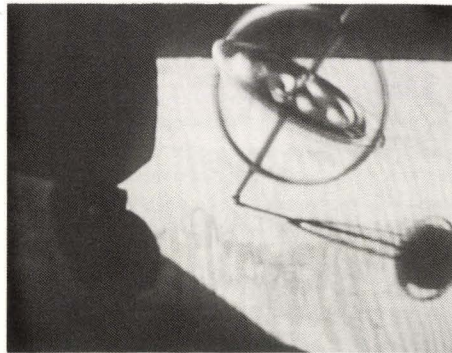


work relates to the endurance performances of STUART BRISLEY and BRUCE MC LEAN). For ROLFE politics is essentially related to identity through power, as expressed in these relationships.

The use of video in *Island Stories* as one element in the work is well considered and finely tuned to each piece's requirements and yet eclectic as the role of the displayed image shifts from performance to performance. It is in the connections between these short performance tableaux that the poetry develops.

ROLFE's work has a celtic rhythm and imagistic presence that, in a sense, could be read as a form of pre-verbal poetry, suggestive of tribal rituals and cleansing processes, as the performer took his place amongst the glowing monitors. The French philosopher JACQUES DERRIDA has argued that the text (in the form of highly ritualised actions or inscriptions) pre-dates verbal communication of a sufficiently sophisticated quality to be called language, in opposition to the anthropologist CLAUDE LEVI-STRAUSS who believed that verbal communication was more primal.⁴

Island Stories manages to produce a powerful presence with transparent readings deploying a mixture of simple iconic (video) images, elemental human actions (performance) and sound of an almost



BILL SEAMAN *Telling Motions* 1986

physical tangibility (music). NIGEL ROLFE admits to a fascination with prehistory (a time we define, as the word suggests, as pretextual) returning to it for inspiration in much of his work. One could see ROLFE's work as simulated or excavated prehistorical texts, as he searches in society and within the self for an archeology of signification and thus identity.

If NIGEL ROLFE's work seeks to establish a pre-verbal textuality then BILL SEAMAN attempts to reconstruct that point at which the division between the two occurred. By using a limited number of video sequences, each subscripted with a letter of the alphabet, SEAMAN sets out to construct his language, his message. For him each sequence is similar to a child's alphabetical building block. *Telling Motions*, a visually splendid piece with a well integrated sound track, is composed of twenty six short sequences showing for instance a spinning top, a window, a human torso. Structured in three distinct parts SEAMAN initially introduces us to his alphabet - an abstract

unitary system that requires organisation through set processes to attain meaning. The second and third parts seek to function at this higher level of language construction and signification.

However, it is at this point that the language fails itself. The reader is unable to decode, or concode, the data. It remains seductive but opaque, confusing although stimulating. SEAMAN develops the idea of a language collapsing in on itself. The idea that language only attains meaning in reference to itself and not through some absolute relationship with its referent. Related to this is the problem of the privacy of the code, its site specific character relative to its source, the author. The problem therefore is not so much as how to make something transparent but rather (due to the problematic relationship between the artist and the conventions of language) whether it is at all possible to transcend the code's essential opacity, its natural collapse into tautology.

It can be argued that it is through language that identity is constructed, both through the eyes of the other and in how we see ourselves in our actions (codes). A powerful sense of loss, even melancholy, permeates *Telling Motions* reinforcing this perception of incompleteness, our inability to access either ourselves or our environment. This work functions as a beautiful mirror that would tell no lies regarding its beholder, evidencing the claustrophobia of our perceptions of ourselves and our things. SEAMAN's *Telling Motions* is language at its most fundamental, transcending arguments such as textuality versus verbalism, and touching on that which animates both.

If DERRIDA's position on the historicity of language, in reference to textuality and verbalism, is in opposition to the structuralist position, SEAMAN's tape suggests a third option. DERRIDA accuses ROLAND BARTHES of paradox in his celebration of the text but simultaneous denial of its precedence over the spoken word. In this DERRIDA is expressing his own preferences for the text. In SEAMAN's work the possibility emerges for a reconciliation as text and spoken word (*parole* and *langue* or *langue* and *parole* respectively, depending upon your position), image and music are all equalised, thus becoming secondary codes to a language process of a more primal aspect: an operation of signification that all these higher level codes refer back to, deconstructing the structuralist dependence (a dependence shared by DERRIDA, but in reverse) on oppositional (dialectical) logic.⁵

That video makers such as SEAMAN, FAGIN and ROLFE are similarly touching on this vein buried deep in our culture is interesting in that the media they employ is of fairly recent invention - media central to LYOTARD's *Post-Modern Condition*. Strangely, video (a new technology) delivers the means to access or suggest processes considered as elemental or primal. Is it that video, due to some intrinsic quality in its nature or due to its historical position and context, is able to (in the hands of certain artists) open a fissure in the codes upon which we have constituted our culture.

afhankelijkheid van positionele (of: dialektische) logica ontmantelen.

Videokunstenaars als SEAMAN, FAGIN en ROLFE houden zich alle drie bezig met dit diepgewortelde en oeroude probleem en dat is des te interessanter omdat ze werken met een medium dat van betrekkelijk recente datum is en centraal staat in LYOTARD's *Post-Modern Condition*. Uitgerekend video geeft ons toegang tot processen die we als elementair of primitief kunnen betitelen. Blijkbaar is video door een bepaald intrinsiek kenmerk of zijn historische positie geschikt om een bres te slaan in de codes die de basis van onze cultuur vormen.

De rechtstreeks uit de hel van DANTE afkomstige beelden in de video van JEAN CLAUDE RIGA, *Ronde de Nuit*, beelden van gegoten staal, stoom en grote machines, geven aan hoe die bres eruit kan zien wanneer we die weergeven met behulp van kunstvoorwerpen. Die zijn immers ook een afbeelding van de manier waarop wij onszelf beschouwen.

De tape is een visuele metafoor voor de ideeënwereld die we hebben geconstrueerd en voor de codes die we hebben ontwikkeld. Die codes zijn machines geworden die hoog uittorenen boven hun makers. Thema's zijn de met elkaar samenhangende zaken als macht, beheersing, stratificatie en specialisatie. Dat deze begrippen toepasbaar zijn op zowel een groot industrieel complex (als symbool voor het verleden) als op de meer abstracte constructies van de post-industriële maatschappij, geeft aan dat de processen en krachten die doorwerken in de verschillende vormen van organisatie, ook werkzaam zijn in de organisatie van informatie zoals bij video. Dergelijke organisatievormen hebben hun geldigheid te danken aan een zekere complexiteit veroorzaakt door de mogelijkheid van meerdere interpretaties van één en hetzelfde fenomeen. Het betekenisstelsel kan functioneren doordat elke afzonderlijke eenheid tegelijkertijd binnen verschillende contexten te interpreteren is, dankzij de ambiguïteit van die eenheden. Dit gegeven, dat vooral duidelijk te zien valt in poëzie, is de sleutel tot veelvoudigheid en indeling.

De hierboven genoemde begrippen worden gehanteerd door JOHN ADAMS in diens tape *Intellectual Properties*, waarin hij duidelijk laat merken op zoek te zijn naar het wezen van de macht. Daarbij komen aan de orde politieke macht, economische macht, massamedia en het verlangen meerdere verhalen te verzinnen die toch met elkaar kloppen. De tape gaat over dubbelzinnigheid en de manier waarop die kan worden gebruikt om iedereen iets te geven van wat ze denken te willen hebben, terwijl je ze alleen maar geeft wat jij wil. Deze functie, die ook in de kunst wordt gebruikt bewijst voortdurend zijn waarde en stelt ook deze tape in staat om binnen de context van kunst commentaar te leveren op een wereld (van geld, macht en reclame) die bij nader inzien niet eens zo heel erg verschilt van de kunstwereld.

Door gebruik te maken van dezelfde elementen in verschillende scènes creëert



JOHN ADAMS *Intellectual Properties* 1985

ook ADAMS een veelheid aan interpretatiemogelijkheden en onderstreept ook hij de idee dat onze maatschappij zijn uiterlijke verschijningsvorm ontleent aan de heersende taalstructuren die reeds vanaf de vroegste beschaving de menselijke geest hebben doordrongen. De personages in de tape worden gedreven door verlangens en bevrediging van die verlangens, door angst en afwijzing, bezit en verlies en de paranoia en berusting die dat alles met zich meebrengt. Dat heeft natuurlijk zijn invloed op de relatie kijker/videokunstenaar en op het gebruik van video binnen deze relatie.

Vertoning

Die relatie tussen kijker, maker en de tape is nog altijd problematisch, en van grote invloed op de productie en receptie van het werk. Videofestivals zoals dat van Den Haag en Bonn zijn toevallig ontstaan zoals het systeem van musea en galleries. Het is een tweelachtige vorm, ontleend aan de modellen filmfestival en overzichtstentoonstelling. Zo wordt video gepresenteerd als een bastaardvorm zonder eigen context.

Sommige kunstenaars zijn tevreden met deze situatie, andere niet en dat geldt ook voor het publiek. Er zijn veel positieve kanten te ontdekken aan videofestivals, hoewel je je kunt afvragen waarom sommige kunstenaars hun werk vertonen in een kader dat afbreuk doet aan hun ideeën. Die kunstenaars hebben dan ook beslist een andere vertoningsvorm nodig.

Hoewel Den Haag, met zijn brede aanbod en filmgerichtheid, en Bonn, dat meer gericht is op kunstvideo, laten zien dat er verschillende mogelijkheden zijn, is het noodzakelijk dat er wordt nagedacht over een vertoningsvorm die een optimale ontvangst van video mogelijk maakt.

Vertaling: MURK HOEKSTRA

Noten van de vertaler:

1 Volgens JACOBSON is een code een beperkte verzameling tekens of eenheden (afkomstig uit een morfologie; beide zijn betekenisdragend), maar ook de procedures van hun gebruik (hun syntactische organisatie). Verwerking van deze twee componenten stelt ons in staat tot het produceren van een boodschap.

2 Deconstructie in derridaanse zin bestaat eruit aan te tonen dat twee termen die vanouds als elkaar tegengestelde worden beschouwd (bijv. natuur en cultuur) eigenlijk twee aspecten van hetzelfde zijn en hiervoor een term te vinden die beide aspecten in zich sluit (bijv. 'wereld').

3 Deze ondoorzichtigheid wordt veroorzaakt doordat de elementen die de code vormen, de tekens, willekeurig zijn gekozen en vervolgens zijn voorzien van een betekenis die berust op afspraak. Wil je een boodschap decoderen, dan moet je weten wat de afzonderlijke tekens van de code betekenen. De betekenis kun je niet zien aan de tekens, maar die moet je voor elk teken afzonderlijk leren. De tautologie waar de schrijver hier op doelt, wordt veroorzaakt doordat sommige woorden slijten door gebruik en daarom worden vervangen door nieuwe met dezelfde betekenis.

4 Volgens DERRIDA moet schrift (geschreven taal) worden opgevat als metafoor voor het begrip teken. Daarom kan hij beweren dat taal altijd schrift is geweest en wel oer-schrift.

5 Volgens MARIO PEI is de term 'langue' (afkomstig van de Zwitserse taalkundige SAUSSURE): dat deel van het taalsysteem dat geërfd of geïnstitutionaliseerd is, een compleet en homogeen grammaticaal systeem in gebruik bij een hele gemeenschap, en wordt gebruikt als tegenstelling van de verbale boodschap van het individu ofwel 'parole' (PEI, MARIO; *Glossary of linguistic Terminology*, New York/London 1966, Columbia University Press). Overigens zijn 'parole' en 'langue' gelijk te stellen met de begrippen 'boodschap' en 'code' die hierboven zijn gebruikt, en beslist niet met 'spraak' en 'schrift': een individuele taaluiting ('parole' of 'boodschap') kan zowel mondeling als schriftelijk zijn.

.....
(instelling/institution)

.....
naam/name

.....
straat/street

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

.....
land/country

.....
telefoon/phone

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

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

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

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

.....
handtekening/signature

Abonneert U

Subscribe!

.....
MEDIAMATIC

Postbus 1114

9701 BC Groningen

Netherlands





JEAN CLAUDE RIGA *Ronde de Nuit* 1985

● The Dantesque netherworld imagery of JEAN CLAUDE RIGA's *Ronde de Nuit* - images of molten steel, steam and massive machinery - suggests what this fissure may look like if materialised in our artefacts, the expression of how we see ourselves.

Ronde de Nuit is a visual metaphor for the conceptual/psychological world we have created, the codes we have developed. Codes that have become machines (artefacts) that dwarf their inventors. RIGA's work deals with a number of interrelated issues regarding power, control, stratification and specialisation. That these readings could be applied to a large industrial complex (a symbol of a past age) and to the more abstract constructions of a post-industrial society suggests the fundamental similarities in the processes and forces that function through all forms of organisation - including the organisation of information as represented here in the medium of video. Such modes of organisation gain their power via complexity through reference to multiple readings that allow the system to function in a plurality of contexts and yet remain unassailable due to an inherent opacity - the essence (particularly evident in poetry) of ambiguity, the key to multiplicity and division.

These factors are managed to great effect by JOHN ADAMS in his work *Intellectual Properties* where his stated intent is to explore power: political power, economic power, the mass media and the temptation to create multiple fictions that nevertheless tally. ADAMS' world is one that is predicated on ambiguity and where that ambiguity can be exploited to give everyone a little of what they think they want whilst actually only giving them what you want to. That this function in art is constantly rewarded links the work to its own context

and status whilst allowing it to look out on a world (of money, power and advertising) that is not really that different from its own. Through using the same elements in varying sequences ADAMS creates a multiplicity of readings that reinforces the idea that society takes its forms from the dominant language structures that have informed the human intelligence since its origin.

In ADAMS' work it is the processes of power found in desire and gratification, fear and rejection, possession and dispossession, and the ensuing paranoia/acceptance the subject must deal with that motivated his character. This in turn reflected on the viewer's relationship with the video maker and the medium of video within this dynamic.

Display

The problems of this relationship between viewer and producer and the video are manifold and still largely unresolved. Although some artists are starting to address these questions the nature of the context within which they place their work, and its effect upon the production and reception of that work, remains highly problematic. Video Festivals such as Den Haag and Bonn have evolved as did the museum and the gallery system, almost at random. The video festival is essentially a hybrid form, based upon the film festival and the art survey exhibition models. This tends to place video art as the bastard child of film and video without its own context.

Whilst some artists may be happy with this situation others must feel very uncomfortable in this context. (This could also be said of the audience). The positive aspects of video festivals are numerous, however one is left wondering why some artists place their work in a context that

could be detrimental to their ideas. For these artists the need for an alternative mode of display is critical.

Whilst Den Haag, which is broad and cinema oriented, and Bonn, which is focused on artist's video within a gallery context, do represent alternatives, further thought to the diversity of the works and their equally diverse requirements needs to be given if video is to get the best possible reception.

Foto's/photos: AUKE BERGSMA voor/for KIJKHUIS

Notes of the translator:

1 According to JACOBSON, a code is a limited set of signs or units (taken from a morphology) but also the procedures of their usage (their syntactic organisation). Articulation of these two components enables us to produce messages.

2 Deconstruction in Derridian sense implies analysing two terms since long believed to be opposites (e.g. nature vs. culture), demonstrating that they are in fact two aspects of the same thing and eventually delimiting a term that incorporates both aspects (e.g. 'World').

3 This opacity results from the fact that the elements forming the code (the signs) are chosen arbitrarily and joined with a meaning that therefore is purely conventional and not motivated in any way by a similarity between sign and meaning. In order to decode a message one has to be aware of the meaning of each sign first.

4 According to DERRIDA writing must be considered merely as a metaphor for the concept of sign. That is why he claims that language has always been written language and even the first language ever, and that there is no clear distinction between written language and spoken language.

5 'Langue' and 'parole' are an old couple here; according to MARIO PEI 'langue' (a term coined by the Swiss Linguist SAUSSURE) is *the part of the language system which is inherited or institutionalized, a complete and homogenous grammatical system used by an entire community, as against an individual's verbal message or 'parole'* (PEI, MARIO, *Glossary of Linguistic Terminology*, New York/London, 1966, Columbia University Press). In fact 'parole' and 'langue' are equivalent to 'code' and 'message' that have been used supra.







Travel

MARIE ADÈLE

Reizen, het roept tal van gedachten en gevoelens op, spanning omdat men het onbekende tegemoet gaat, voorstellingen van het nieuwe reisdoel en herinneringen aan de vorige reizen. Op het vliegveld waar de reiziger nog slechts enkele uren van de plaats van bestemming verwijderd is, is alleen nog maar de stress. Rusteloos wordt er gewacht op het moment dat men aan boord kan.

De hierboven geschetste situatie inspireerde NAN HOOVER tot het maken van een drietal tapes die uiteindelijk samengevoegd zouden worden in de installatie *Travel in Light*, die in oktober 1986 werd gepresenteerd bij DE APPEL in Amsterdam.

Drie monitoren op hoge, slanke sokkels tonen elk een landschap. Op de linker is een indrukwekkende 'berg' te zien met een besneeuwde top. De berg is omringd door slierten nevel. Het beeld van het berglandschap is opgebouwd uit de kleur grijs in allerlei nuances, gemengd met blauw.

Van de middelste monitor straalt een oranje gloed waaruit een heuvelachtig gebied opgetrokken is, dat aan woestijn doet denken.

Het beeld van de rechtermonitor toont een 'weg' die over een glooiend stuk land loopt. In tegenstelling tot de twee eerst genoemde tafereelen is hier de hemel helder van kleur en gaat niet schuil achter het landschap. Voor deze tape zijn de kleuren geel en blauw gebruikt.

Slechts minieme veranderingen zijn in de landschappen waar te nemen: licht-donker verschillen, waardoor de vormen lijken te verschuiven en de kleuren andere tonen krijgen. Hetgeen verbeeld wordt, blijft echter gelijk.

De schoonheid van deze verstilde landschappen maakt een onwerkelijke indruk en doet denken aan droombeelden. De kunstenaar omschrijft dit treffend met de benaming *the imagined landscape*. Deze typering van *Travel in Light* raakt de intentie ervan zeer nauw. De ideale plek voor de installatie is een luchthaven. Daarom heeft NAN HOOVER het voorstel gedaan om de installatie te plaatsen in een niet al te drukke hoek van de vertrekhal van Schiphol. Reizigers, opgedraaid door de hectische stemming in de luchthaven, worden door haar meegenomen naar landschappen die alleen in de verbeelding en het onderbewuste bestaan. Bij het zien van de installatie worden herinneringen aan eerder geziene

landschappen wakker gemaakt, die inmiddels verworden zijn tot droombeelden. Zo kan de installatie functioneren als een rustpunt in de gejaagde atmosfeer van de vertrekhal.

Het is opmerkelijk dat NAN HOOVER voor het creëren van deze ideale landschappen niet haar toevlucht heeft gezocht tot ingewikkelde vormen van beeldmanipulatie maar slechts gewerkt heeft met papieren structuren en licht.

Dialogo

Met *Travel in Light* wil NAN HOOVER zich ook richten tot het publiek dat zich niet speciaal interesseert voor videokunst. Op het moment houdt zij zich erg bezig met het maken van videokunst bestemd voor publieke gebouwen. Zij wil haar installaties een dialoog aan laten gaan met het gebouw en zijn functie. Dit soort videokunst, gericht op een breder publiek dan de meeste videokunst, leent zich goed voor kunst sponsoring. Ze hoopt dan ook in de toekomst met bedrijven samen te kunnen werken.

Een andere installatie waar zij nu aan werkt, is bestemd voor de toegangshal van een hogeschool waar bouwkunde gedoceerd wordt.

Vijf monitoren, elk geplaatst op hoge torens, vormen een halve cirkel die met de bolle kant naar de ingang geplaatst is. De monitoren zijn met hun beeldschermen naar de binnenkant van de cirkel gekeerd. De tape die op de installatie gedraaid wordt geeft een visie op hoe in de Japanse architectuur met vorm, ruimte en licht wordt omgegaan. De kunstenaar stelt de doelmatigheid in de Japanse architectuur



n Light

AJANDREAM

● Travelling evokes numerous thoughts and feelings: often exciting because one is facing the unknown, because one thinks about the new destination, and recalls one's previous journeys. At the airport, still a few hours away from their destinations, the travellers only feel stress. Nervously they await the moment of taking off.

The situation sketched above inspired NAN HOOVER to make three tapes, which were eventually to be combined in the installation *Travel in Light*, which was shown at THE APPEL in Amsterdam, October 1986.

● Three monitors, on tall, slender pedestals, are each showing a landscape. The monitor on the left shows an impressive mountain with a snowy peak. Wisps of mist drift round the mountain. The image of the landscape is composed of many different shades of grey mixed with blue.

The monitor in the middle emits an orange glow, in the form of a hilly landscape, and suggests a desert.

The monitor on the right shows a road through a rolling country-side. Contrary to the two other tableaux, this sky is of a light colour, and not hidden behind the landscape. The colours yellow and blue were used for this tape.

Only very slight changes can be perceived in the landscapes: differences of light and dark give the impression that the forms are changing place, and produce other shades of colour. However, the image stays the same.

The beauty of these still landscapes is almost unreal and suggests that these are dream-visions. The artist has appropriately entitled this: *the imagined landscape*. This feature of *Travel in Light* is very close to its intention. The ideal location for this installation would be an airport. Thus NAN HOOVER's proposal to place *Travel in Light* in a quiet nook of the departure hall of Schiphol Airport Amsterdam. Travellers, made nervous by the hectic atmosphere of the airport, are taken by NAN HOOVER to landscapes that only exist in the imagination and the subconscious.

The installation evokes memories of landscapes that one has seen before, which in the meantime have already become dream-visions. In this way the installation can function as a point of rest in the hurried atmosphere of the departure hall.

It is remarkable that for the creation of these ideal landscapes NAN HOOVER did not use intricate forms of image manipulation, but only worked with paper structures and light.

Dialogue

Travel in Light is also intended for a public which is not normally interested in video art. At the moment NAN HOOVER is employed in making video art meant for public buildings. She wants her installations to start a dialogue with the building and its function. This kind of video art, intended for a wider audience than most video art, is quite suitable for art sponsoring, and in the future NAN HOOVER hopes to collaborate with business companies.

At the moment she is working on another installation which is intended for the entrance hall of a college for architecture.

Five monitors placed on tall pedestals form a semi-circle with its convex side towards the entrance. The monitor screens are on the concave side. The tape shown in the installation shows how Japanese architecture deals with form, space and light. The artist focuses on the efficiency of Japanese architecture. The Japanese are always trying to reveal the essence of a certain space.

This philosophic inside of the installation contrasts strongly with its massive exterior, which symbolizes the robust nature of architecture.

Clearly the design for this installation in form and content is intended for a building which houses a college for architecture.

centraal. Telkens probeert men daar de essentie van de ruimte bloot te leggen.

De filosofische binnenzijde van de installatie staat in sterk contrast met de massieve buitenkant, die het robuuste karakter van architectuur verbeeldt.

Het is duidelijk dat het ontwerp voor deze installatie, zowel qua inhoud als qua vorm, geheel geïoriënteerd is op een gebouw waar onderwijs gegeven wordt in architectuur.

Ruimte

Travel in Light en de installatie die nog in voorbereiding is, lijken een nieuwe richting aan te geven in het werk van NAN HOOVER. In beide gevallen heeft de installatie betrekking op de ruimte waarin die zich bevindt. Dit was in haar eerdere videowerk nog niet voorgekomen.

Toch is de verandering ten opzichte van vroeger werk niet zo rigoreus. Ook toen onderzocht zij, naast licht en beweging, de ruimte. Nu bekijkt zij de ruimte echter vanuit meer standpunten, zij let ook op de functie van de ruimte. In eerdere tapes en performances stelde zij ruimte in relatie tot licht en donker en het bewegen in een ruimte centraal. Haar bevindingen lijken zich in geëvolueerde vorm in *Travel in Light* te manifesteren. In een zeer vroege tape als *Enclosures* (1975) toont NAN HOOVER al hoe, door de lichtval, lichaam en papieren structuren van vorm kunnen veranderen. In *Landscapes* (1977) wordt een landschap gesuggereerd door middel van close-up opnames van een gezicht. Ook hier veranderen vormen onder invloed van het licht. Ruimtelijke structuren zoals van papier en lichaam worden in deze tapes gebruikt om een nieuwe ruimtewerking te creëren met behulp van licht en schaduw. Een ruimte wordt geschept die alleen in de verbeelding kan bestaan.

In een tape als *Projections* (1980) is NAN HOOVER uitgegaan van een bestaande ruimte die in combinatie met het zonlicht het medium vormt voor bewegende droombeelden. De tape is in 1980 in Berlijn gemaakt. NAN kreeg toen een beurs van de DAAD (Deutsche Akademische Austausch Dienst) om een jaar in Berlijn te werken. In een interview uit 1981 zegt ze hierover: *Het atelier dat mij door de DAAD werd aangeboden, heeft een grote invloed op mij uitgeoefend. Het is een in tweeën gedeelde grote ruimte aan de Bundesallee. Aan de overkant van deze drukke straat staat een groot gebouwencomplex. Toen ik hier in juni 1980 kwam, was ik onmiddellijk sterk onder de indruk van het zonlicht.*¹ *Projections* zijn de schaduwen van het passerende verkeer en de voetgangers op de muren van NANS atelier die in de tape een eigen leven gaan leiden.

De nieuwe benadering van de ruimte in *Travel in Light* en haar volgende project ligt in het feit dat zij de ruimte niet meer alleen als een middel gebruikt om iets te verbeelden. Bovendien concentreert ze zich behalve op de ruimtes die we ons in onze gedachten kunnen voorstellen, ook op ruimtes die er werkelijk zijn met hun specifieke eigenschappen. Ze legt als het ware een verband tussen ruimtes in onze geest, de 'imagined landscapes' in *Travel in Light*, en de werkelijke ruimte waarin we ons kunnen bevinden, bij *Travel in Light* de vertrekhal. Bij de installatie waar ze nu aan werkt, zijn soortgelijke aspecten te ontdekken. Hier verbindt NAN HOOVER een bestaande ruimte met gedachten over het gebruik van ruimte, vorm en licht in Japan.

De introspectieve wijze waarop NAN HOOVER in eerdere werken verschijnselen als licht, vorm en ruimte behandelde, wordt nu aangevuld met een naar buiten gerichte aanpak. Het werk krijgt daardoor een extra betekenis en de poëtische, introverte videobeelden krijgen een duidelijke bestemming.

Travel in Light is samengesteld uit drie tapes die oorspronkelijk ontstaan zijn als zelfstandige werken: *rolling hill and setting sun* (3' 1983), *Returning to Fuji* (8' 1984) en *Desert* (12' 1985). Eén van deze tapes: *Returning to Fuji*, is via *Mediamatic* tegen de sterk gereduceerde prijs van f95,- verkrijgbaar. Deze copie op huiskamerformaat is uitsluitend bedoeld voor privé gebruik. Copiëren, verhuren of openbaar vertonen is illegaal en komt in feite neer op diefstal. Gebruik de antwoordkaart elders in dit nummer. Voor een tape met vertoningsrecht, voor

incidentele vertoningen en voor ander werk van NAN HOOVER kunt u zich wenden tot MONTEVIDEO in Amsterdam. Voor informatie over de installatie *Travel in Light*: DE APPEL, Amsterdam.

● *Travel in Light* is put together of three tapes which originally were made as works in their own: *rolling hill and setting sun* (3' 1983), *Returning to Fuji* (8' 1984) and *Desert* (12' 1985). One of these tapes: *Returning to Fuji*, is available through

Space

● *Travel in Light*, and the installation which she is working on now, seem to point to a new direction in NAN HOOVER's work. Both pieces refer to the locations where they are placed. This aspect was absent from her earlier video work.

Compared to her earlier work, however, the changes are not really marked. In her earlier work as well, she explored 'space', besides light and motion. In her present work, she looks at 'space' from different angles, and also takes into account the function of a certain space. In earlier tapes and performances she highlighted the space in relation to light and dark, and motion within a certain space. An evolved version of her experiences seems to manifest itself in *Travel in Light*. In a very early tape, like *Enclosures* (1975) NAN HOOVER is already showing how the incidence of light can change the forms of bodies and paper structures. In *Landscapes* (1977) a landscape is suggested by means of close-ups of a face. Here again forms are changed under the influence of light. Three-dimensional structures (bodies, paper-structures) are used in these tapes to create new effects by means of light and shadow. A space is created which can only exist in the imagination.

In a tape like *Projections* (1980) NAN HOOVER starts from an existing space, a room, which in combination with sunlight forms the medium for moving dream-visions. The tape was made in Berlin in 1980. NAN was given a grant from the DAAD (Deutsche Akademische Austausch Dienst), enabling her to work in Berlin for one year. Referring to this period in a 1981 interview, she said: *The studio offered by the DAAD has had great influence on me. It was a large space, cut into two parts, in the Bundesallee. At the other side of this busy street is a huge complex of buildings. When I came here in June 1980 the sunlight immediately made a profound impression on me.*¹ *Projections* are the shadows of passing traffic and pedestrians on the walls of her studio; in the tape they have a life of their own.

The new approach to space in *Travel in Light* and the next project is the fact that she no longer uses a certain space only to express something. In addition she concentrates not only on imaginary spaces, but also on existing spaces with their specific characteristics. She made a link, as it were, between the spaces in our minds, the 'imagined landscapes' in *Travel in Light*, and the actual space we find ourselves in, in the case of *Travel in Light* the departure hall. Similar aspects can be found in the installations which she is working on now. Here NAN HOOVER links an existing space with ideas about the use of space, form and light in Japan.

A more extrovert approach now supplements the introspective way in which NAN HOOVER dealt with light, form and space in her earlier work. This adds an extra dimension to her work, and provides a well-defined destination for the poetic, introvert video images.

Translation: FOKKE SLUITER

1 WILLEM VAN BEEK Nan Hoover; de relatie tussen beeld en imagination in: *Kunstbeeld 8 jrg. 5* Amsterdam.

Mediamatic at the strongly reduced price of f95,-. This home format copy (PAL, European standard only) is only to be used for private viewing. Copying, renting or public presentation of the tape is against the law. Please use the reply card in this issue. For tapes with public presentation rights, rental and other works by NAN HOOVER refer to: MONTEVIDEO, Amsterdam. For information about *Travel in Light*: DE APPEL, Amsterdam. North America (NTSC): ELECTRONIC ARTS INTERMIX, New York.

Song of Songs

PIM JONKER

Het SHAFFY THEATER te Amsterdam toonde de laatste twee weken van september dit jaar produkten van beeldende kunstenaars, die dramatische elementen van hun werk tot voorstellingen hadden uitgebouwd. Binnen dit kader ontwikkelde de van origine Israelische kunstenaar MICHAL SHABTAY de voorstelling *Song of Songs (Het Hooglied)*, een negen-kanaals videowerk dat door de manier van presenteren (de monitoren worden over een toneel bewogen) de vorm van een theaterstuk krijgt.

PIM JONKER beschrijft de voorstelling die ondanks het feit dat zij als geheel nog niet echt kon overtuigen, toch een zeer interessante verbinding legt tussen video en theater, ballet of zelfs opera.

●During the last two weeks of September artists who have extended elements of their work into performances made presentations in the SHAFFY THEATRE in Amsterdam. One of them was the artist MICHAL SHABTAY, born in Israël, who developed a performance *Song of Songs*, a nine-channel video work presented in such a way (the monitors are moving across the stage) that it becomes a stage-play.

PIM JONKER describes the performance which, in spite of the fact that it was not wholly convincing, made a very interesting link between video and theatre, ballet or even opera.

Het *Hooglied* is een van de oudste bij ons bekende verzamelingen van profane liefdesliederen en epithalamia. Ze stammen uit de vierde of vijfde eeuw voor Christus en worden gewoonlijk toegeschreven aan Koning Salomo. Het bevat een aantal beschrijvingen van de liefde, haar ceremoniën en rituelen, maar ook van de natuur, als verbeelding van liefde.

Omdat Het *Hooglied* zo plastisch de liefde beschrijft, was het moeilijk te aanvaarden als een integraal gedeelte van *de Bijbel*. Tot ver in de eerste eeuw werd het alleen gezongen op wereldlijke feesten en in wijnwinkels. Men vond het echter een te kostbaar dichterlijk werk om verloren te laten gaan. Men stelde dat Het *Hooglied* in wezen een allegorie is, waarin de liefde van God voor het land Israël bezongen wordt en men nam het alsnog op in het *Oude Testament*.

Hoewel de stijl coherent is, is het niet makkelijk een plot in de liederen te ontdekken of een karakterisering aan te geven van de personages. Niettemin verschijnen er steeds twee hoofdpersonen: de minnaar of bruidegom en de geliefde of *shulamith* (bruid). De twee beschrijven elkaar herhaaldelijk, ook door middel van metaforen zoals dieren, planten, landschappen of complete taferelen.

*...Zijn hoofd is fijn goud, gelouterd goud,
zijn lokken zijn golvend, ravezwart,
Zijn ogen zijn als duiven bij waterbeken...*

*...Uw navel is een welgerond bekken,
waaraan geen gemengde wijn ontbreke:
Uw schoot is een tarwehoop,
omzoomd met lelien.
Uw beide borsten zijn als tweelingjongen
van gazellen...*

In SHABTAY's vroegere videowerk vormden de gevoelens van erotiek en passie zoals die in het gebied rond de Middellandse Zee en in het Midden Oosten zich manifesteren, reeds de leidraad.

Deze gevoelens worden op cryptische wijze weerspiegeld en zijn altijd verborgen aanwezig in het dagelijkse leven. In de Noordelijke culturen vindt tegenwoordig vrijwel het tegenovergestelde plaats. Het etaleren en consumeren van erotiek onderstreept zich hier door middel van directheid en openbaarheid, is de mening van MICHAL SHABTAY. De combinatie van de Oosterse, erotische symbolentaal en de originele strekking van het *Hooglied*, dus een niet religieuze cyclus van liefdesgedichten, inspireerden MICHAL SHABTAY tot het creëren van haar voorstelling.

●The *Song of Songs* is one of the oldest extant collections of profane love-songs and epithalamia (wedding songs). They date from the fourth or fifth century BC and are usually attributed to King Solomon. The *Song of Songs* contains a number of descriptions of love, its ceremonies and rituals, and of nature as a symbol of love.

Because the *Song of Songs* describes physical love in a very straightforward way, it was difficult to accept it as an integral part of the *Bible*. Far into the first century AD it was only sung at profane festivals and in wine shops. Yet it was seen as a poetical work of such beauty that it was not allowed to disappear. The *Song of Songs* was said to be essentially an allegory, a song in praise of the love of God towards the land of Israël, and it was collected in the *Old Testament*.

Although the style is coherent, it is not easy to discover a plot in the songs, or to pin down the characters. Nevertheless two principal characters are always present: the lover or bridegroom, and the loved one or *shulamith* (bride). These two describe each other repeatedly, also metaphorically as plants, landscapes, or complete tableaux.

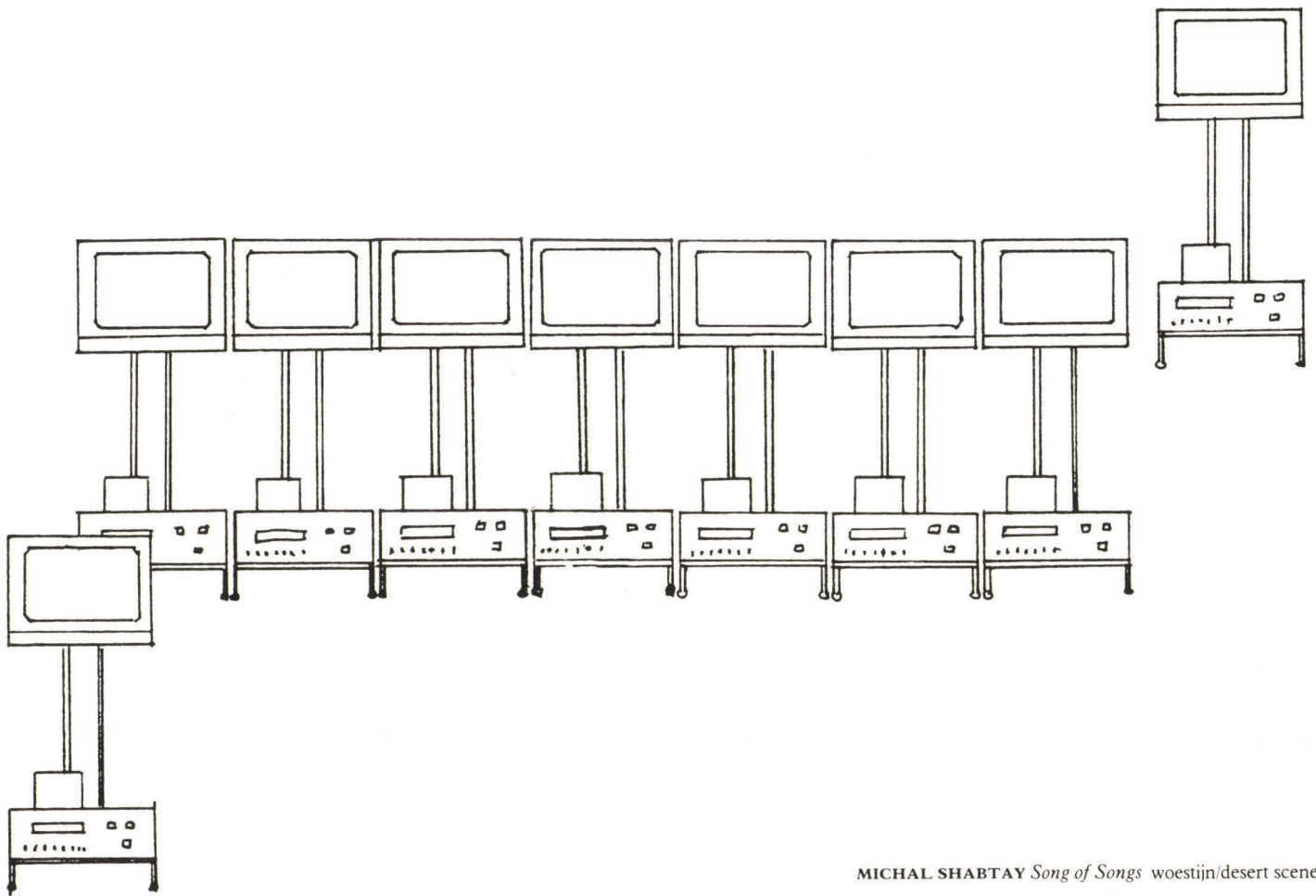
*...His head is as the most fine gold,
his locks are bushy, and black as a raven.
His eyes are as doves by the rivers of the waters...*

*...Thy navel is like a round goblet,
which wanteth not liquor;
thy belly is like an heap of wheat
set about with lilies.
Thy two breasts are like two young roes
that are twins...*

Such expressions of erotic feelings and passions are typical of the Mediterranean area and the Middle East and were already the key to SHABTAY's earlier video-work.

These feelings are reflected in a cryptical way, and are always present, though hidden, in daily life. In the cultures of the North almost the opposite is true nowadays. According to MICHAL SHABTAY, our exhibition and consumption of sex are emphasized by direct means and are public by nature. The combination of Eastern erotic symbolic language and the original intention of the *Song of Songs*, that is as a non-religious cycle of love poems, inspired MICHAL SHABTAY to create her performance.

There is no intrigue or narrative. In each poem bride and bridegroom, or symbols referring to them, are put in different situations and on various locations. Panoramas, impressions of

MICHAL SHABTAY *Song of Songs* woestijn/desert scene

Ze hanteert geen intrige of verhaallijn. Bruid en bruidegom, of aan hen refererende symbolen, worden per gedicht in verschillende situaties en op diverse lokaties geënceneerd. Panorama's, impressies van besproeiingen van het land, en een selectie van subtropische vegetatie verwerkt SHABTAY tot een metaforische geheel der liefdesgevoelens. Enkele kenmerken van onze moderne tijd, beelden van auto's, toeristen en soldaten, interrumpen intervalsegewijs en bruusk de poëtische natuur.

De beelden worden vertoond op negen videomonitoren die op vrijrijdbare consoles staan. Acht worden er door in het zwart geklede personen gemanipuleerd. De uitgevoerde bewegingsfrasering komt neer op een strakke choreografie van geometrische patronen. De monitoren worden overeenkomstig hun beelden in een v-vorm, op een lijn of in een cirkel e.d. gemanoeuvreed.

Er weerklinkt een compilatie van muziek en geluid over de speakers in de zaal en elke monitor afzonderlijk produceert in bepaalde tableau's zijn eigen, specifieke audiofragment.

Gedurende de gehele performance wordt een mogelijke ontmoeting van de bruid en de bruidegom gesuggereerd. Beide zijn echter nooit tegelijkertijd op een en dezelfde monitor aanwezig. De opgeroepen spanning beleeft zijn climax op het moment dat de monitoren de rituelen weergeven van een huwelijk. Het huwelijk verloopt volgens de tradities van Oudjoodse en andere behoudende gemeenschappen zoals die in Arabische landen, bijvoorbeeld Jemen, gehuisvest zijn. Het repeterende en hoge ritme van de beelden en de dramatiek doen het fysieke samenzijn van de bruid en de bruidegom vermoeden.

Over het algemeen zijn er twee monitoren voor de hoofdrolspelers gereserveerd terwijl er zes met een decorachtige functie participeren en de symbolische interacties versterken. Op deze zes suggereert SHABTAY door middel van synchroon en asynchroon lopende beelden beweging respectievelijk stilstand in het landschap.

De tot nu toe onbesproken en gefixeerde negende monitor licht van tijd tot tijd op. Een oude, folkloristisch geklede man zit op een stenen trap en leest in het Hebreeuws op melodische wijze het *Hooglied* voor.

Er is een duidelijke relatie te leggen met het Japanse *Bunraku*-theater. Hierbij manipuleren in het zwart geklede spelers poppen van ongeveer 1 meter hoog, terwijl een verteller het verhaal verduidelijkt. De oude man wordt door SHABTAY gepresenteerd als het bindende element tussen het verhaal en de videomonitoren. Hij kondigt de verschillende strofen aan en vertegenwoordigt de universele waarde van communicatie.

De voorstelling *Het Hooglied* is technisch van een zeer hoog niveau. SHABTAY heeft haar emotionele band met de erotische traditie van het Oosten en bij uitstek die van vrouwen door middel van koele videobeelden en soms ingewikkelde enceneringen vormgegeven. Het resultaat is niet altijd even toegankelijk.

Desalniettemin heeft ze op een interessante manier basiselementen van het medium video, zoals kleur, licht, geluid, beeld, formaat, ruimte, synchroniteit en beweging ontrafeld. Waarna ze die elementen hercombineerde en op een andere manier gebruikte. De video treedt als het ware buiten het kastje en gaat een intensievere relatie aan met de kijker.



● irrigation of the land, and a selection of subtropical vegetation become metaphors for the feelings of love. Some characteristics of our modern times, such as images of cars, tourists or soldiers, brusquely interrupt this poetic nature at regular intervals.

The images are shown by nine video-monitors placed on mobile consoles. Eight of these are manipulated by actors dressed in black. This phrasing of movements leads to a tight choreography of geometric patterns. The monitors are manoeuvred in a V-shape, a straight line, or a circle, in accordance with the images shown.

A compilation of music and sound can be heard over the speakers in the auditorium, and each monitor produces its own specific audio-fragment in certain tableaux.

Throughout the performance a possible meeting of bride and bridegroom is suggested. Yet they are never present on the same monitor at the same time.

The suspense created in this way reaches its climax when the monitors show the rituals of a marriage-ceremony. The marriage is celebrated according to old Jewish traditions, or traditions of other conservative societies that can be found in Arab countries such as Yemen. The fast and repetitive rhythm of the images and the dramatic action suggest the physical meeting of bride and bridegroom. Generally speaking, two monitors are reserved for the main characters, while six monitors function as decorative scenery, emphasizing the symbolic interactions. With these six monitors, SHABTAY suggests motion and standstill by means of synchronous and asynchronous images.

Now we come to the ninth monitor, which is fixed, and

lights up from time to time. An old man in folkloristic dress is sitting on a stone staircase, and reads aloud the *Song of Songs* in a melodious Hebrew.

There is a clear relation with the Japanese *Bunraku*-theatre, where actors dressed in black manipulate puppets of about 1 metre high while a narrator explains the story. SHABTAY presents the old man as the connection between the narrative and the video-monitors. He announces the various stanzas and represents the universal value of communication.

The performance *Song of Songs* is of a very accomplished technical level. SHABTAY expresses her emotional relation with the erotic tradition of the East, especially where women are concerned, by means of cool video images and sometimes complex stage-directions. The result is not always easily accessible.

Nevertheless she has unravelled basic elements of the medium video, such as colour, light, sound, image, size, space, synchronicity, and motion in an interesting way. These elements were then recombined and used in a different way. Video as it were, comes out of the box, and starts a more intensive relationship with the spectator.



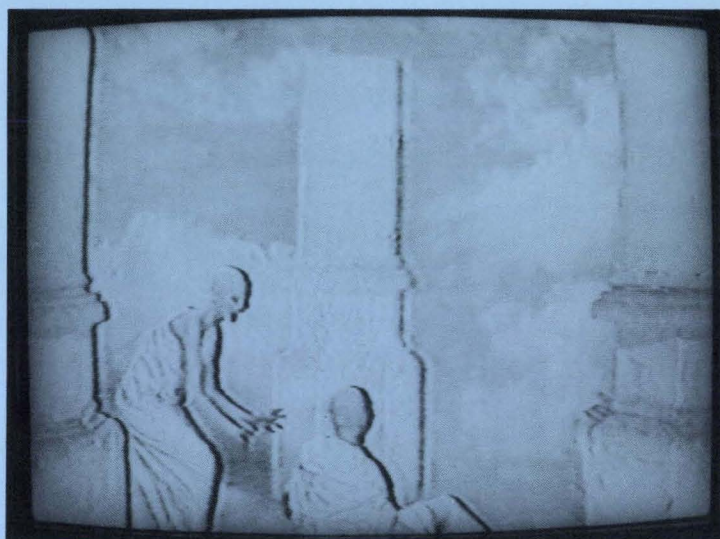
Alberich:
*He he!
 Ihr Nicker!
 Wie seid ihr
 niedrig,
 neidliches
 Volk!...*

Rheintöchter:
*Pfui!
 der Garstige!
 Hütet
 das Gold!
 Vater warnte
 vor solchem
 Feind.*

Das Rhe

GERARD

FRANK en KOEN THEYS werken aan een video-enscenering van WAGNER's *Ring des Nibelungen: Lied van mijn Land*. Deel een, *Het Rijngoud*, is inmiddels voltooid en in april zal deel twee, *De Walkure*, verschijnen.



Fricka:
*Wotan,
 Gemahl!
 Erwache!*

In 1848 legde RICHARD WAGNER het thema voor zijn muziekdrama *Der Ring des Nibelungen* in schematische vorm vast. Wat in eerste instantie gepland was als één enkele operavertelling over de avonturen van de onbezodelde held Siegfried groeide in de daaropvolgende jaren, waarin WAGNER zijn ideeën uitwerkte, uit tot een machtig epos dat verspreid over vier avonden opgevoerd moest worden. Het hoofdverhaal *Siegfrieds Tod* (later *Götterdämmerung*) werd met *Siegfried* en *Die Walküre* uitgebouwd tot een drieluik, en daaraan werd het voorspel *Das Rheingold* toegevoegd, dat de voorgeschiedenis van het verhaal uit de doeken doet. In die periode van ontstaan vonden tal van nieuwe gedachten en invloeden die WAGNER onderging hun weg naar het hart van dit drama, zonder dat de oorspronkelijke eenheid daardoor in het gedrang kwam. In deze veelheid aan thema's en motieven en verhaallijnen vinden we de verklaring voor de enorme aantrekkingskracht die dit meesterwerk sindsdien heeft gehad op collegakunstenaars als vertrekpunt voor hun eigen werk. Je zou *Der Ring des Nibelungen*, samen met WAGNER's andere operawerken, enigszins oneerbiedig een rijk gevulde grabbelton kunnen noemen, waaruit iedereen naar behoeven kan nemen. Tragedie, liefde, oorlog, dood; alle grote menselijke thema's zijn er in terug te vinden. Na de Tweede Wereldoorlog is er een tijdlang de klad in gekomen; HITLER's tomeloze voorkeur voor WAGNER's muziek maakte de Duitse componist al bij voorbaat verdacht in de ogen van de oorlogsgeneraties. Maar de laatste jaren is er wederom een toenemende belangstelling voor WAGNER te constateren. Twee bekende voorbeelden zijn: de Duitse schilder ANSELM KIEFER met zijn loodzware, verbrande en verkolde landschappen, en de filmer HANS-JÜRGEN SYBERBERG (filminterpretatie van WAGNER's *Parsifal*).

De in Brussel woonachtige broers KOEN en FRANK THEYS werken al een aantal jaren aan een video-productie van *Der Ring*, waarvan ondertussen het eerste deel *Het Rijngoud* voltooid en in roulatie is. Het was onder andere te zien op de tentoonstelling *In de Maalstroom* in het Paleis der Schone Kunsten te Brussel en bij MEDIAMATIC in Groningen. Voor *Lied van mijn Land* (de titel die zij hun bewerking hebben gegeven) hebben KOEN en FRANK THEYS de beperkte technische middelen die hun ter beschikking stonden eigenzinnig en effectief uitgebaat. Geheel in de geest van de *Leitmotiv*-techniek die WAGNER bij het componeren van zijn drama hanteerde

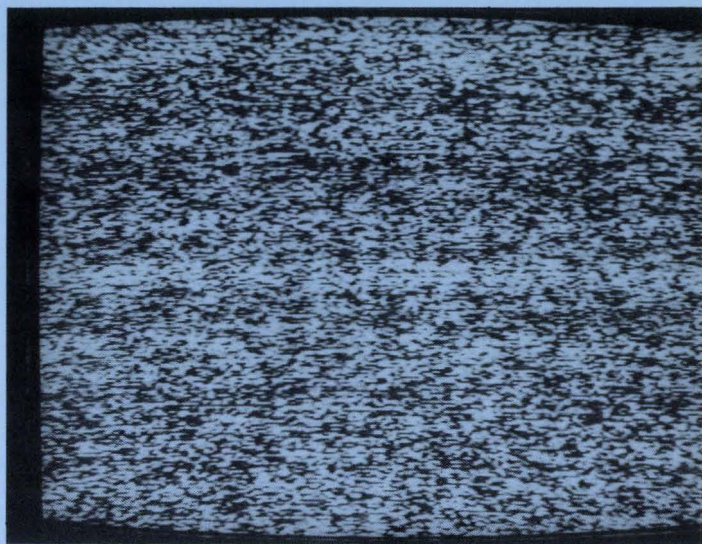
ingold

LAKKE

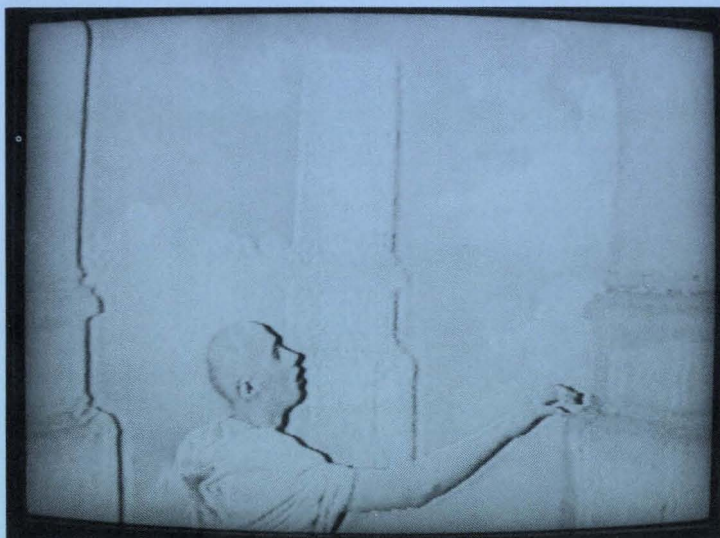
● In 1848, RICHARD WAGNER drew the outlines for the theme of his music drama *Der Ring des Nibelungen*. This work had initially been planned as a single narrative about the adventures of the immaculate hero Siegfried, but in the years that followed, during which WAGNER worked out his ideas, it grew into a grand epic, to be performed on four separate evenings. The principle narrative, *Siegfrieds Tod* (later on *Götterdämmerung*), was combined with *Siegfried* and *Die Walküre* to form a trilogy, to which was added the overture *Das Rheingold*, which relates what happened before the beginning of the narrative. In this seminal period, many new ideas and influences found their way to the heart of WAGNER's drama, without compromising the original unity. It is this abundance of themes, motives and narrative strands which explains the tremendous appeal this masterpiece has always had for his fellow-artists, who have taken it as the starting-point for their own works. *Der Ring des Nibelungen* and WAGNER's other operas could irreverently be called a liberally filled grab bag, where everyone can take his pick. Tragedy, love, war, death: all the grand themes of life can be found in the operas. After the Second World War interest declined for a while because HITLER's boundless admiration for WAGNER's music prejudiced the post-war generation against the German composer. More recently, however, interest in WAGNER has been growing steadily. Two German artists who exemplify this interest are: the German painter ANSELM KIEFER with his leaden, burnt out and carbonated landscapes, and filmmaker HANS-JÜRGENSYBERBERG (filminterpretation of WAGNER's *Parsifal*).

KOEN en FRANK THEYS, two brothers living in Brussels, have been working for some years on a video production of *Der Ring des Nibelungen*, of which the first part, *Het Rijngoud*, has been completed. This video was shown at the exposition *In het hart van de Maalstroom* in the *Paleis voor Schone Kunsten* in Brussels, and by MEDIAMATIC in Groningen. For *Lied van mijn Land* (the title of the brothers' version), KOEN en FRANK THEYS have exploited the limited technical facilities at their disposal in an original and effective way. Quite in the spirit of the *Leitmotiv* technique used by WAGNER in composing his drama the brothers developed pictorial motives for the different characters, situations and events. In WAGNER's music certain instruments and melodies accompany specific characters or situations, and the THEYS brothers have applied the

Rheintöchter:
Heiajaheia!
Heiajaheia!
Wallalallalala leiajahei!
Rheingold!
Rheingold!...
wie lachst du
so hell und hehr!



● FRANK en KOEN THEYS are staging a WAGNER's *Ring des Nibelungen* by video: *Lied van mijn land* (song of my soil/chant of my country/air of my earth/hymn of my home?). Part one, *Het Rijngoud*, was completed last summer and the second part, *De Walküre*, is expected in april '87.



Wotan: *Vollendet
das ewige Werk:
auf Berges Gipfel
die Götterburg,
prächtig
prahlt
der prangende
Bau!...*

ontwikkelden ze voor verschillende personen, situaties en gebeurtenissen vaste beeldmotieven. Net zoals in WAGNER 's muziek bepaalde instrumenten en melodieën opduiken bij specifieke personages of situaties, zo zien we hier hetzelfde principe in videotaal terugkomen. Deze verschillende beeldemblemen werden onderling vervolgens weer met elkaar gecombineerd en door elkaar gemixed. Dit maakt het volgen van de anekdotische verhaallijn in de preciese betekenis daarvan er echter niet makkelijker op. Vooral de eerste keer dat ik de tape zag bleven er dan ook allerlei aspecten in het spreekwoordelijke duister.

Veelvuldig gebruik makend van *chroma-key*-techniek hebben de gebroeders THEYS uit een beperkte hoeveelheid basismateriaal voldoende betekenisvolle beeldcombinaties kunnen genereren om hun verhaal te doen. Ook op andere niveaus is er creatief gebruik gemaakt van de mogelijkheden van het medium, zonder in technische navelstaarderij te vervallen. De in het verhaal voorkomende Reuzen, Goden en Dwerfen worden bijvoorbeeld allen vertolkt door mensen die door middel van een technische truc de bij hun verschijning passende maten kregen (respectievelijk uitgerekt, normaal, ingedrukt). Het herhaaldelijk opeenvolgend -horizontaal en vertikaal- schuiven van stilstaande beelden wekt de suggestie van grote ruimtes en van verplaatsing over grote afstanden. Eenvoudig doch doeltreffend. De Theysen hebben de ingewikkelde verhaalstructuur van *Das Rheingold* zodoende redelijk boeiend in beeld weten te brengen. WAGNER 's uitgemeten zangpartijen hebben hen echter hier en daar wel parten gespeeld. Visueel is het daarom niet overal even aantrekkelijk, soms is de tape zelfs wat langdradig. Op het theoretische vlak heeft de tape daarentegen meer te bieden. De broers gebruiken het verhaal als kapstok voor een complex statement over de stand van zaken in de hedendaagse cultuur.

Das Rheingold

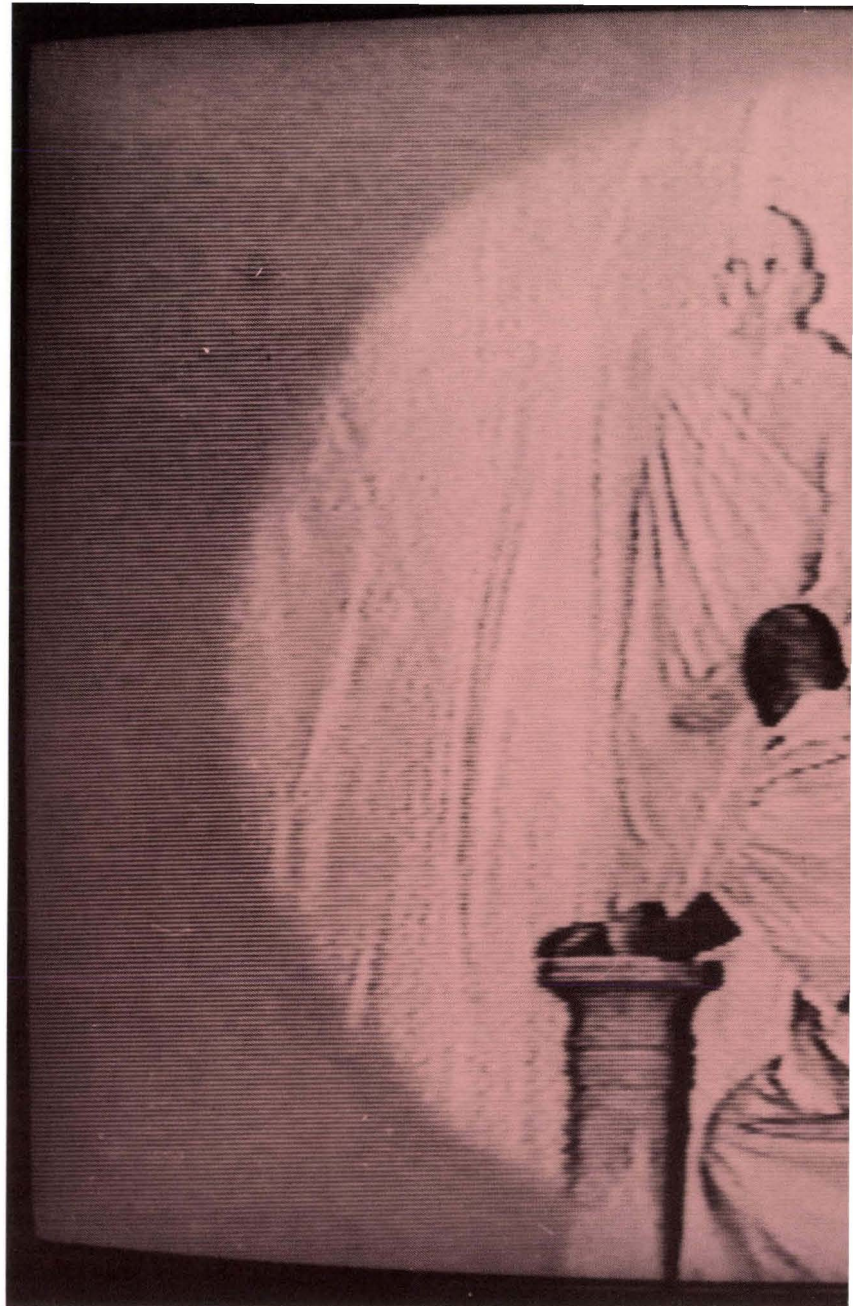
Om verder in te kunnen gaan op hun interpretatie van WAGNER 's drama is het noodzakelijk eerst de overall-structuur van *Das Rheingold* te overzien. Het verhaal begint op de bodem van de Rijn, waar de Rijndochters het Rijngoud moeten bewaken. Uit het duister van de nacht duikt de dwerg (Nibelung) Alberich op, die terstond verliefd wordt op de Rijndochters en hen tracht te verleiden. Om de beurt vrijen ze hem op en draaien zij hem vervolgens een loer. Als de dageraad gloort begint het Rijngoud te schitteren en te gloeien. Alberich's oog valt erop, maar uit het verhaal dat de Rijndochters hem vertellen blijkt dat de enige mogelijkheid om het in zijn bezit te krijgen en om te smeden tot de machtige Ring, betekent dat hij af moet zien van de liefde. Woglinde zingt: *Nur wer der Minne Macht versagt, nur wer der Liebe Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber zum Reif zu zwingen das Gold.* Zijn recente ervaringen met het vrouwelijke geslacht indachtig valt het Alberich niet zwaar dit offer te brengen. De Ring die hij uit het goud kan smeden zal hem immers

heerschappij over de wereld opleveren en heimelijk hoopt hij dan met goud en macht de liefde van vrouwen alsnog te kunnen kopen. Aldus geschiedt, en Alberich verdwijnt met het goud naar het rijk van de Nibelungen diep onder de grond. Hij smeedt de Ring, onderwerpt het dwergenvolk DE NIBELUNGEN aan zijn heerschappij en dwingt hen om diep in de aarde schatten voor hem te delven.

Ondertussen ontwaken boven in hun Hemelrijk de Goden, voor wie de twee Reuzenbroeders Fasolt en Fafner zojuist een prachtige burcht (WALHALLA) hebben gebouwd. Als beloning voor hun werk heeft de oppergod Wotan hun Freya, de godin van de eeuwige jeugd en de liefde, beloofd. De Reuzen staan erop hun beloning te innen ondanks herhaalde smeekbedes van vooral Fricka, zuster van Freya en gemalin van Wotan. Net op tijd komt de listige, aalgladde vuurgod Loge met het verhaal van de schat die de Nibelungen verzameld hebben, en de Reuzen willen tenslotte die enorme rijkdom wel accepteren in plaats van de mooie Freya. Loge en Wotan vertrekken dan naar de onderwereld waar Alberich een waar schrikbewind voert. Door middel van een list weten ze hem de Ring en de gloednieuwe toverhelm die hem onzichtbaar maakt en

hem van gedaante kan laten veranderen afhandig te maken. Uit woede over het bedrog vervloekt Alberich de Ring: *Wie durch Fluch es mir geriet, verflucht sei dieser Ring!... Jeder giere nach seinem Gut doch keiner genieße mit Nutzen sein! Ohne Wucher hüt ihn sein Herr, doch den Würger zieh er ihm zu!...so lang er lebt, sterb er lechzend dahin, des Ringes Herr als der Ringes Knecht bis in meiner Hand den geraubten wieder ich halte!* En als hij wordt vrijgelaten zweert hij de Ring voor zich terug te zullen winnen.

Dan komen de Reuzen Freya terugbrengen en hun schat opeisen. Fasolt veinst zo bedroefd te zijn over het verlies van de beelschone gijzelaar dat zij eerst helemaal bedekt (afgedekt) moet worden met goud voordat hij haar kan vergeten. De gehele schat wordt opgestapeld, en nóg zijn delen van haar lichaam (de ogen en het glanzende haar) zichtbaar. Tot zijn verdriet moet Wotan tenslotte de Helm en de Ring die hij - uiteraard - voor zichzelf wilde houden aan de stapel toevoegen om aan de vrijlatingsvoorwaarde te voldoen. En zo verwisselt de Ring wederom van eigenaar. Alberich's vloek treedt op dat moment onmiddellijk in werking. In een ruzie over het verdelen van de schat doodt Fafner zijn



Wotan: *Endlich Loge! Eiltest du so, den du geschlossen, den schlimmen Handel zu schlichten?*

from the gold will make him ruler of the world, and he secretly hopes that he can buy the love of women with gold and power. Alberich disappears with the gold to the realm of the Nibelungen deep under the ground. He forges the ring, subjects the dwarf-tribe of the Nibelungen, and forces them to dig up treasures for him deep in the earth.

In the meantime, the Gods wake up in their heavenly realm, where the Giant brothers Fasolt and Fafner have just built a beautiful castle for them (WALHALLA). In reward the supreme God Wotan has promised them Freya, the goddess of eternal youth and love. The Giants make a point of collecting their reward, in spite of repeated entreaties, especially from Fricka, Freya's sister and wife of Wotan. In the nick of time the sly and crafty fire-god Loge appears on the scene with the story about the gold amassed by the Nibelungen, and in the end the Giants are persuaded to accept this enormous treasure instead of the beautiful Freya. Loge and Wotan leave for the underworld where Alberich plays the tyrant in a reign of terror. By means of a cunning stratagem they succeed in tricking him out of the Ring and his brand new magic helmet which allows him to be invisible and change shape. Furious about their treachery, Alberich curses the Ring: *Wie durch Fluch es mir geriet, verflucht sei dieser Ring!...Jeder giere nach seinem Gut, doch keiner genieße mit Nutzen sein! ohne Wucher hüt' ihn sein Herr, doch den Würger zieh' er ihm zu!...so lang er lebt, sterb er lechzend dahin, des Ringes Herr als der Ringes Knecht: bis in meiner Hand den geraubten wieder ich halte!*, and when he is set free, he vows to win back the Ring for himself.

Then the Giants bring back Freya, and claim their treasure. Fasolt pretends to be so depressed by the loss of the beautiful hostage, that she must be covered with gold before he can forget her. The treasure is piled upon her, but parts of her body (her eyes and her glistening hair) are still visible. Much to his regret, in the end Wotan must add the Helmet and the Ring -which he naturally intended to keep for himself- to the pile of gold to fulfill the conditions for her release. In this way the Ring changes hands again, and at this moment, Alberich's curse becomes operative: in a quarrel about the division of the treasure, Fafner kills his brother, and flies with the gold and the Ring. The day, which began so gloriously, draws to an end, and the Gods retire to their castle to reflect on the situation. While they cross the Rainbow-bridge, deep down below them the Rhine-daughters bemoan their loss. End of *Das Rheingold*.

Obviously a rich narrative like this can be interpreted and developed in many ways. I will not venture to name all the possibilities, instead I want to bring up a single important element: the theme of the increasing corruption of beauty and purity, which in the form of the gold, and later on the Ring, are abused in the power game. Essentially a reflection of the ancient theme of the struggle between good and evil, purity and corruption. Here lies the connection with the interpretation of the THEYS brothers. In



Loge: *Wie? Welchen Handel hätt' ich geschlossen? Wohl was mit den Riesen dort im Rate du dangst?...*

● same principle to video-language. These pictorial emblems were then combined and mixed. However, this does not make it any easier to follow the anecdotal narrative and its specific meaning. After seeing the video for the first time, I remained in the proverbial dark about many of its aspects.

THE THEYS brothers made frequent use of the chroma-key technique, and in this way they were able to generate enough images from their limited basic material to unfold the narrative. On other levels as well, the possibilities of the medium have been creatively exploited, without the technical aspects being given undue emphasis. The Giants, Gods, en Dwarfs, for instance, are played by actors who were given their appropriate size (stretched out, normal, or compressed, respectively), by means of a technical trick. Successive horizontal or vertical sliding of frames suggests large spaces and long distance travelling. Simple but effective. In this way, the THEYS brothers have visualized the complex narrative structure of *Das Rheingold* in quite an interesting way. WAGNER's long vocal scores have played them a few tricks here and there; visually the tape is not always attractive, and at times even rather dull. The tape is more interesting from a theoretical

point of view. The THEYS brothers have used the narrative as a starting-point for a complex statement about the state of affairs in present-day culture.

Das Rheingold

As a preliminary to a further review of their interpretation of WAGNER's drama, it is necessary to consider the overall structure of *Das Rheingold*. The opening of the story is set on the bottom of the Rhine, where the Rhine-daughters guard the Rhine-gold. Out of night's darkness appears the Dwarf (Nibelung) Alberich, who at once falls in love with the Rhine-daughters and tries to seduce them. Each in turn seems to yield to his advances, only to deceive him afterwards. At dawn the Rhine-gold is glistening and glowing. It catches Alberich's eye, but the Rhine-daughters tell him that the only way for him to take possession of the gold, and forge it into the powerful Ring, is to make a vow to renounce love. Woglinde sings: *Nur wer der Minne Macht versagt, nur wer der Liebe Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold*. Mindful of his recent experiences with the female sex, Alberich is easily persuaded to make the sacrifice. The Ring he will forge

broer. Hij vlucht met het goud en de Ring. De zo glorieus begonnen dag loopt ten einde en de Goden trekken zich terug in hun nieuwe burcht om zicht te bezinnen op de situatie. Terwijl zij over de REGENBOOG - brug trekken, klinkt diep onder hun het geweeeklaag van de Rijndochters over hun verlies. Einde van *Das Rheingold*.

Het zal duidelijk zijn dat zo'n rijk opgezet verhaal op velerlei wijze geïnterpreteerd en verwerkt kan worden. Ik zal me niet wagen aan een opsomming van de mogelijkheden, maar wil in dit verband slechts een enkel belangrijk element opmerken: het thema van de toenemende corruptie van schoonheid en zuiverheid, die in de vorm van het Rijngoud en daarna als de Ring telkens misbruikt wordt in het spel van de machtspolitiek. In wezen een afspiegeling van het aloude thema van de strijd tussen goed en kwaad, tussen puurheid en corruptie. Het is met name hierop dat de visie van de Theysen aansluit. Zij brengen dit thema op hun beurt weer in verband met een vorm van cultuurkritiek die tegenwoordig enigszins *bon ton* is: de onmogelijkheid om nog oorspronkelijke beelden en uitdrukkingwijzes voort te brengen. De crisis van het postmodernistische tijdperk, het ongeloof in vooruitgang in de beeldende kunst. (NB Dit is niet het enige interessante - theoretische - aspect van de tape, maar ik beperk me er hier wel toe).

Hun *Rijngoud* begint met een in een rond kader omvat ruisbeeld. Videoruis is hier op te vatten als het meest simpele, pure beeld. Het onbedorven oerbeeld, dat alle scheppende mogelijkheden nog in zich draagt. Het amorfe (ruis)beeld is de belichaming van het Rijngoud. Als Alberich zich er meester van maakt neemt het een vierkante vorm aan die duidelijk een echo is van het beeldkader van de videomonitor. Alberich draait het ruisbeeld vervolgens om waarbij het grijs wordt. Het lijkt erop dat hij het beeld als het ware aktiveert, de mogelijkheid inschakelt om af te beelden, te imiteren en te kopiëren. De zo ontstane Ring geeft hem de mogelijkheid de werkelijkheid te reproduceren (een thema dat later in *Der Ring des Nibelungen* terug zal komen), en daarmee krijgt hij de macht over de wereld (ook al zo'n eeuwenoud thema).

Een duidelijke uitdrukking hiervan is te zien in een scène in de onderwereld waarin de gebeurtenissen op de wereld gerepresenteerd worden op een negental, als monitoren op elkaar gestapelde, afbeeldingen die door Alberich beheerst en bezworen worden: boven de Goden in hun rijk, in het midden de Rijndochters en de Reuzen met hun gijzelaar, en onderaan de door angst beheerste wereld van de Nibelungen. Een duidelijke omkering van de strijdkreet *de (ver)beelding aan de macht*, angezien Alberich de macht van de Ring niet aanwendt om oorspronkelijke originele beelden voort te brengen, maar slechts reproductiebeelden - beelden die er al waren - aanmaakt.

Een andere scène, de bedekking van de godin Freya met de schat van de Nibelungen, is vanuit mijn interpretatie wat raadselachtiger. Opgesloten in een grijs kader binnen het beeldkader zien we Freya.

Terwijl onder in beeld de Goden de schat doorgeven en overdragen aan de Reuzen vult het kader zich schoksgewijs met het ruisbeeld, het *Leitmotiv* van de schat. In de videoruis zien we een tweede afbeelding van Freya, zij het dat dit reproductiebeeld - dat voortgebracht wordt door de Ring - naakt is. Achter de naakte Freya zien we de oorspronkelijke, geklede Freya nog bewegen; twee werkelijkheden liggen over elkaar heen geschoven. Als de gehele schat aan de reuzen is gegeven stapt de geklede Freya uit het kader in de armen van Wotan. Zij is weer vrij. De Reuzen strelen ondertussen het televisiebeeld van de naakte Freya en krijgen ruzie (waarover?, over haar of over de schat? of zijn dat dezelfde?). Dan doodt Fafner zijn broer Fasolt.

Een ingewikkeld symbolisch beeld waarin erotiek en de macht om te reproduceren van de Ring in elkaar verweven lijken te zijn. Het van nature overeenkomstige karakter van sex/lust en reproductie/schepping/kunst wordt erin benadrukt. Ook klinkt er heel duidelijk de tegenstelling tussen natuur en cultuur in door. Maar echt scherp wordt de betekenis niet, en dat 'bezwaar' tekent de gehele tape. Er worden een hoop bijzonder interessante voorzetten gegeven, maar uitgesproken doelpunten vallen er niet. Deze openheid nodigt wel uit tot eigen overpeiningen over het aangedragen gedachtegoed. Het is geen voorgerekauwd voedsel.

Het sterkst komt het thema van de eindeloze repetitie van beelden en het verlies van de originaliteit en oorspronkelijkheid naar voren in de scène waarin Alberich zijn vloek over de ring uitsprekt. Hier duikt plotseling een forse stijlbreuk op in de vorm van een overduidelijk uit een andere video afkomstige beeldsequentie. Terwijl Alberich op de voorgrond de Ring zijn vloek oplegt zien we achter hem beelden van een middeleeuws aandoend torentje waarop een eenzame figuur met gespreide vleugels staat. Vervolgens zien we in close-up een dreigend commandant-achtig type met een weerspiegelende zonnebril die staand aan de voet van de toren de figuur boven hem het bevel lijkt te geven om te springen/vliegen. Ondanks zijn vleugels valt die echter onherroepelijk te pletter. Deze noodlottige gebeurtenis herhaalt zich een aantal malen; telken weer moet de vleugel-figuur onder dwang trachten de zwaartekracht te trotseren.

Door de herhaling (het beeldverloop is telkens hetzelfde), weet je als toeschouwer van te voren al dat de vleugelmens gegarandeerd zijn einde tegemoet gaat. Binnen de context van reproductie en herhaling heeft deze scène meerduidige betekenis. Niet alleen wordt gepoogd een bestaand beeld uit een andere context opnieuw leven en betekenis in te blazen, maar dat regeneratie-proces herhaalt zich talloze malen achter elkaar. Het reproductieproces keert zich daarmee in wezen tegen zichzelf, en stelt zijn eigen functie ter discussie. Die gedachte wordt nog extra versterkt door de inhoud van het beeld, dat - onder verwijzing naar de tragische mythes van Icarus en Sisyphus - in toenemende mate een gevoel van zinloosheid en machteloosheid overdraagt. Een mogelijke interpretatie is dat Alberich

de macht van de Ring om beelden voort te brengen door zijn vloek inperkt, beperkt tot een eindeloze en dus vruchteloze herhaling. Geen inventie of vernieuwing, maar voortaan alleen nog maar meer van hetzelfde. Imitatio!

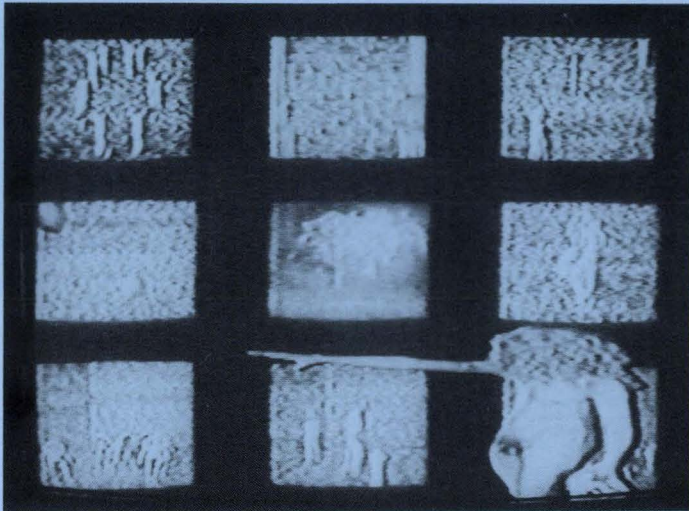
Het thema van de onmogelijkheid om nieuwe beelden te scheppen is een negatief en pessimistisch gegeven. Het draagt de kiemen van de paradox in zich. Want hoe kun je aan de ene kant constateren dat de vooruitgang op een dood punt is aangeland, en aan de andere kant toch doorgaan met het produceren van kunstwerken, en zelfs prestigieuze werkstukken als een videoversie van *Der Ring des Nibelungen* opzetten (NB over reproductie gesproken).

Is het werkelijk zo dat er geen nieuwe beelden meer mogelijk zijn, of is dit - in het algemeen - slechts een gewiekst excuus voor een soort regressieve copieerlust en een gebrek aan fantasie? Als ik me het caleidoscopische beeld van de hedendaagse kunst voor de geest haal overvalt me eerlijk gezegd geenszins een gevoel van stilstand, leegte en wanhoop. Ik zie juist eerder een gigantisch veld van mogelijkheden, dat ontstaan is door het wegvallen van de avant-garde. Een akker waarop - dat moet gezegd worden - nog maar een handjevol kunstenaars is begonnen met ontginnen en bebouwen. De rest staat getraumatiseerd aan de kant af te wachten of is bezig met eindeloos omploegen van dezelfde - overbekende - bouwgrond. Zij laten er (nog?) geen nieuwe gewassen op groeien, maar houden zich slechts bezig de vruchtbare bodem dood te analyseren.

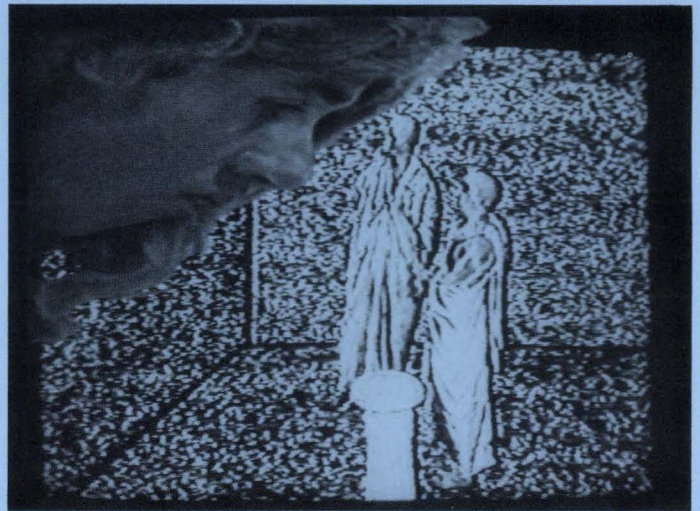
Hier schuilt volgens mij een gevaar: overmatige zelfthemativering. Ik bedoel daarmee kunst die louter en alleen nog met zichzelf en zijn eigen crisis bezig is. De vaak bedroevende resultaten daarvan hebben we, zij het in een wat andere context, in de zeventiger jaren al voldoende gezien. Ik wil beslist niet beweren dat het verkeerd is om af en toe een pas op de plaats te doen en de eigen situatie te analyseren, integendeel. Maar ondertussen moeten we wel oppassen dat we niet blijven steken in een genoegzaam soort zelfbeklag, en dat we vooral niet verleren om te bewegen.

Een van mijn kritiekpunten op *Het Rijngoud* is dan ook dat het gedeeltelijk in die open val van de zelfthemativering trapt, en dat daarnaast het gigantisch scala aan dramatische mogelijkheden en aanzetten dat in het originele drama aanwezig is niet meer uitgediept is. Aan de acteerpresetaties bijvoorbeeld lijkt niet al te veel aandacht besteed te zijn.

Daar staat tegenover dat *Het Rijngoud* nog maar het begin van de Nibelungen-cyclus is. In de synopsis van de andere delen valt te lezen dat de oude cultuur van de Goden overgenomen zal worden door de nieuwe cultuur van de anarchistische helden Siegmund en Siegfried. Bij een nieuwe cultuur hoort een nieuwe beeldtaal. Misschien kunnen we dit eerste deel daarom het beste beschouwen als een terreinverkenning.



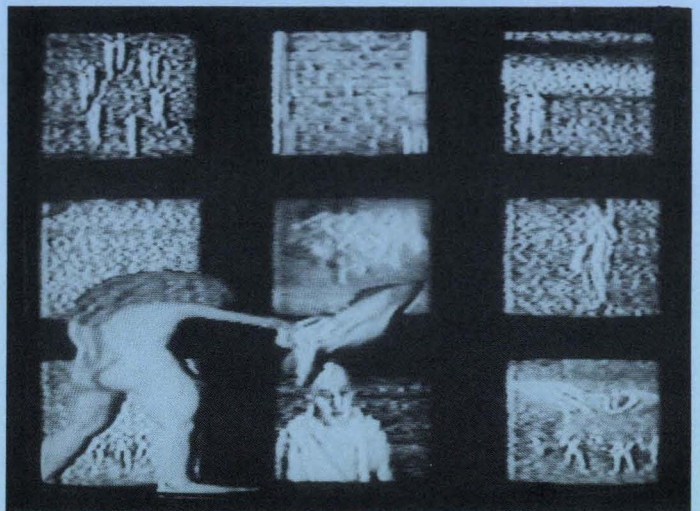
Alberich: *Zitter und zage, gezähmtes Heer:
rasch gehorcht des Ringes Herrn!*



Alberich: *Vor Klugheit bläht sich zum Platzen der Blöde!
Nun plage dich Neid!
Bestimm, in welcher Gestalt soll ich jah vor dir stehen?*

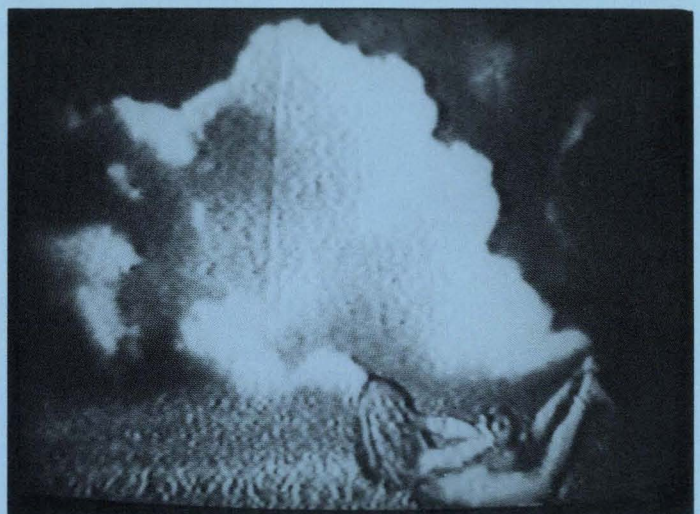
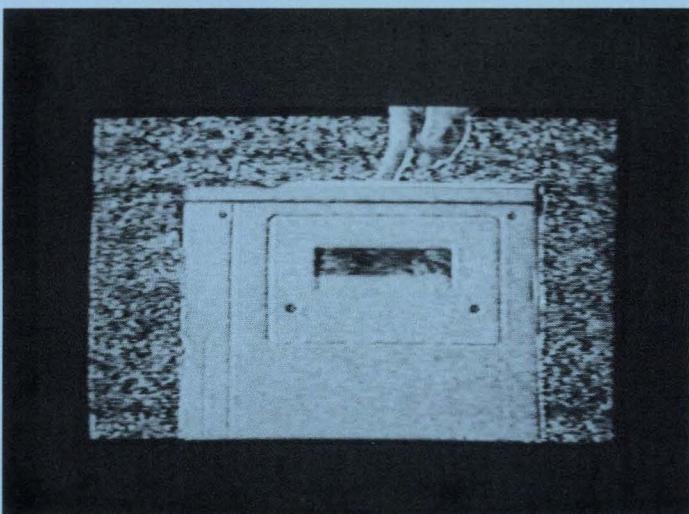


Loge: *...kannst du auch winzig und klein dich schaffen?...
...Dass die feinste Klinze dich fasse, wo bang die Kröte sich birgt.*



Alberich: *Pah! nichts leichter! Luge du her!
'Krumm und grau krieche Kröte!'*

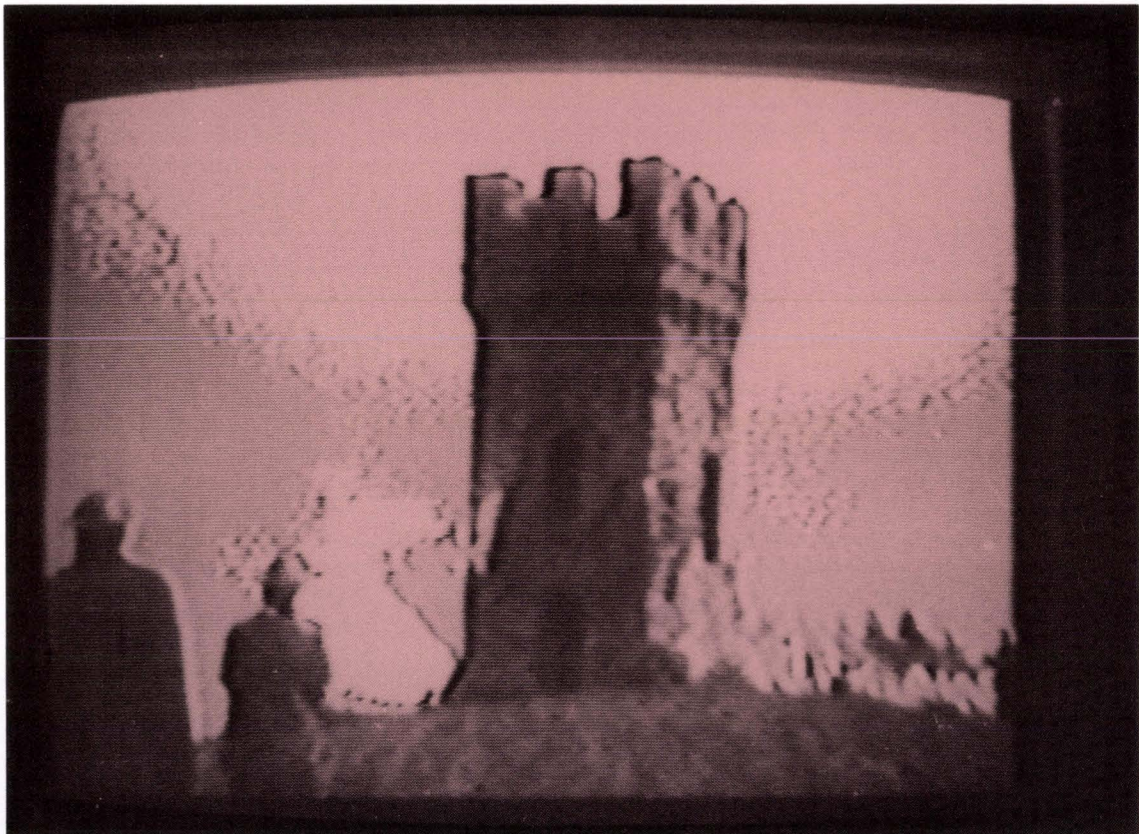
Loge: *Dort die Kröte, greife sie rasch!*



Alberich: *A...aaaaah! Zertrümmert! Zerknickt!
Der Traurigen traurigster Knecht!*



*Alberich: Bin ich nun frei?
Wirklich frei? So grüss' euch den Feiner Freiheit erster Gruss!
Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring!*



● their turn they relate this theme to a kind of culture criticism that is rather in vogue these days: the idea that it is no longer possible to create original images and ways of expression. The crisis of the postmodern era, the disbelief in a progress in the visual arts. (I will restrict myself to this example, although it is not the only interesting theoretical aspect of the tape.

The Theys brothers' *Rijngoud* opens with a noise-picture in a round frame. Video-noise is here to be interpreted as the simplest and purest of images. The unspoilt, archetypal image, with all its creative possibilities still present. This amorphous (noise-) image symbolises the Rhine-gold. When Alberich takes possession of it, the image assumes a square shape, clearly an echo of the frame of the video-monitor. Then Alberich turns the noise-picture upside-down; the picture turns to grey. He seems to be activating the picture, switching on the possibility to form pictures, imitate or copy them. The Ring created in this way allows him to reproduce reality (a theme we

shall meet again in *Der Ring des Nibelungen*) and gives him power over the world (another time-honoured theme).

This is clearly expressed in a scene in the underworld, where the events in this world are presented by nine images, placed on top of each other like monitors, which are controlled by Alberich. Above we see the realm of Gods, in the middle the Rhine-daughters and the Giants with their hostages, and at the bottom the terror-stricken world of the Nibelungen. This is clearly a negation of the power of the imagination, because Alberich does not use the power of the Ring to create original images; he is only reproducing already existing images.

Another scene, where the Goddess Freya is covered with the treasure of the Nibelungen, remains rather mysterious in my interpretation. Freya is caught in a grey frame within the picture-frame. While at the bottom of the picture the Gods hand over the treasure to the Giants, the frame is filled, by fits and starts, with the noise-picture, the *Leitmotiv* of the treasure. In the video-noise, another image of Freya can be discerned, only this reproduction (produced by the Ring) is naked. Behind the naked Freya, we can still see the original (dressed) Freya moving about; two realities superimposed on each other. When the treasure has been given to the Giants, Freya (dressed) steps out of the frame into Wotan's arms. She is free again. The Giants, in the meantime, are caressing the television-image of the naked Freya, and quarrel (about what? Freya, or the treasure? are these one and the same?). Then Fafner kills his brother Fasolt.

A complex symbolic image; eroticism and the power of reproduction seem to be intertwined, emphasizing the natural similarities between sex/lust and reproduction/creation/art. Another important theme is the contrast between nature and culture. Yet nowhere is it's meaning clearly defined, an objection that goes for other themes of the tape as well. Quite a lot of interesting openings are presented, but no real 'goals' are scored. On the other hand, this openness invites the audience to reflect on the philosophy behind the tape; there is food for thought.

The theme of the endless repetition of images, and the loss of originality is most clearly expressed in the scene in which Alberich curses the Ring. All at once we are confronted with an marked break in style, in the form of a sequence that was obviously lifted from another video. While in the foreground, Alberich curses the Ring, behind him we see pictures of a kind of mediaeval tower, on top of which stands a solitary figure, with his wings outspread. Next follows a close-up of a menacing commander-like character wearing reflecting sunglasses, who is apparently standing at the foot of the tower and ordering the solitary figure to jump/fly. In spite of his wings, the latter is doomed to be crushed by his fall. This fatal event is repeated several times, and again and again the winged character is forced to try and conquer the law of gravity.

This scene was done by means of a loop; the sequence of images is always the same and the audience know from the outset that

the winged person will die. In a context of reproduction and repetition, this scene can be interpreted in more than one way. It is not only an attempt to bring new life and significance to an image (which already existed in another context); this regeneration process is also repeated many times. In this way, the reproduction process attacks itself, and questions its own function. This idea is given additional force by the contents of the image -which, referring to the tragic myths of Icarus and Sisyphus-, expresses a growing feeling of futility and impotence. A possible interpretation would be that Alberich's curse curbs the power of the Ring to create images, confining it to endless, and therefore fruitless, repetition. No invention, no innovation, from now on only more of the same. Imitatio!

The impossibility of creating new images is a negative and pessimistic notion, which carries in it the seeds of paradox: for how is it possible to state, on the one hand that progress has stopped dead, and on the other hand, to continue to produce works of art, even prestigious ones such as a video-version of *Der Ring des Nibelungen* (talking about reproduction).

Is it really true that new images cannot be created anymore, or is this, generally speaking, only a clever excuse for a kind of regressive lust for copying, and a lack of imagination? When I consider the kaleidoscopic image of present-day art, I am not -quite honestly- struck by a feeling of stagnation, emptiness, and despair. On the contrary, I feel that an enormous range of new possibilities has been created after the compulsive urge of the avant-garde for innovation has died down. New ground, which -it must be said- as yet only a handful of artists have begun to open up and cultivate. The others are traumatized, waiting to see what will happen, or still plowing the same, too familiar, soil. They do not (yet?) grow new crops, and instead analyse the fertile ground to death.

This is where I see the danger of excessive 'self-thematization', by which I mean an art that is only concerned with itself and its own crises. The seventies have provided ample illustration of the (often) distressing results - be it in another context. There is nothing wrong with taking a pause every now and then to analyse the situation, on the contrary. All the same we must take care not to get stuck in a kind of complacent self-pity, and above all, we must not forget how to keep moving. One of my criticisms on *Het Rijngoud* concerns the fact that it partly falls into this trap of 'self-thematization'; another one is that the tremendous range of dramatic possibilities and openings of the original opera has not been developed sufficiently. The quality of the acting, for instance seems to have received little attention.

On the other hand we must not forget that *Het Rijngoud* is only the first part of the Nibelungen-cycle. The synopsis of the other parts explains that the old culture of the Gods will be taken over by the new culture of the anarchist heroes Siegmund and Siegfried. For a new culture, a new video-language is needed. Perhaps we ought to see this first part as an exploration of new ground. Translation: FOKKE SLUITER

Het Rijngoud duurt 85 minuten en wordt gedistribueerd door DE BEURSSCHOUWBURG in Brussel. Een copie van deze tape op huiskamerformaat is via Mediamatic verkrijgbaar tegen de gereduceerde prijs van f250,-. U ontvangt dan een copie die uitsluitend bedoeld is voor privégebruik. Copiëren, verhuren of openbaar vertonen is in strijd met de wet en zou in feite neerkomen op diefstal. Gebruik de bestelkaart elders in dit nummer. Voor tapes met uitgebreide rechten of huur t.b.v. openbare vertoning kunt u contact opnemen met DE BEURSSCHOUWBURG

● *Het Rijngoud* is of 85 minutes duration and is distributed by DE BEURSSCHOUWBURG in Brussels. A home format copy of this tape is available through Mediamatic at the reduced price of f250,- You get a copy that is only to be used for private viewing. Copying, renting or public presentation would be illegal. Please use the reply card in this issue. For tapes with extended rights or rental please contact DE BEURSSCHOUWBURG.

Kunstviedo kost tijd. Daardoor wordt het vaak in andere situaties gepresenteerd dan niet *time based* kunstvormen; in een bioscoop- of theaterachtige setting. In dit artikel wordt gezocht naar alternatieven die beter geschikt zijn voor gangbaar beeldende kunstrijkgedrag.



FAGIN



HILL



CLUB MORAL



MAATS



BARBER

Niets is zo gezellig als een videofestival. De sociale rimram rond de (kunst)video en de nuttige zakelijke contacten die men legt. De bruisende etentjes, inspirerende en rijk begoten discussies aan de bar, flirtages met collega-heren of -dames. Volgelopen agenda's en adresboekjes, weerzien van oude vrienden en kennissen, ik zou het voor geen goud willen missen.

Alleen het kijken naar de video's zelf is een beproeving. Niet dat er iets tegen kunstvideo is, althans niet meer dan tegen andere kunst of video. Het probleem is meer de presentatievorm op festivals.

Alle videofestivals zijn gebouwd rond een zelfde kern: de vertoning van bandjes. Daaromheen speelt zich een per festival verschillend programma af: bovengenoemde sociale rituelen, forumdiscussies, live-optredens, installaties, TV-uitzendingen en workshops. Nogmaals: mijn lust en mijn leven. Maar die bandjes zijn rampzalig.

Bijvoorbeeld het *World Wide Videofestival* (misschien wel het beste van Europa, sinds 1980 jaarlijks georganiseerd door het KIJKHUIS in Den Haag) vertoonde dit jaar ongeveer honderd titels met een gemiddelde lengte van 25 minuten. Dat is dus meer dan een volle werkweek continu kunstvideo.

Door middel van herhalingen en parallelle vertoning in drie zalen wordt het de bezoeker mogelijk gemaakt een individueel programma samen te stellen en te volgen. Het festival duurt zes dagen van twaalf uur dus er is naast de bandjes nog zat tijd over voor het *nevenprogramma*. Deze hele opzet werkt perfect en ik heb een diep ontzag voor de mensen die dit festival, en andere, voorbereiden.

Er is echter een probleem, namelijk het probleem van de tijd. Het probleem van de tijd komt uiteraard vaak ter sprake in samenhang met videokunst, doch op festivals wordt men er pas in alle gruwelijkheid mee geconfronteerd. Niet als je het hele festival bijwoont maar wel als je slechts enkele dagen kunt vrijmaken. Zelfs bij een verblijf van vier volle festivaldagen in Den Haag was het dit jaar niet mogelijk het hele programma te volgen.

Dat hoeft natuurlijk geen probleem te zijn. Ook al is de selectie die de organisatoren van het festival maken rigoreus (nog geen 10% van de inzendingen komt er door), toch is nog niet de helft van het aanbod -voor mij persoonlijk althans- de moeite waard. Voordat ik echter heb kunnen vaststellen welk deel ik dan wel moet gaan zien is het festival al voorbij. Ik ga naar huis met het idee de mooiste, meest belangrijke tapes gemist te hebben en veel tijd te hebben verdaan met voor mij onbelangrijk materiaal.

Terwijl ik toch hard gewerkt heb! Tot ergernis van mijn mede-festivalgangers ben ik, steeds als een tape me niet interesseerde, opgestaan en de zaal uit gegaan. Dan haastte ik me naar een andere verdieping om snel te zien of daar iets te beleven viel. Na een korte inspectie besloot ik dan vaak om ook nog maar even naar het derde programma te gaan kijken. Om me vervolgens te realiseren dat ik misschien beter in die eerste zaal had kunnen blijven. Waar inmiddels alweer een nieuwe tape gestart werd. Zo verspil ik een belangrijk deel van de mij ter beschikking staande festivaltijd met zenuwachtig traplopen en panisch geblader in de catalogus. Zelfs als ik meteen iets zie wat ik schitterend vind en waar ik naar blijf kijken, knaagt de twijfel. *Misschien is die tape die nu in zaal 3 draait nog beter?*

Voor de hierboven geschetste problemen bestaat een eenvoudige oplossing die logisch voortvloeit uit de technische eigenschappen van het medium, en die bovendien de festival-samensteller nieuwe mogelijkheden biedt.

Het Nieuwe Festival

Het kijken naar kunstvideo moet geïndividualiseerd worden. Elke festivalbezoeker (eventueel per twee of drie) moet de beschikking krijgen over een eigen monitor met een afstandsbediening en een koptelefoon. Met behulp van de afstandbediening maakt de bezoeker een keus uit het festivalprogramma dat over een groot aantal kanalen gelijktijdig aangeboden wordt. Deze situatie komt u waarschijnlijk bekend voor. De mogelijkheid van een vrije keuze uit een breed programma-aanbod is die van de

WILLEM VELTHOVEN

Touch Screen Video

● There's nothing as cosy as a video festival. The social hullabaloo around video (art) and the useful business contacts one establishes. The delightful snacks, inspiring and extremely fluid discussions at the bar, flirtations with male or female colleagues. Crowded appointment and address books, seeing old friends and acquaintances again - I wouldn't miss it for the world!

It's just that the looking at the videos is a bit of an ordeal. Not that there's anything wrong with video art, at least not more than with any other form of art or video. The problem is really its presentation form at festivals.

All video festivals are built around the same nucleus: the screening of tapes. A different program takes place around this in each festival: the social rituals, forum discussions, live performances, installations, TV transmissions and workshops. Once again: my life and pleasure. But the tapes are a disaster.

For instance, the *World Wide Video Festival* (organized annually by the KIKKHUIS in The Hague since 1980 and perhaps the best in Europe) showed around a hundred tapes this year with an average length of 25 minutes. Therefore, that's more than a full working week of continuous video art.

By means of repetitions and parallel screenings in the three halls, it's possible for the viewer to compose and follow an individual program. The festival lasts six days, twelve hours a day, so along with the tapes there is still time for the side-program. The whole design works perfectly and I have a deep respect for the people who prepare this and other festivals.

However, there's a problem: the problem of time. The problem of time is naturally mentioned in connection with video art but at festivals one is confronted with it in all its awfulness. Not if you attend the whole festival but certainly if you only have a few days. This year, it wasn't possible to follow the whole program even if you stayed four days in The Hague.

Of course that doesn't have to be a problem. But despite the fact of a rigorous selection process by the festival's organizers (less than 10% of the tapes submitted are actually chosen), fewer than half the tapes - to me personally at least - are worth the trouble. The festival's over before I've been able to work out which part I ought to go to see. I go home with the feeling of having missed the most beautiful and important tapes and of having wasted too much time on what for me was unimportant material.

But I worked so hard! Much to the annoyance of my fellow festival visitors, I would get up and leave the hall as soon as I lost interest in a tape. Then I'd hurry to another floor to check out if something was happening there. After a quick inspection, I'd often decide to take a look at the third program. Only to realize that perhaps I should have stayed in the first hall after all. Where meanwhile a new tape had already started. So I waste an important part of my time at the festival by nervously running up and down stairs and flicking through the catalogue in a panic. Even when I do see something brilliant which I stay to watch, there's always the nagging doubt that perhaps that tape being shown in hall 3 is even better?

There is a simple solution for the problems outlined above which is the logical result of the medium's technical characteristics and even offers the festival arranger new possibilities.

● Video art costs time. Thus, it's more frequently presented in other situations than non-time based art forms, for instance: in a cinema or theatrical setting. This article is seeking alternatives that are more suited to current ways of looking at art.

5

CODE PUBLIC

6

ITO

7

HEFTI

8

DE LA CASINIÈRE

9

ON/OFF

10

SEAMAN

13

KOLMAN

16

OURSLEER

11

ST JAMES/WILSON

14

HOOVER

17

HEIBACH

12

VERDIN

15

FARGIER

18

NAUMAN

huiskamer. Let wel, dit is geen pleidooi voor televisie-uitzending van kunstvideo. Ik leen alleen de voor de (kabel)televisie ontwikkelde distributietechniek. Daardoor wordt de installatie ook zo eenvoudig te realiseren, ze kan geheel samengesteld worden uit onderdelen voor kabeltelevisie. Tot en met de 'individuele monitor', een gewone kleurentelevisie, met een 99 kanaals stereoafstemmer. En natuurlijk teletext, voor eventuele ondertiteling, achtergrondinformatie per tape, en duidelijke informatie over het gehele programma.

In de meest pure en neutrale vorm zit elke tape van het festival op een eigen kanaal. Op alfabetische volgorde van auteur. De tapes draaien de hele dag. Ze beginnen steeds op hele tien minuten, zodat het voor de kijker eenvoudig is op het juiste moment te beginnen, als daar prijs op wordt gesteld.

Met behulp van de teletext vindt men de weg door het festival, bekijkt het eerste uur alles heel even om daarna gericht bepaalde tapes te gaan zien, sommige gedeeltelijk, sommige meerdere malen.

Het is natuurlijk mogelijk om met meerdere bezoekers één TV te gebruiken, de voortdurend te maken keuzes stimuleren de discussie. Als een bepaalde tape door een kennis aanbevolen wordt, is het eenvoudig om meteen, eventueel gezamenlijk te gaan kijken en de eigenaardigheden van het bandje met elkaar te bespreken.

Een veel belangrijker winstpunt nog is de herwonnen intimiteit van het nieuwe festival. Kunstvideo kan naar mijn smaak het beste bekeken worden in de particuliere beslotenheid van de huiskamer. Tijdens de eerste videofestivals in Den Haag was er een klein zaaltje met acht stoelen en één monitor. Dat was de beste zaal van het Kijkhuis, je kon er het beeld aanraken.

Dit jaar was er op de *Videonale* in Bonn nog zo'n ruimte. Maar ook dat festival zal de volgende keer waarschijnlijk te veel publiek gaan trekken en overstappen op projectoren. Een noodzakelijk geachte compensatie voor de gruwelen van het kunstkijken in kuddeverband.

Naast de individualisering van het kunstvideokijken biedt deze techniek ook mogelijkheden voor de tentoonstellingsmaker.

De Nieuwe Videotentoonstelling

Door de hierboven beschreven presentatietechniek ontstaat een interessante overeenkomst met museale presentatie van beeldende kunst. Die zit in de *gelijktijdigheid*. De gelijktijdige aanwezigheid van al het geëxposeerde werk op een gewone tentoonstelling geeft de tentoonstellingsmaker specifieke uitdrukingsmogelijkheden en een daarmee samenhangende verantwoordelijkheid die verder gaan dan de keuze die de festivalmaker doet.

Bij een tentoonstelling zijn naast de selectie de combinaties en opeenvolgingen binnen de tentoonstelling een zeer krachtig gereedschap van de samensteller. De nieuwe kunstvideotentoonstelling kent duidelijke equivalenten van die middelen. Wie kent niet de interessante confrontaties die op de televisie ontstaan als op vier kanalen gelijktijdig een zelfde nieuwsfeit op verschillende manieren gecoverd wordt. Of als de president van de Verenigde Staten optreedt in het journaal terwijl hij even verderop in een oude B-film een onschuldig gezin in gijzeling houdt. Dit soort meer of minder triviale en toevallige ontmoetingen kunnen geconstrueerd en geëxploiteerd worden binnen het totale *programma-aanbod* van de kunstvideotentoonstelling.

Daarnaast blijft het natuurlijk mogelijk meerdere tapes op één kanaal achter elkaar te zetten, zodat de bezoeker schakelt tussen clusters. Binnen het kanalenaanbod zijn ook groeperingen denkbaar 0 t/m 9, 20 t/m 35 enzovoort. Of, minder kunstmatig, de programma-combinaties worden verdeeld over een aantal vertoningssets die dan vergelijkbaar met een museumzaal functioneren.

Deze monitoren kunnen binnen de ruimte van de *tentoonstelling* op hun beurt weer geconfronteerd worden met stationaire *installaties*. Ook zijn er combinaties mogelijk met permanent getoonde tapes of met andere vormen van beeldende kunst.

Deze individualisering van de vertoning zal het zinderende contact van het publiek met de kunstvideo weer herstellen en haar gemakkelijke vermenging met andere beeldende kunstvormen stimuleren.

28

SCHOUTEN

31

KLEPSCH

34

CLOO

29

GRUBER/VEDDER

32

ANDING

35

BIRNBAUM

30

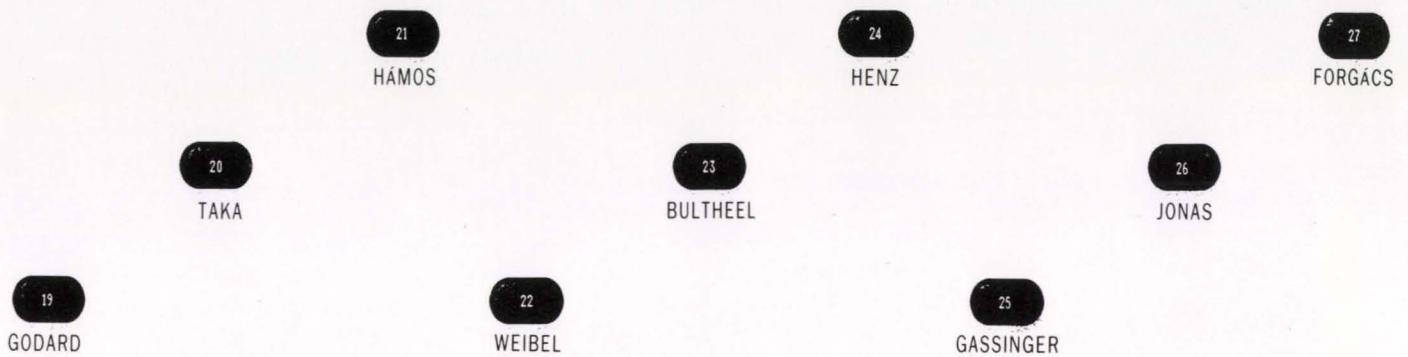
DUVET BROS

33

BÓDY

36

ANDRÉ



The New Festival

●The process of looking at video art must be individualized. Every visitor to the festival (or perhaps every two or three) should be provided with a monitor with a remote control unit and headphones. Using the remote control, the visitor chooses from the festival program which is simultaneously available on a large number of channels.

Probably, this situation seems familiar. The possibility of making a free choice from a wide range of programs already exists in the living room. But please note, this isn't an argument for transmitting video art on TV. I'm only borrowing the distribution techniques developed for (cable) television. By these means, installations are also easy to realize, they can be completely arranged from component parts for cable television. Along with the 'individual monitor', a regular colour TV with a 99 channel stereo tuner. And, of course, teletext: perhaps for subtitling, background information about each tape and clear information about the whole program.

In its purest and most neutral form, every tape from the festival would have its own channel. Arranged in the alphabetical order of the authors. The tapes would be shown all day. They would begin every ten minutes so that it's easy for the viewer to start at the right moment if that's appreciated.

One can find one's way through the festival with the help of the teletext, check everything out for the first hour in order afterwards to view particular tapes, some in part, some many times over.

Of course, it's possible to use one TV with other visitors, the continuous process of choice stimulating discussion. If a particular tape is recommended by an acquaintance, it's easy to view it at once, perhaps together and to discuss the tape's peculiarities with each other.

A still more important benefit is the regained intimacy of the new festival. My feeling is that video art is best seen in the privacy of one's living room. During the first video festival in The Hague, there was a small hall with eight chairs and a monitor. That was the best hall in the KIJKHUIS: you could touch the image.

There was a space like that at this year's *Videonale* in Bonn.

But next time, that festival will probably attract too large a public and switch over to projectors. A compensation deemed necessary for the horrors of looking at art in herds. Along with individualizing the process of looking at video art, this technique also offers possibilities for the exhibition organizer.

The New Video Exhibition

The presentation techniques described above have an interesting resemblance to the way in which museums present visual art. It concerns simultaneousness. The simultaneous presence of all the work shown at an ordinary exhibition gives its organizer specific possibilities for expression and a related responsibility that goes further than the choice the festival organizer makes.

Along with the selection, the exhibition arranger's power also exists in the combinations and successions within that show. In the new video art exhibition, one is aware of the obvious equivalents to these possibilities. Everyone knows that interesting confrontations occur on television when the same news item is covered in different ways on four channels simultaneously. Or when the President of the United States appears on the news program while elsewhere holding an innocent family hostage in an old B film. These sort of more or less trivial and coincidental meetings can be arranged and exploited within the total program available in the video art exhibition.

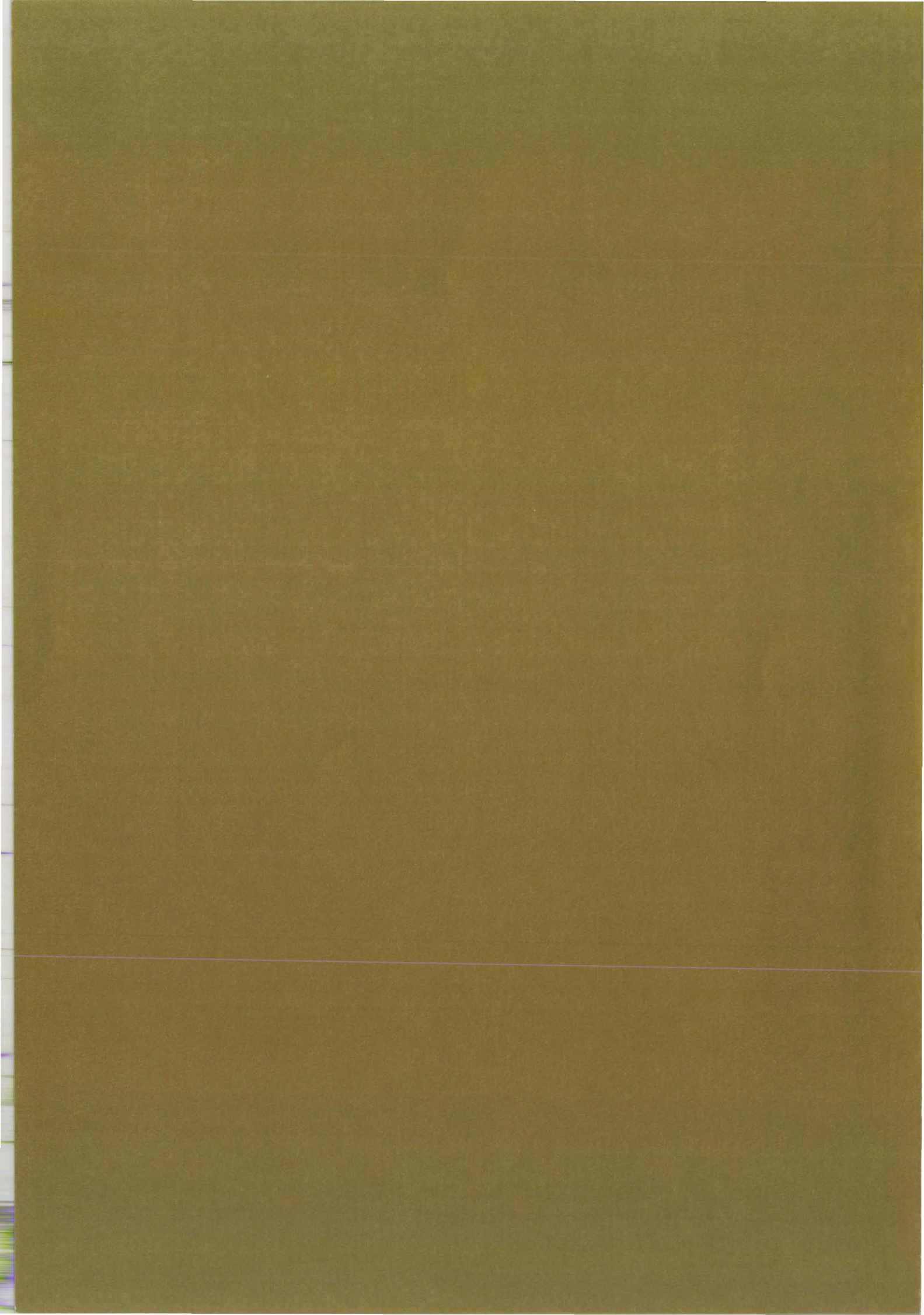
In addition, it's of course still possible to play a number of tapes one after another on one channel so that the visitor switches between clusters. Within the total number of channels, one can also imagine groupings: 1 to 9, 20 to 35 and so forth. Or, less artificially, the program combinations are distributed amongst a number of monitors which then function in a way which resembles a room in a museum.

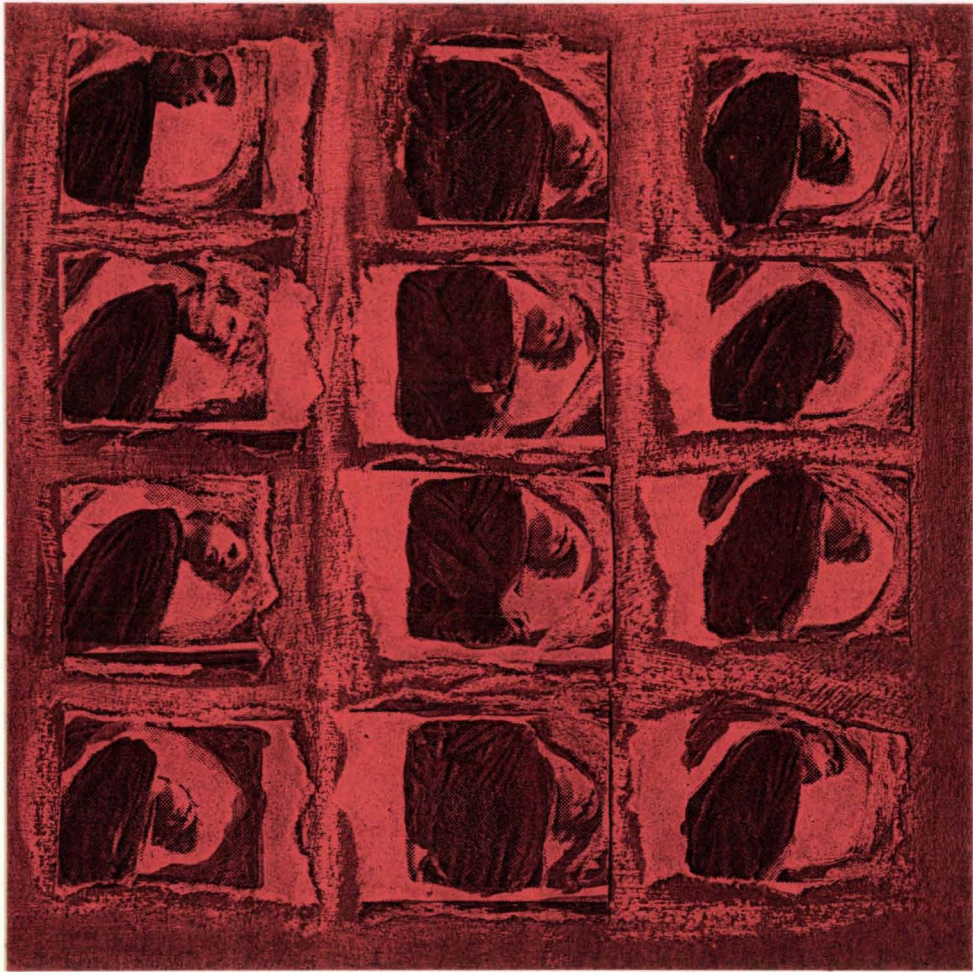
These monitors can in turn be confronted with stationary installations within the exhibition space. It is also possible to form combinations with tapes which are permanently being screened and with other forms of visual art.

This individualization of screenings will restore significant contact between the public and video art and stimulate its easy integration amongst other forms of visual art.

Translation: ANNIE WRIGHT







Op de vraag naar zijn teleurstellingen en verwachtingen over de videokunst geeft WULF HERZOGENRATH in de catalogus bij Videonale Bonn het volgende antwoord: *De videoclip en zijn invloed op het kijken naar videokunst en het beheren van de televisiecultuur!* O ja! Maar... is de in dit antwoord beschreven situatie nu hoopvol of berust de videokunst teleurgesteld in deze situatie? Het antwoord van HERZOGENRATH is dubbelzinnig ofwel onbeslist. Toch schetst hij de situatie juist, ook al is de keuze om daar in de catalogus op in te gaan niet de juiste. In de afgelopen jaren heeft de videokunst inderdaad belangrijke veranderingen ondergaan in ethische en esthetische zin. Deze veranderingen zijn zo ingrijpend, dat zelfs de voorvechters van videokunst hierdoor onzeker worden.

Aan de andere kant is het zelfbewustzijn van de videokunstenaars veranderd. Het luidruchtige klaaglied van de afgelopen jaren over het gedeeltelijk bewust uit de weg gaan van een confrontatie met het medium video, heeft plaatsgemaakt voor een sterk bewustzijn van specialisten. Deze ontwikkeling zou met een titel van een werk van de schilder F. PAUL GRUNERT

gekaracteriseerd kunnen worden: *Beeld, opdat de bromvliegen niet van verveling bij het televisiekijken in slaap vallen.* Omdat vliegen en libellen namelijk tweehonderd maal zo snel waarnemen dan het menselijk oog, lijkt zich voor hun alles in extra slow-motion af te spelen. Om hun adrenalinegehalte op peil te houden hebben ze ongelooflijk snelle gebeurtenissen nodig. De specialisten voor een dergelijke ontwikkeling zijn de kunstenaars van het elektronische tijdperk.

Tijdens de Videonale in Bonn is deze generatiewisseling duidelijker geworden dan ooit tevoren.

Competitie

Dit *Internationale Festival und Wettbewerb für Kunstvideos*, is nog steeds het enige in zijn soort in West-Duitsland. Het biedt de mogelijkheid om zich mondiaal te oriënteren op het gebied van de videokunst. Ging het eerste festival in 1984 nog mank aan onervarenheid van de organisatoren en financiële tekorten en werd er een vrij willekeurig beeld gegeven van wat er in het buitenland aan videoproducties werd gemaakt, dit jaar was er een representatief

aanbod van tapes uit Westeuropa, de Verenigde Staten, Canada, Skandinavië, Japan, Latijns-Amerika en de Filipijnen. De initiatiefnemers en organisatoren DIETER DANIELS, BARBEL MOSER en PETRA UNNÜTZER hebben de afgelopen twee jaar gebruikt voor een grondige inventarisatie en het onderhouden van contacten in binnen- en buitenland. Het resultaat van dit werk dwingt respect af. De grotere financiële armslag van dit festival (o.a. subsidies van het ministerie van cultuur van Nord-Rhein Westfalen, de stad Bonn en van het kunstfonds) maakte het eveneens mogelijk om een uitvoerige catalogus te produceren. Hierin staan artikelen van PETER WEIBEL en BRUCE YONEMOTO, statements van videokunstenaars, verzamelaars, theoretici en distributeurs, en beschrijvingen met foto's van de op het festival getoonde tapes.

Het principe van de open inschrijving werd ook dit jaar gehanteerd. Er was echter wel een jury (PHILOMENE MAGERS, WOLFGANG PREIKSCHAT, UWE RÜTH en de organisatoren) die een voorselectie uit de in totaal driehonderdvijftig ingezonden tapes heeft gemaakt. Een kleine zeventig tapes werden uiteindelijk tot de

De Videonale Bonn is een tweejaarlijks videofestival dat vorig najaar voor de tweede keer gehouden werd. FRIEDEMANN MALSCH beschrijft de opzet van het festival en signaleert medium-eigen ontwikkelingen binnen de kunstvideo.



.....
(instelling/institution)

.....
naam/name

.....
straat/street

.....
plaats/city

.....
land/country

.....
telefoon/phone

.....
Ik bestel de volgende videotapes
I order the following videotapes:

- FRANK/KOEN THEYS *Het Rijngoud*
(85' pal 1986) f250,-
- NAN HOOVER *Returning to Fuji*
(8' pal 1984) f95,-
- system: VHS Beta 8mm

Ik zal deze tape(s) alleen voor privé-vertoning
gebruiken.

I will use the tape(s) for private viewing only.

.....
handtekening/signature

Kijkt

Watch!

MEDIAMATIC

Postbus 1114

9701 BC Groningen

Netherlands

Videonale Bonn

FRIEDEMANN MALSCH

●When asked about his disappointments, and his expectations of video art, WULF HERZOGENRATH gave the following answer in the catalogue of the Videonale Bonn: *The video-clip and its influence on the perception of video art and control over the television culture!* Indeed, but...is the situation described in this answer a hopeful one, or has video art resigned itself to this situation in disappointment.

HERZOGENRATH's answer is ambiguous, hence not decisive. Still, his sketch of the situation is accurate, although a catalogue is not the place to go into such matters. Video art has indeed been subject to some important ethical and aesthetical changes. These changes are so fundamental that they are unsettling even to the advocates of video art.

On the other hand, self-confidence has increased among video artists. The noisy complaining in the past about the partly conscious evasion of a confrontation with the medium video, has given way to a strong feeling of self-confidence among specialists. This development could be characterized by the title of F. PAUL GRUNERT's painting: *Picture, so that bluebottles will not fall asleep from boredom when watching*

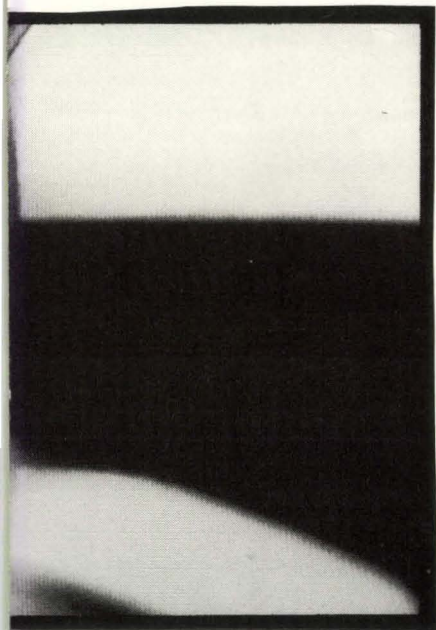
television. Bluebottles and dragonflies perceive 200 times faster than the human eye, so in their eyes, everything seems to pass in super-slow-motion. To keep their adrenalin up to the mark, they need incredibly fast-moving events. The specialists of such a development are the artists of the electronic era.

Competition

This change of generations was clearly noticeable, more so than ever before, at the Videonale Bonn. This *Internationale Festival und Wettbewerb für Kunstvideos* is still the only one of its kind in West Germany. It offers the possibility for a world-wide orientation in the field of video art. The first festival in 1984 still suffered from financial problems and lack of experience of the organizers, and gave a rather arbitrary picture of the kind of videos that were made in other countries, but this year there was a representative selection of tapes from Western Europe, The United States, Canada, Scandinavia, Japan, Latin America and the Philippines. The initiators and organizers DIETER DANIELS, BÄRBEL MOSER and PETRA UNNÜTZER

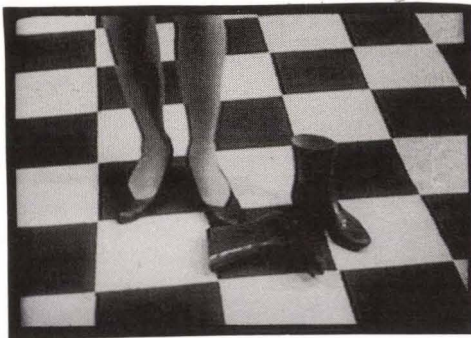
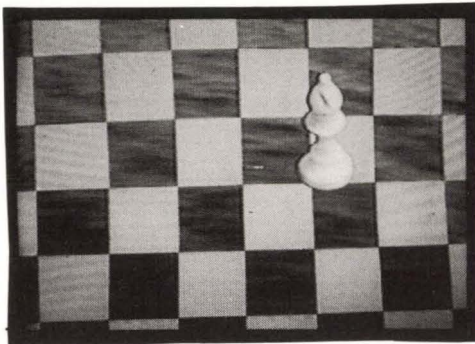
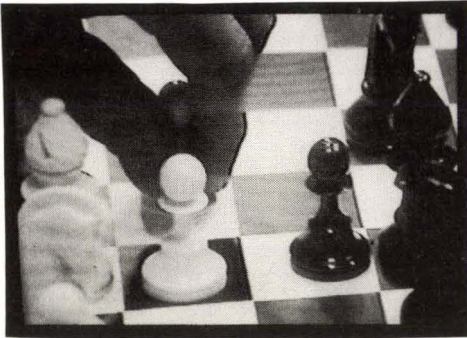
●The Bonn Videonale is a biannual videofestival that took place for the second time last fall. FRIEDEMANN MALSCH describes the set-up of the festival and spots media-specific developments in art video.

HANNO BAETHE *Fairy Tales* 1986



wedstrijd/concours toegelaten. De eindjury (JO ECKHARDT, NAN HOOVER, LORI ZIPPAY, REGINA WYRWOLL, ALEX GRAHAM) oordeelde over deze zeventig voorgeselecteerde tapes en reikte de verschillende prijzen uit: een geldprijs ter waarde van 5000 DM, een productieprijs en een materiaalprijs. De organisatoren hebben naast de wedstrijd nog zo'n zeventig tapes uitgezocht die de moeite van het tonen waard waren. Bovendien werden er videomagazines vertoond uit Frankrijk, West-Duitsland, Nederland en Joegoslavië en was er een blokje videokunst uit Latijns-Amerika en de Filipijnen te zien.

De kwaliteit van het getoonde werk was zonder uitzondering goed. Het was kennelijk ondanks het grote aantal toelatingen geen probleem om een hoog technisch en artistiek niveau te handhaven. Dit is een teken van te toegenomen aantrekkingskracht voor het festival in Bonn. Het kan zich nu zonder meer meten met videofestivals die een langere traditie kennen, zoals in Montbéliard en Den Haag. Het is opmerkelijk dat de jury die de voorselectie maakte, niet heeft gearzeld om werk van bekende kunstenaars van de wedstrijd uit te sluiten. Naast het buiten mededinging ingezonden werk van NAN HOOVER (*Watching out*, 1986) en GABOR BÖDY (*Walzer*, 1985), die kans op een prijs hadden gehad, waren bekende namen zoals PETER WEIBEL (*Gesänge des Pluriversums*, 1986), TONY OURSLER (*Evol*, 1985), LYDIA SCHOUTEN (*Beauty Becomes the Beast*, 1985) en HERBERT WENTSCHER (*Alles Bestens II*, 1984/5), niet in de wedstrijd vertegenwoordigd. Dit duidt op het onafhankelijke kwaliteitsoordeel van de jury.

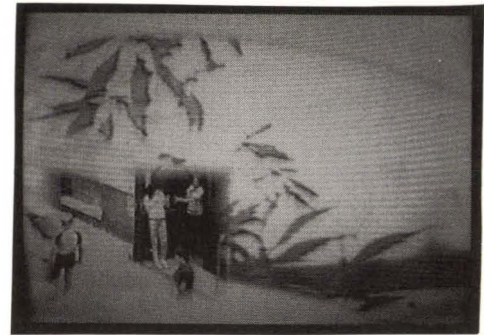


SANJA IVECOVIĆ / DALIBOR MARTINIĆ
Black + White 1985

Van de tapes die buiten de wedstrijd vielen (het zogenaamde programmaonderdeel) waren een paar bijzonder de moeite waard. GIORGIO CATTANI (*Prisma*, 1984) maakt tapes op basis van muziek. *Prisma* toont een in tweeën gesplitst beeld met minimalistisch gedreun van het geluid.

Het onderste deel van het beeld toont de voeten van een lopende man in *realtime*. Daarboven zijn in wisselende tijdsmodi associatieve beelden te zien. Hierin zijn aanwijzingen verwerkt van een vaag verhaal dat zich pas in de tweede helft van de tape ontwikkelt. Van MARIA VEDDER en BETTINA GRUBER was de productie te zien die ze in opdracht voor het ZDF hebben gemaakt (*Catfish Tango*, 1986). Deze niet specifieke videografische tape is door de Keulse humor en de lachwekkende formele vondsten zeer onderhoudend.

Black & White (1985) van SANJA IVECOVIĆ en DALIBOR MARTINIĆ is een werk dat geheel past in de traditie van *Chanoyu* uit 1983. Het sprankelende van de intellectuele humor maakt op een zeer plausibele manier gebruik van de manipulatiemogelijkheden van het elektronische beeld. Dit wordt gedaan in de vorm van een vrolijk, anarchistisch verhaal, waarin een heldere structuur naar een existentiële chaos leidt, om vervolgens weer naar een (nu beschadigde) structuur terug te keren. Deze tape had eigenlijk ook aan de wedstrijd moeten deelnemen.



DARA BIRNBAUM *Will-O-The-Wisp* 1985

● used the past two years for a thorough stock-taking, and for keeping up contacts in Germany and abroad. The results of this work command our respect. The greater financial scope of the festival (among other things, grants from the Ministry of Culture of Nord Rhein Westfalen, the city of Bonn, and the Art Foundation) made it possible for the first time to publish a detailed catalogue. This catalogue contains articles by PETER WEIBEL and BRUCE YONEMOTO, statements of video artists, collectors, theorists and distributors, and descriptions and photographs of the tapes shown at the festival.

The possibility to submit work was again this year open to everyone. However, there was a jury (PHILOMENE MAGERS, WOLFGANG PREIKSCHAT, UWE RÜTH, and the organizers), which made a pre-selection from the 350 tapes that were submitted. Some seventy tapes were eventually admitted to the competition. The final jury (JO ECKHARDT, NAN HOOVER, LORI ZIPPAY, REGINA WYRWOLL, ALEX GRAHAM) judged these seventy preselected tapes and awarded the prizes: a cash prize of DM 5000, a production prize and a material prize. Beside the tapes taking part in the competition, the organizers found another seventy tapes worthy to be shown. In addition, video-magazines from France, West Germany, Holland and Yugoslavia, and video art from Latin America and The Philippines were on show.

Without exception, the quality of the selected tapes was good. Apparently the large number of works admitted to the competition caused no problem in maintaining high technical and artistic standards. This proves the increased appeal of the Bonn festival, which can now compare with video festivals with a longer tradition, such as Montbeliard and The Hague. It is remarkable that the jury did not hesitate to exclude work by well-known video artists from the pre-selection. Apart from works submitted without participating in the competition - NAN HOOVER, *Watching out*, 1986, and GABOR BÖDY, *Walzer*, 1985, which might have been candidates for a prize- well-known names such as PETER WEIBEL *Gesänge des Pluriversums*, 1986, TONY OURSLER *Evol*, 1986, LYDIA SCHOUTEN *Beauty becomes the Beast*, 1985 and HERBERT WENTSCHE *Alles Bestens II*, 1984/5, were absent from the competition. This proves the independent judgement of the jury.

Programme

Some of the tapes that did not participate in the competition (forming the so-called 'programme') were especially worthy of attention. GIORGO CATTANI (*Prisma*, 1984) made tapes based on music. *Prisma* shows a picture split in two parts, accompanied by a minimalistic droning noise. The lower part of the screen shows the feet of a walking man in realtime. The upper part shows, in alternating modes of time, associative images that refer to a vague narrative, which only develops in the second half of the tape. MARIA VEDDER and BETTINA GRUBER produced a tape *Catfish Tango*, 1986, which was

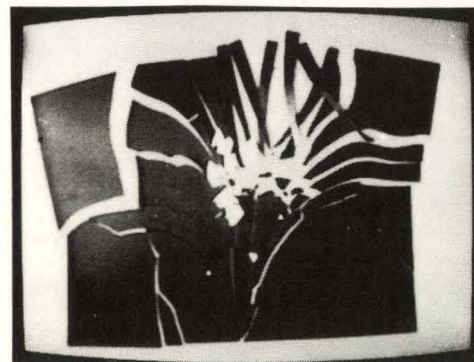
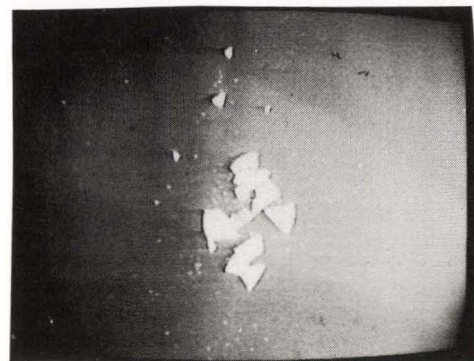
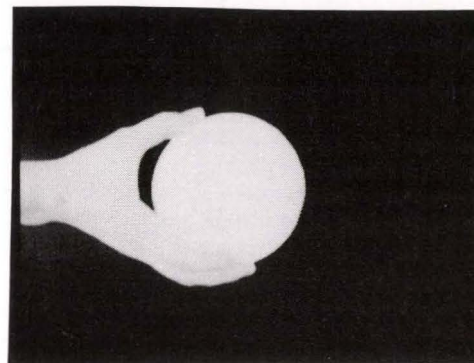
commissioned by the ZDF. Cologne humour and funny moral inventions make this, not specifically videographic, tape very entertaining.

Black and White (1985) by SANJA IVECOVIĆ and DALIBOR MARTINIĆ fits in the tradition started by *Chanoyu* in 1983. Its sparkling wit very plausibly uses the possibilities for manipulation of the electronic image. This in the form of a merry anarchist story, the clear structure of which leads to an existential chaos, to return again to a (damaged) form of this structure. This tape should have taken part in the competition.

The weakness of the 'programme' was not its quality but its structure. The organization did not make any thematic arrangements. As in the competition, the videos were arranged in alphabetical order. This approach, where no categories are set up, is quite understandable from the point of view of the organizers. However, it made it more difficult for the spectator to come to grips with the works shown. In addition, a thematic grouping of tapes would offer the possibility to explain in a very simple way the strategy of the festival as regards contents. All the international video festivals organized in Europe first of all want to show the broad 'spectrum' of video. The Bonn festival already restricted itself to video art, thus excluding documentaries etc. This is not a disadvantage, on the contrary. The video 'boom' of the past few years has led to a very obscure and complex state of affairs. However, the restriction to one area of production (and one that is difficult to define at that) is not yet a solution, but only a start. In 1984, the festival's programme was composed of groups of videos from the several participating countries. This gave an idea of the actual situation, because some countries proved to possess very definite stylistic characteristics of their own. In the meantime these differences have almost disappeared, as the Bonn festival made clear. Instead the fact that artists are more and more often involved in TV-programmes, and the high level of development of manipulation technology, has led to a division in the artistic approach to video. It would have been quite possible, for instance, to distill two groups out of all the works submitted: one around the theme *suitable for television* and another around the theme of *electronic manipulation*. And there is something else: two years ago the prize-giving ceremony provided publicity for a new generation of video artists, who have increasingly received attention since. Artists such as AXEL KLEPSCH, JEAN-FRANÇOIS GUITON and NORBERT MEISSNER not only proved that there is a *generation after KLAUS VOM BRUCH*, but also that there is a renewed interest in the specifically electronic nature of the (picture) screen. In this regard the Videonale led the way and exhibited the new trend, as it revealed the changing climate of discussion among young artists.

Generation gap

This year's restriction on the 'spectrum' also influenced the jury's selection of prize-winners. The cash-prize was divided among



DIETER KIESSLING *Fallende Scheibe* 1986

De zwakte van het programmaonderdeel lag niet in de kwaliteit maar in de gehanteerde structuur. De organisatoren gebruikten namelijk geen enkele thematische indeling. De video's werden, net zoals bij de wedstrijd, alfabetisch ingedeeld. Deze aanpak, waarin niet werd gecategoriseerd, is vanuit organisatorisch standpunt goed te begrijpen. Maar de toeschouwer kreeg hierdoor minder makkelijk greep op het getoonde werk. Bovendien biedt de thematische indeling de mogelijkheid om op een hele eenvoudige manier de inhoudelijke lijn van de manifestatie duidelijk te maken. Alle internationale video-festivals, die in Europa worden georganiseerd, willen in eerste instantie het brede 'spectrum' van het werken met video tonen. In Bonn beperkte men zich reeds tot de echte videokunst, waardoor documentaires e.d. buiten de boot vielen. Dat is geen nadeel, integendeel. De boom van de afgelopen jaren op videogebed heeft namelijk tot een erg onoverzichtelijk geheel geleid. Maar de beperking tot één productiegebied (dat ook nog moeilijk is af te bakenen), is niet de oplossing maar slechts een aanzet. In 1984 was het programma van het festival samengesteld uit blokken van de verschillende deelnemende landen. Hierdoor werd een actuele situatie zichtbaar, doordat sommige landen hele duidelijke eigen stijkenmerken bleken te hebben. Ondertussen zijn deze verschillen, zoals ook in Bonn bleek, nagenoeg verdwenen. In plaats daarvan heeft het feit dat kunstenaars steeds vaker bij TV-programma's worden betrokken en de hoog ontwikkelde manipulatietechnologie, tot een scheiding geleid in het artistieke werken met video. Zo hadden heel goed twee blokken uit het totale aanbod gedestilleerd kunnen worden: één rond het thema *voor TV geschikt* en één rond *elektronische manipulatie*. Een ander punt: twee jaar geleden kwam door de prijsuitreiking een nieuwe generatie videokunstenaars in de openbaarheid die daarna toenemende belangstelling kregen. Kunstenaars zoals AXEL KLEPSCH, JEAN-FRANÇOIS GUITON en NORBERT MEISSNER maakten niet alleen duidelijk dat er een generatie na Klaus vom Bruch bestaat, maar dat daarnaast sprake is van een nieuwe belangstelling voor het specifiek elektronische karakter van het beeld(scherf). Hiermee liep de Videonale voorop en toonde de nieuwe trend, evenals het veranderde discussieklimaat onder de jongere kunstenaars.

Generatiekloof

De beperking van dit jaar tot het 'spectrum' werd bij de prijsuitreiking ook aan de organisatoren duidelijk. De jury verdeelde de geldprijs namelijk onder drie *voor t.v. geschikte*

tapes: van JOHN ADAMS *Intellectual Properties*, 1985, een zesenvijftig minuten durend video-essay over het thema macht; van DARA BIRNBAUM *Will-O-the-Wisp*, 1985, een erg mooie tape waarin een vrouw voor het raam terugdenkt aan een vroegere verhouding en van LLUREX *Ironland*, 1986, een video die een landschap 'vertelt' met formalistische montage benadering.

Een leerling van REINER RUTHENBECK, DIETER KIESSLING (*Fallende Scheibe*, 1986) kreeg de productieprijs, wat ook de enige juiste bestemming voor deze prijs was. De materiaalprijs werd evenals de geldprijs over drie personen verdeeld: HANNO BAETHE (*Fairy Tales*, 1986), J.F. GUITON (*La Tâche*, 1985/6) en IVO DEKOVIC (*Linaro*, 1985). De volgende kunstenaars kregen een eervolle vermelding van de jury: MARCEL ODENBACH (*As if Memories Could Deceive Me*, 1986), BILL SEAMAN (*Telling Motions*, 1986), MARC WILCOX (*Celebrities*, 1985), GUSZTAV HAMOS (*Killer*, 1986), FABRIZIO PLESSI (*Backwater*, 1984), VULTURE VIDEO (*Lo Pay No Way*, 1985), RAFAEL ORTIZ (*Bridge Party*, 1985), GORILLA TAPES (*Till Death to Apartheid*, 1985), SHALOM GOREWITZ (*Blue Swee*, 1985) en JAMES BYRNE (*Lament*, 1985).

Het oordeel van de jury was, los van de kwaliteit van de aanwezige video's, behoudend en stond op die manier haaks op de bedoeling van het festival. Tapes die voor de TV geschikt zouden kunnen zijn, werden op één uitzondering na (Baethe) bekroond. Van alle door de jury genoemde namen was er niet één van een kunstenaar terug te vinden, die tijdens het festival als typische kanshebber werd gezien. Hieruit blijkt heel duidelijk dat er een generatieverschil op het gebied van de videoesthetiek bestaat. Want het etiket *voor TV geschikt* impliceert stilistische kenmerken en ook een principiële houding ten opzicht van het videobeeld.

Voor TV geschikt werk heeft altijd didactische bedoelingen, d.w.z. het beperkt zich in het gebruik van elektronische effecten en het heeft vaak een verhaalstructuur. Het is onderhoudend, ziet af van te snelle *cuts* en heeft vaak een

lyrische ondertoon en meditatieve beelden. In dit opzicht beantwoordt het aan de idee over video uit de jaren '70.

Bromvliegen en libellen

De beslissing van de jury was een duidelijke uitspraak tegen het 'technische gefriemel'. Maar ze heeft kennelijk over het hoofd gezien dat de tijd van druk experimenteren met nieuwe effecten tot het verleden behoort. In de video's van DAN REEVES (*A Mosaic For the Kali Yuga*, 1986), PAUL GARRIN (*A Human Tube*, 1986), AXEL KLEPSCH (*Doch Du bist edel und gut*, 1986) of van NORBERT MEISSNER (*Ai.C.*, 1985) wordt bijzonder veel gebruik gemaakt van technische effecten. Maar de intentie waarmee deze nu worden toegepast is duidelijk veranderd, hetgeen pas werkelijk de toekomst van de videokunst lijkt te zijn. Deze videokunstenaars ontgroeien de 'documentaire functie' van video. Het is niet hun bedoeling om een communicatie tot stand te brengen zoals in de jaren '70. Ze zijn er ook niet op uit om het publiek tot de juiste manier van 'video-kijken' op te voeden. Maar ze stappen direct in de wereld van de elektronica en ontwikkelen hieruit het idioom van het elektronische tijdperk. Er ontstaan beelden die feitelijk alleen door het medium video kunnen ontstaan. De semantiek wordt videogericht, de taal elektronisch, de beelden verliezen hun 'literaire' betekenis en worden autonoom. Vooral in het werk van GARRIN en KLEPSCH ontstaat plotseling een nieuwe manier van uitdrukken. Ze zijn niet voor niets beide op beslissende wijze door PAIK gevormd. Maar ze zijn nu bezig om de 'video-wereld' van PAIK los te maken uit haar conceptualiteit en te veranderen in een betekenis-systeem.

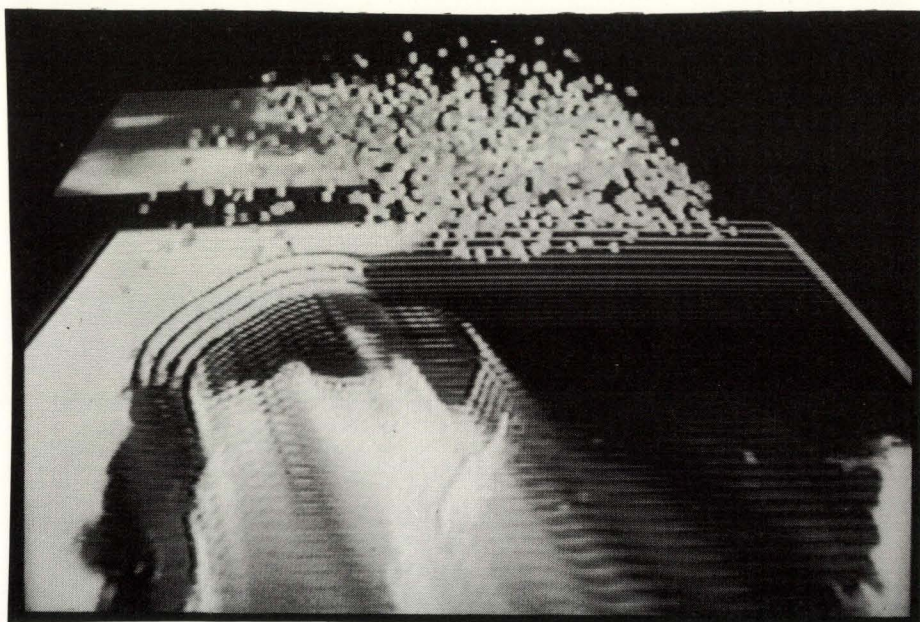
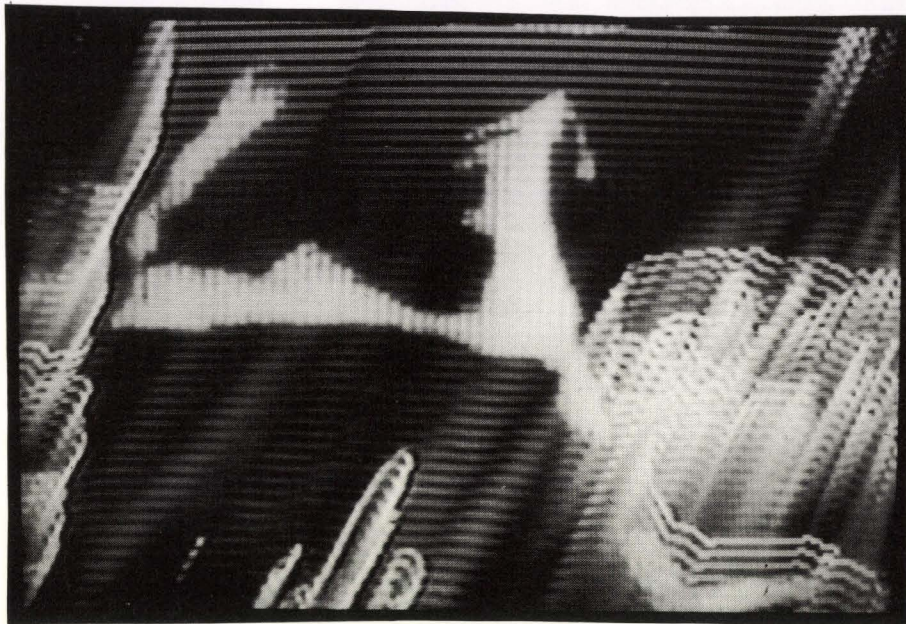
Daarin lagen de opmerkelijke aspecten van de Videonale. Daarmee werd de signalerende functie van het festival eer aangedaan. De jury had het mis, video is niet langer het experimentele verlengstuk van het massacommunicatiemiddel televisie. Voor video is het, zoals VERA BODY in de catalogus stelt, *tijd voor een nieuwe syntaxis*. Tijd voor bromvliegen en libellen.

Vertaling: GABI PRECHTL

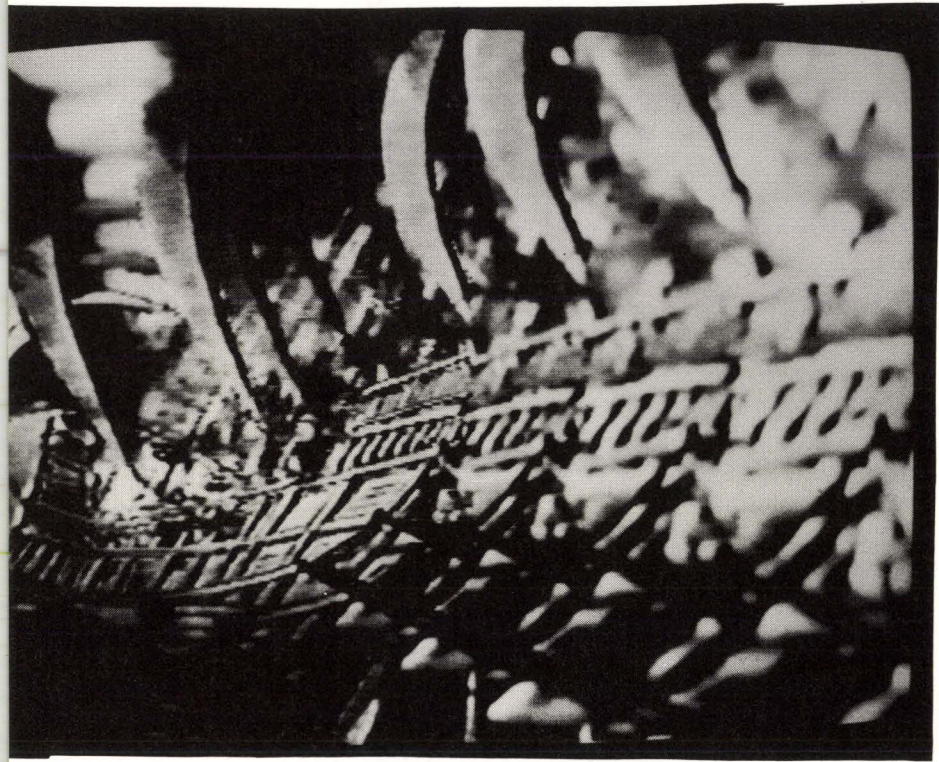
De catalogus is voor 20 DM te krijgen bij:
Videonale Bonn
DIETER DANIELS
Kurfürstenstrasse 27
5300 Bonn 1
t.0228 220790

NORBERT MEISSNER *Ai.C.* 1985

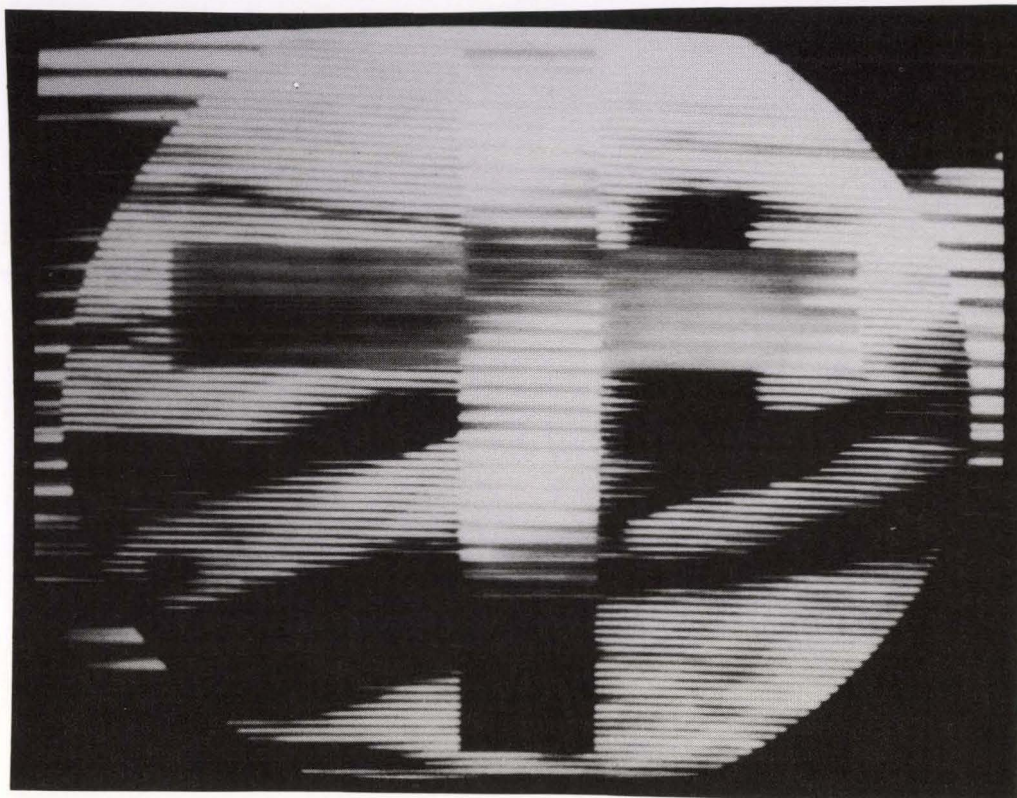
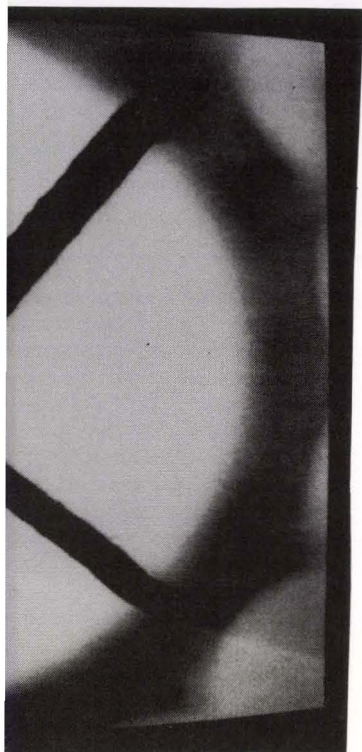




PAUL GARRIN *A Human Tube* 1986



AXEL KLEPSCH *Doch Du bist Gut und Edel* 1986



● three tapes that were *suitable for TV*: JOHN ADAMS' *Intellectual Properties*, 1985, a 56-minute video essay on the theme of power; DARA BIRNBAUM's *Will-o-the-Whisp*, 1985, a very beautiful tape in which a woman at a window thinks back on a previous relationship; and LLUREX' *Ironland*, 1986, a video 'narration' of a landscape, with a formalistic approach towards editing.

A pupil of REINER RUTHENBECK, DIETER KIESSLING (*Fallende Scheibe*, 1986) was awarded the production prize, indeed the best - and only - candidate for the prize. Like the cash-prize, the material-prize was shared by three artists: HANNO BAETHE (*Fairy Tales*, 1986) J.F. GUITON (*La Tâche*, 1985/6) and IVO DEKOVIC (*Linardo*, 1985). The following artists received an honourable mention from the jury: MARCEL ODENBACH (*As if memories could deceive me*, 1986), BILL SEAMAN (*Telling Motions*, 1986) MARK WILCOX (*Celebrities*, 1985) GUSZTAV HAMOS (*Killer*, 1986), FABRIZIO PLESSI (*Backwater*, 1984), VULTURE VIDEO (*Lo Pay No Way*, 1985) RAFAEL ORTIZ (*Bridge Party*, 1985), GORILLA TAPES (*Till Death to Apartheid*, 1985) SHALOM GOREWITZ (*Blue Sweet*, 1985), and JAMES BYRNE (*Lament*, 1985).

The judgement of the jury - apart from the quality of the videos submitted - was conservative, and therefore conflicted with the festival's intention. With one exception

(BAETHE), all the tapes that might be suitable for TV received awards. Not one of the artists named by the jury was seen as a likely candidate during the festival. This proves that there is a difference in generations where video-aesthetics are concerned. The label *suitable for TV* implies certain stylistic characteristics, and a fundamental attitude towards the video image. Work that is suitable for TV always has a didactic intention, that is to say, it restricts the use of electronic effects, and often has a narrative structure. It is entertaining, does not have too many fast cuts, and often has a lyric ring to it, and meditative images. In this respect it conforms to the ideas about video from the seventies.

Bluebottles and dragonflies

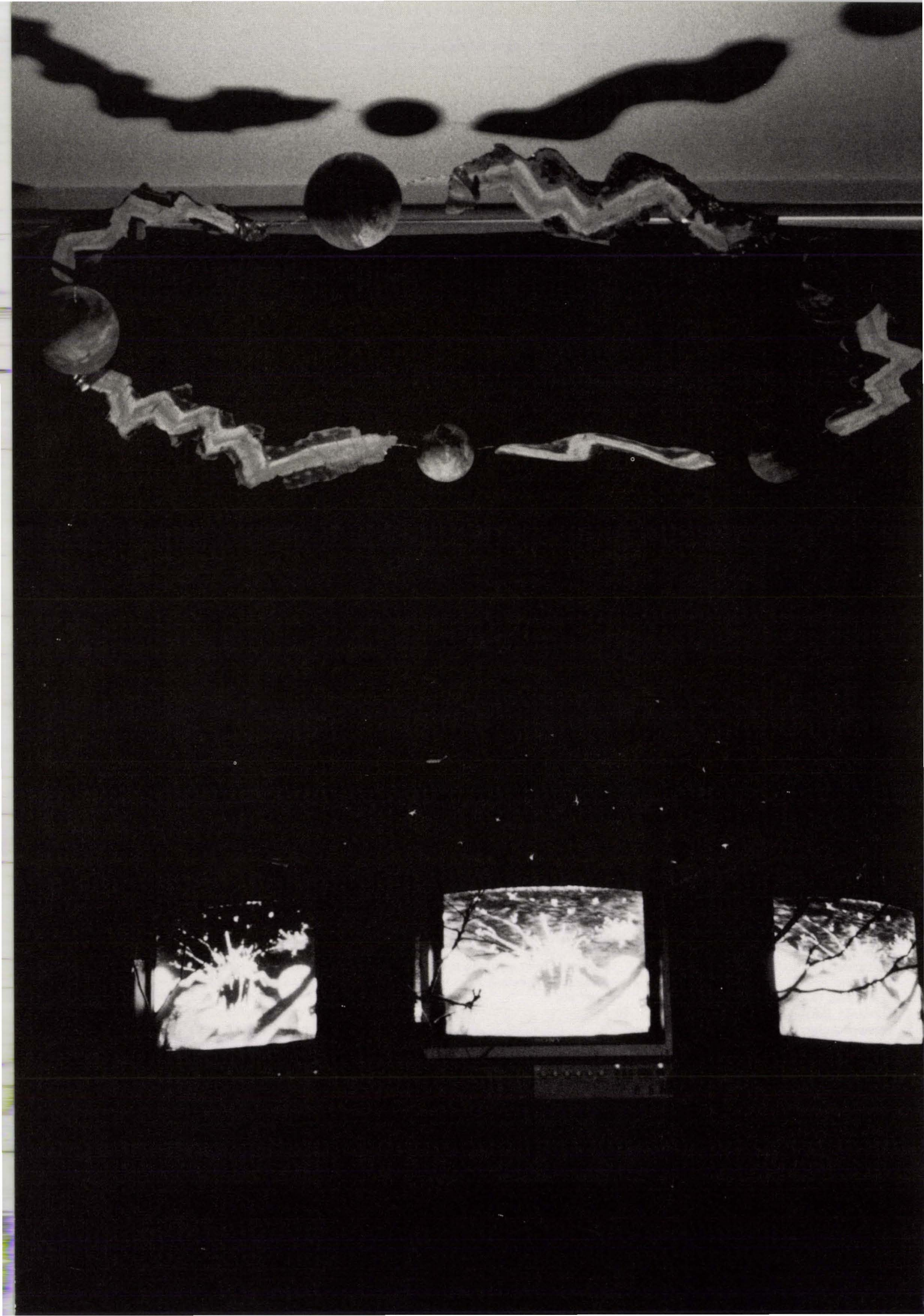
The jury's verdict was a clear denunciation of 'technical fiddling'. Yet it does not take into account that the days of busily experimenting with new effects are past. In the videos of DAN REEVES (*A Mosaic For the Kali Yuga*, 1986), PAUL GARRIN (*A Human Tube*, 1986), AXEL KLEPSCH (*Doch du bist edel und gut*, 1986) or NORBERT MEISSNER (*Ai.C.*, 1985), many technical effects are used. However, the intention behind their use has clearly changed, and this seems to point towards the real future of video. These video artists are outgrowing the documentary function of

video. They do not intend to 'communicate' as in the seventies, nor do they want to educate the public in the correct way of 'watching video'. They step in the world of electronics and develop the idiom of the electronic era. Images are created that can only be created by the medium video. The semantics are adapted to video, the language becomes electronic, images lose their 'literary' meaning, and become autonomous. Especially in the work of GARRIN and KLEPSCH, a new way of expression has suddenly been created. Both were clearly influenced by PAIK in their formative years. Now they are disengaging PAIK's video world from its conceptuality, and changing it into a system of meaning.

These were some of the notable aspects of the Videonale Bonn, which has proved to have an important signalling function. The jury was wrong, video is no longer an experimental extension of the mass communication medium television. As far as video is concerned *the time is ripe for a new syntax* as VERA BODY writes in the catalogue. Ripe for bluebottles and dragonflies.

Translation: FOKKE SLUTTER

The catalogue is available at DM 20 through:
Videonale Bonn DIETER DANIELS
Kurfürstenstraße 27
5300 Bonn 1
t.0228/220790



Plato's Bondage

LIDEWIJDE DE SMET

Op het laatste *World Wide Video Festival* presenteerde de Amsterdamse kunstenaar KEES DE GROOT (1956) met FRANK MORSSINKHOF *De Vrouw van het Valtherpad*, een installatie die sterk verschilde van het werk waarmee hij in 1983/4 zijn bekendheid verwierf (hij was onder andere, vlak na zijn eindexamen aan de AKI in Enschede, deelnemer aan *Het Lumineuze Beeld*, Stedelijk Museum Amsterdam).

LIDEWIJDE DE SMET, kunsthistoricus in Amsterdam en betrokken bij LOGE 4, een nieuw video-presentatie en -distributie *Huis* dat DE GROOT en anderen aan het opzetten zijn, beschrijft in dit artikel zijn oudere en recente werk.

● At the last World Wide Video festival the Amsterdam artist KEES DE GROOT (1965), together with FRANK MORSSINKHOF presented *De Vrouw van het Valtherpad*. This installation differs strongly from his debut in *The Luminous Image*, Stedelijk Museum Amsterdam and the work he presented for his final exam at the AKI artschool in Enschede.

LIDEWIJDE DE SMET is an art historian, living in Amsterdam and currently involved in LOGE 4, a video presentation and distribution house initiated among others, by DE GROOT.

In this article she describes his previous and more recent work.

Toen KEES DE GROOT, na een pauze van een jaar, in januari 1986 zijn nieuwe werk presenteerde bij MONTEVIDEO in Amsterdam, verwachtte ik dat hij de draad zou oppakken op het punt waar hij gebleven was in zijn laatste werk. Met name verwachtte ik dat hij weer elementen uit pre-historische, klassieke en middeleeuwse beschavingen zou verwerken. Ik werd daarin teleurgesteld. De zolder van MONTEVIDEO was omgetoverd tot een donker hol met psychedelische klanken. De eerste beelden toonden flauwe verwantschap met ruimteschepen uit science-fiction films. DE GROOT leek zijn reis door de beschavingen met reuze sprongen te hebben doorlopen en te zijn aangeland in de late jaren '60, begin '70, slechts de spacecake en de wierook ontbraken. Zie hier de gekonditioneerdheid van een kunsthistoricus op continuïteit. De psychedelische introductie bleek een essentiële loutering om iedere verwachting weg te wassen en mij volledig door het werk te laten vervoeren.

Vier installaties van DE GROOT (in samenwerking met FRANK MORSSINKHOF) werden in de loop van het jaar meerdere malen geëxposeerd: *De vrouw van het Valtherpad*, *Cosmic Sperm*, *Polar (she is a) Flower* en *Jeder das Seine*. Alleen *Minski de Reus* beleefde tot op dit moment slechts één vertoning. Bij iedere presentatie werd het werk consequent aan de ruimte aangepast met als gevolg dat het niet bestaat als onveranderlijk object. Het fluctueert door de exposities heen. Wanneer ik achter deze werkwijze een concept vermoed, tikt de kunstenaar me op de vingers. Een zekere immaterialiteit streeft hij wel na, maar de veranderlijkheid is in eerste instantie een gevolg van het doelbewust gebruik van de ruimte waardoor het werk geen consistente vorm kan hebben.

DE GROOT/MORSSINKHOF *De vrouw van het Valtherpad* installatie 1986, zoals opgesteld in het Gemeente Museum Den Haag. Een ondiep kabinet van binnen bekleed met zwarte stof. Verduisterd met zwarte gordijnen. In het kabinet vijf monitoren. De middelste drie staan op een verhoging en zijn omgeven door takken. Dicht bij het plafond hangt een krans van planeet-achtige bolletjes, verbonden door kartonnen bliksemschichten. De middelste drie schermen tonen rituele uitvoeringen en verwijzen naar de inwisselbaarheid van man en vrouw. Vaak verworpen beelden tot abstrakte, bewegende

kleurvlakken in helder blauw en roze. De buitenste schermen creëren een landschap met rotsblokken, puin, plassen en wuivende aren. De videobeelden komen terug in de installatie in de takken waarachter de monitoren schemeren, en de bollen die zich als een sterrenhemel bovenin uitstrekken.

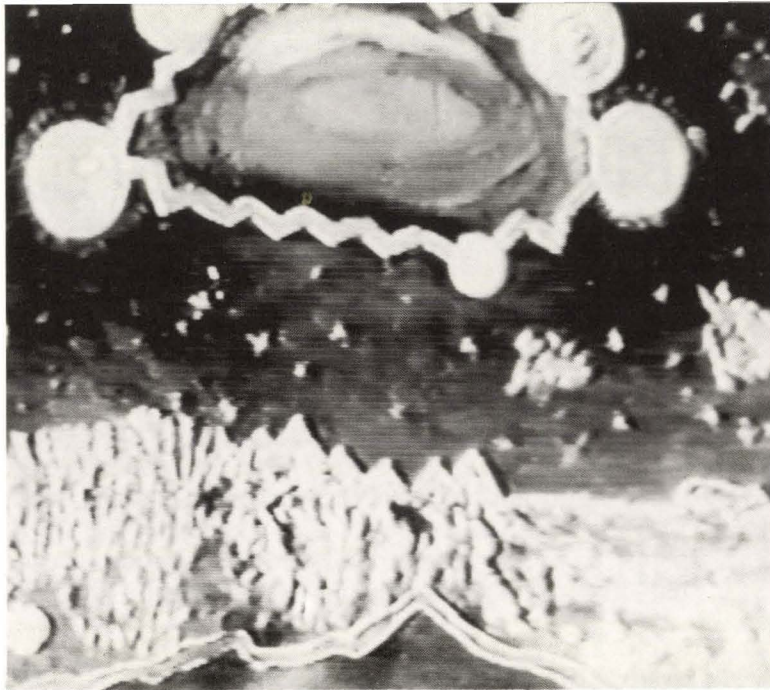
● installation as shown at the Gemeente Museum Den Haag, 1986. A large cabinet, lined inside with black cloth. The front closed by black curtains. In the cabinet are five monitors. The middle three

● I expected, that when KEES DE GROOT presented his new work in January 1986 at MONTEVIDEO in Amsterdam, he would have continued where he had left off one year ago. To be more specific, I had expected that he would have continued employing pre-historic, classical and medieval elements. However in this I was to be disappointed. He had transformed MONTEVIDEO top floor into a dark cave with psychedelic sounds, and it appeared that the opening scene had been inspired by spacecraft, as usually seen in science-fiction movies. Apparently DE GROOT has made a giant leap through the ages and had landed in the late sixties or early seventies. Only the space-cake and incense were missing. So much for the art historian who will always be looking for and expecting continuity. But the psychedelic introduction served to eradicate all my biased expectations and thus enabled me to become completely absorbed in the performance.

This year the installations by DE GROOT and FRANK MORSSINKHOF have been quite popular. *Minski de Reus* had only one viewing but the four installations, *De vrouw van het Valtherpad*, *Cosmic Sperm*, *Polar (she is a) Flower* and *Jeder das Seine* appeared several times. The works have consistently been adapted to their surroundings at every showing so they do not possess a fixed form. Each time the work is exhibited it looks different. But when I suggest that this is the result of a specific concept, I'm corrected by the artist. He does strive for a certain intangibility, but in the first place the changes stem from making use of the surroundings and this precludes a rigid form.

DE GROOT is known primarily as a video artist and only secondly as an artist proper. This results mainly from the fact

are placed on a platform and surrounded by branches. A crown of planet-like spheres, interconnected by cardboard-thunderbolts, is suspended near the ceiling. The middle three screens show ritual performances and refer to the interchangeability of man and woman. Often the picture decays into abstract moving expanses of colour in bright blue or pink. The other monitors create a landscape with rocks, rubble, puddles and waving ears of corn. The videoscenes are echoed in the installation as the branches through which the monitors glimmer and as the spheres which expand like a galaxy overhead.



DE GROOT/MORSSINKHOF De Vro

DE GROOT is in de eerste plaats bekend als videokunstenaar, en dan pas als kunstenaar. Dat is vooral gevolg van het feit dat hij een voorbeeld is van de jongere kunstenaars die aan academies onderricht krijgen in audiovisuele technieken. In tegenstelling tot veel van zijn oudere collega's is hij niet afkomstig uit een afgebakende discipline als beeldhouwen of schilderen.

Kriteria

Terwijl de discussies over videokunst verzanden in het leggen van de link tussen kunst en televisie of postmodernistisch 'de-constructief' massamedia-gebruik, ben ik gedwongen traditionele criteria als 'expressie', 'emotionaliteit' en 'sexualiteit' in ere te herstellen. Dat is logisch omdat DE GROOT een jonge kunstenaar is, relatief onbesmet met de anti-televisie houding van de oudere generatie. Voor kunstenaars als DE GROOT is TV minder beladen en niet meer weg te denken uit de omgeving. Niets belemmert hem het net zo vanzelfsprekend te gebruiken als schilderen.

Het is de uitdrukking van menselijk individualisme dat het werk van DE GROOT zo indrukwekkend maakt, niet het intellectuele spel met de techniek of met de media-maatschappij.

Die discussie met TV als massa-medium voerde hij een aantal jaren geleden wel. Hij maakte toen deel uit van AUTO-AWAC, een samenwerkingsverband met o.a. RON SLUIK en EMILE TOOROP.

Gemengde Techniek

Een kenmerk van AUTO-AWAC dat nog wèl in het werk van KEES te vinden is, is de totale integratie van disciplines en technieken: video, audio, schilderkunst, ruimtelijke werken, reproductie, performance. Met het verschil dat het weergeven van schilderen (de handeling) en andere acties een minder belangrijke rol speelt. Video wordt meer als zelfstandig beeldend middel gebruikt in plaats van als reproductietechniek. Het werk is in die zin minder transparant. Het videomateriaal voltooit haar eigen ritueel.

Na de heftige periode van AUTO-AWAC realiseert DE GROOT in 1983 zelfstandig twee werkstukken: *Audio Mutant* (tape) en *Buro-Ridders* (drie-monitor stuk). Ritme, felgekleurde schilderkunst en middeleeuwse motieven zoals zwaarden en schilden zijn de belangrijkste elementen in een abstracte samenhang. Een hernieuwde samenwerking met FRANK MORSSINKHOF (ex-AUTO-AWAC) resulteert in *After the Bible* (1984), waar elementen uit de christelijke en Romeinse beschaving aan het symbolenarsenaal worden toegevoegd. Het enige dat nog ruikt naar televisie zijn de onmiskenbaar uit een spektakelfilm gestolen Romeinse herauten.

Normvervaging

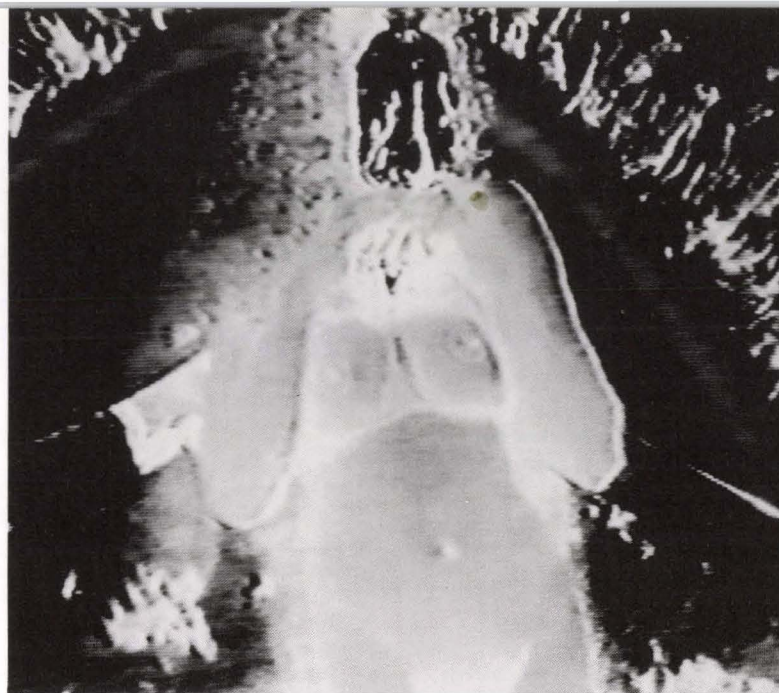
De band *Mauhro's Wijk* (later ook als installatie) is een uitbreiding van *After the Bible* naar het prehistorische tijdperk. Bij de expositie van de installatie in *Het Lumineuze Beeld* (Stedelijk Museum Amsterdam 1984) blijkt dat DE GROOT, zoals ik al opmerkte, een aantal geldende normen voor videokunst is gaan negeren. Het gebruik van video is voor hem even vanzelfsprekend als van schilderkunst, zowel op het elektronische scherm als in de omringende ruimte. Alles staat ten dienste van het uitdragen van zijn emoties. Er is geen sprake meer van het kijken door een venster naar een illusoire wereld. Met het betreden van de ruimte stap je in een werk van KEES DE GROOT.

Absorptie

Sinds deze presentatie van *Mauhro's Wijk* zet DE GROOT met MORSSINKHOF dit idee van zwelgen in de ruimte voort. De kijker wordt gekoesterd door de videokunst als in een duistere grot. Afgesloten van de ontvullende alledaagsheid wordt de kijker participant in het ritueel van het kunstwerk. Zelfs bij een autonome band als *Polar (she is a) Flower* ontbreekt de absorberende werking niet. Een sneldraaiende spiraalvorm in fel groen en rood trekt de kijker genadeloos het beeld in. Een lange introductie met zwart beeld wist de bepaaldheid van lokatie en tijd uit de ogen van het publiek. De begeleiding van sitar-klanken roept onmiskenbaar associaties op met de verdovende muziek uit de late jaren '60 zoals van RAVI SHANKAR. De kosmische beelden van ondefinieerbare sterrenstelsels doen denken aan experimentele films uit dezelfde periode - met name JORDAN BELSON (o.a. *Cosmos* en *Cycles*).

Wat is er nu zo bijzonder aan deze meeslepende videokunst in een nagemaakte grot? Bijzonder is het feit dat DE GROOT met dit principe videokunst maakt terwijl dit veelmeer een filmisch uitgangspunt is. Bedenk dat de toeschouwer van film zich tussen de lamp (projektor) en de beelden bevindt in een duistere ruimte, terwijl bij video de absolute verduistering niet noodzakelijk is en de monitor als lamp naar je toe schijnt. DE GROOT wil zijn werk ook graag als film vertoond zien, op grootbeeld-video. Het voor deze apparatuur noodzakelijke duister functioneert als een natuurlijke grot en de kijker kan zich moeilijk van het werk los maken. DE GROOT kleedt video in een filmische mantel.

De videoband *Cosmic Sperm* werd (overgeschreven naar Super 8) op het S8 film-festival in Berlijn getoond. *Cosmic Sperm* bevat beelden uit *Polar (she is a) Flower* maar vertraagt deze en vertoont meer 'ruis' van de electronica. In een volgende versie (getoond door het NL CENTRUM) werden fragmenten omgedraaid, veranderd en toegevoegd. De



het Valtherpad 1986, video-still

● that he is one of those artists who studied audio-visual techniques in college. Contrary to many of his elder colleagues he does not have a background in well-defined branches of art like painting or sculpture.

Criteria

While the discussions on video art bog down in linking art and television or the post-modern deconstructive use of mass media, I am forced to revive traditional criteria like *expression*, *emotion* and *sexuality*. This is logical because DE GROOT is a young artist, and relatively uncontaminated by the anti-telly approach of the older generation. For artists like DE GROOT television is not quite so charged and is a natural part of their surroundings. Thus there is nothing to prevent him from using television like painting as a matter of course.

It is the expression of human individualism which makes the work of de DE GROOT so impressive, not intellectual games with the technology of the media society.

He did, however, take part in the discussion of TV as a mass medium some years ago. At that time he participated in AUTO-AWAC, a joint venture with among others RON SLUIK and EMILE TOOROP.

Mixed technique

A characteristic of AUTO-AWAC, which we can still find in the work of DE GROOT, is the total integration of disciplines and techniques like video, audio, painting, spatial art, reproduction, performance, etc. But this time with the difference that the rendering of action (for instance painting) receives less emphasis. Video is now used as an independent descriptive means more than as a technique for reproduction. In this sense the work loses transparency. The video material completes its own ritual.

After the stormy period of AUTO-AWAC, DE GROOT continues on his own and in 1983 he presents two productions: *Audio Mutant* (tape) and *Buroridders* (a piece for three monitors). Rhythm, vividly coloured painting and medieval motives like swords and shields are here the most important elements in an abstract context. Renewing the cooperation with FRANK MORSSINKHOF resulted in *After the Bible* (1984) in which elements are added from Christian and Roman civilisations. The only elements still reminiscent of television are the Roman heralds, unmistakably from a Hollywood spectacular.

Malpractice

The tape *Mauro's Wijk* (later appearing as an installation) extends the themes of *After the Bible* to prehistoric time. At the exhibition of this installation during *The Luminous Image*

(Stedelijke Museum, Amsterdam 1984) it becomes evident that DE GROOT, as already mentioned before, has started to ignore some of video art's accepted practices. To him, using video is an activity just as normal as painting and he doesn't limit himself just to the screen but incorporates its surroundings as well. Everything serves to carry his emotions. There is no question anymore of looking through a window at an illusionary world. Entering the room is to step into the work.

Absorption

After the presentation of *Mauro's Wijk*, DE GROOT together with MORSSINKHOF continue the idea of swamping the visitor with space. Their video art incapsulates the viewer like a cave's darkness. Cut off from the sobering occurrences of daily life the viewer is forced to take part in the proceedings. Even just a tape like *Polar (she is a) flower* absorbs the viewer's attention. A fast revolving, spiralling shape, in vivid red and green, ruthlessly locks the eye of the viewer to the screen. A long introduction with blank screen erases all sense of time and location. The accompanying drone of a sitar evokes associations with the music from the late sixties, like RAVI SHANKAR. The cosmic images of undefinable galaxies remind us of experimental films of the same period- especially those of JORDAN BELSON (as in *Cosmos/Cycles*).

What now is so exceptional about this form of video art in a faked grotto? Extraordinary is the fact that DE GROOT uses a cinematographic approach: as in the cinema the viewing takes place in a darkened room although this isn't necessary for video. Actually DE GROOT prefers to show his work on a video projector, making for a greater similarity between video and film. The obligatory darkness for this type of video functions as a natural cave and makes it difficult for the viewer to disengage himself from the screen. DE GROOT dresses up video in cinematographical clothes. The videotape *Cosmic Sperm* was shown at the Berlin S-8 filmfestival (on Super-8 format). *Cosmic Sperm* uses sequences from *Polar (she is a) Flower*, but in slow motion and with more (visual) noise from the electronics. In the succeeding version (shown by the NL CENTRUM) sequences were changed in order or content and new material was added. In its turn the film version formed the basis for the installations *Corpuscule*. Not surprisingly all versions were shown in artificial grottos or in darkness.

Plato's Cave

The cinema like setup in a 'cave' reminds us of Plato, whose philosophy is of some interest for film semiotics and the thinking on objects and their perception.

Plato's Grot

De film-achtige vertoningssituatie in een 'grot' doet denken aan PLATO, wiens filosofie van belang is voor de filmsemiotiek en het denken over object en afbeelding.

Nu verdiept DE GROOT zich momenteel wel in filosofen en schrijvers maar - voor zover mij bekend - niet in PLATO. Bovendien ziet hij zelf het ombouwen van MONTEVIDEO tot een donker gewelf alleen maar als een reactie op de wijze waarop videokunst in het algemeen wordt vertoond: stierlijk, koel, afstandelijk en met een intellectueel sausje. De schimmige entourage en psychedelische sfeer dienen het intellectuele kijken om te buigen naar een meer primair beleven en ervaren.

Platonische Bondage

Toch zie ik een thema dat DE GROOT's werk gemeenschappelijk heeft met de tekst van PLATO; *gevangenschap*. Bij DE GROOT tweevoudig: de kijker wordt ingeklemd in de werken, en de beelden zelf tonen frequent *bondage*: aan een paal vastgebonden mensen, moeizaam kruipend door verstrengelde voeten, een beeldschoon jong meisje - van wie de maagdelijkheid in je geheugen blijft gegrift - wordt ingesnoerd door videoruus of doorboord door spiralen.

De grotbewoners bij PLATO zijn van kindsafaan gevangen, onbekend met dagelijkse materialiteit en gedwongen de schaduwen van voorwerpen, die men beweegt voor een vuur achter hen, waar te nemen. Zouden zij ooit het daglicht aanschouwen dan zouden ze die realiteit als minder waar dan de schaduwen ervaren.

Zo werkt DE GROOT ook. De uitsluiting van iedere afbeelding van stoffelijk leven in ruil voor min of meer abstracte beelden die geassocieerd worden met primaire gegevens als geweld, pijn en ontroering, geboorte en dood. Hij toont waarheden die niet gelokaliseerd kunnen worden in een historische beschaving of het hedendaagse, maar deze overstijgen. Een vreemde mengeling tussen prehistorische instincten en kosmische krachten is het resultaat, gecompleteerd in de integratie van zulke uiteenlopende materialen als grote keien en video.

Het werk van DE GROOT draagt een oprecht gevoel uit van menselijke emoties, zelfs wanneer deze getoond worden in hun meest nihilistische vormen; ook al zijn in de kunst alle taboes van sex en geweld doorbroken en is sadomasochisme in feministische kringen wel *à la mode*, ik knipper toch met mijn ogen als ik in *Minski de Reus* moet zien dat een mannetje een vrouwtje letterlijk door midden stoot.

Gevoel

In ieder geval bewijst het werk van DE GROOT dat gevoel, opgeroepen door beelden, nog niet de wereld uit is. Dat idee krijg je soms bij het kijken naar videokunst en nog meer door het luisteren naar wat daarbij verteld wordt. De belangrijkste interpretatie schijnt de betekenisloosheid van beelden in de informatie-maatschappij te zijn en het feit dat ze in een razend tempo 'imploderen'. DE GROOT daarentegen, is overtuigd van de zeggingskracht van beelden. Hij gaat in zijn werk op hartstochtelijke wijze tot 'onder de bodem' van menselijk gevoel.

Een soortgelijk onderaardsheid kenmerkt zijn geluid. Het laat zich niet plaatsen in de inmiddels wat geruïneerde hausse van 'industriële muziek', de composities met zaagmachines en gedreun van heipalen. Het geluid is wel intens en meeslepend. Bij de montage gaan beeld en geluid gelijk op, er wordt geen plaatje bij de muziek gezocht of andersom. De ritmische montage die het werk van AUTO-AWAC sierde, versterkt door het letterlijke getrommel op diverse objecten, heeft DE GROOT overgelaten aan reclame-spots, muziek-clips en een groot deel van de hedendaagse videokunst waar beelden op de maat worden gesneden. In plaats van een overeenkomst in ritme voor oog en oor is er een gelijkheid in tempo en sfeer.

● However the similarity is probably only by chance. DE GROOT has been reading up on philosophy and literature, but as far as I know, not on Plato. Furthermore, he sees the conversion of MONTEVIDEO into a dark vault only as a reaction upon the way video is usually presented: sterile, cool, detached and with an intellectual flavour. With his murky mise en scène and psychedelic atmosphere he hopes to change his audience's intellectual detachment into basic (honest?) emotions.

Platonic Bondage

Yet I do see a theme in DE GROOT's work in common with Plato: confinement. This manifests itself twofold. The viewer is confined by the installation and on the screen bondage is an often recurring theme: people tied to a post, crawling with great difficulty because of entangled feet, a beautiful young girl - whose virginity will stay on your mind - walled in by noise or pierced by spirals.

Plato's cavemen are captured in their cave since birth and are ignorant of daily reality. They can only see shadows cast on the walls by the fire behind them. Would they ever see daylight, they would not consider their observations to be as true as those shadows.

DE GROOT operates in the same way. Every image of material life is excluded in favour of more or less abstract images which can be associated with primary occurrences like violence, pain and emotions, birth and death. He shows truths which rise above historical or contemporary civilisations. A strange mixture of prehistoric instincts and cosmic forces is the result, realized through the integration of various materials, ranging from large rocks to video.

DE GROOT's oeuvre disseminates a true feeling of human emotions, even when these are shown in their most nihilistic form. Even if in art all taboos concerning sex and violence are broken, and even if in feminist circles sadomasochism is becoming fashionable, I do raise an eyebrow when in *Minski de Reus* I see a man hitting a woman literally in two.

Emotions

In any case DE GROOT's oeuvre proves that visually conjured emotions are still with us. And this is not something one would say if one was to look at some of the video-art produced nowadays, or worse, listen to them being explained. Most interpretation seems to be concerned with the meaninglessness of visual information in the information society and the fact that meanings implode at a maddening pace. DE GROOT on the other hand, is convinced of the expressiveness of images. In this work he passionately refreshes the parts of human feelings other artists cannot reach.

With his soundtracks he reaches similar depths. They cannot be placed within the already declining boom of industrial music: the compositions for sawing machines and the crack of pile-driving. Yet the accompaniment is intense and gripping. In the montage sound and vision have equal status, there is no question of searching for footage to go with the music or vice-versa. The rhythmic montage, intensified by the literal drumming of various objects (as featured by AUTO-AWAC) He has left behind to commercials, video-clips and a large part of contemporary video art which uses visuals made to measure. Instead of offering a similarity in visual and acoustical rhythm we now have an equality in tempo and atmosphere.

Man and technology

According to DE GROOT his expressive approach begets a serious problem when using video or (he assumes) computers. If need be you can paint with your eyes shut, but for video you need total control. In the first place because every minute of videoediting edits the budget as well, but also because improvisations become more and more involved with every increase in hardware. With computer controlled editing the



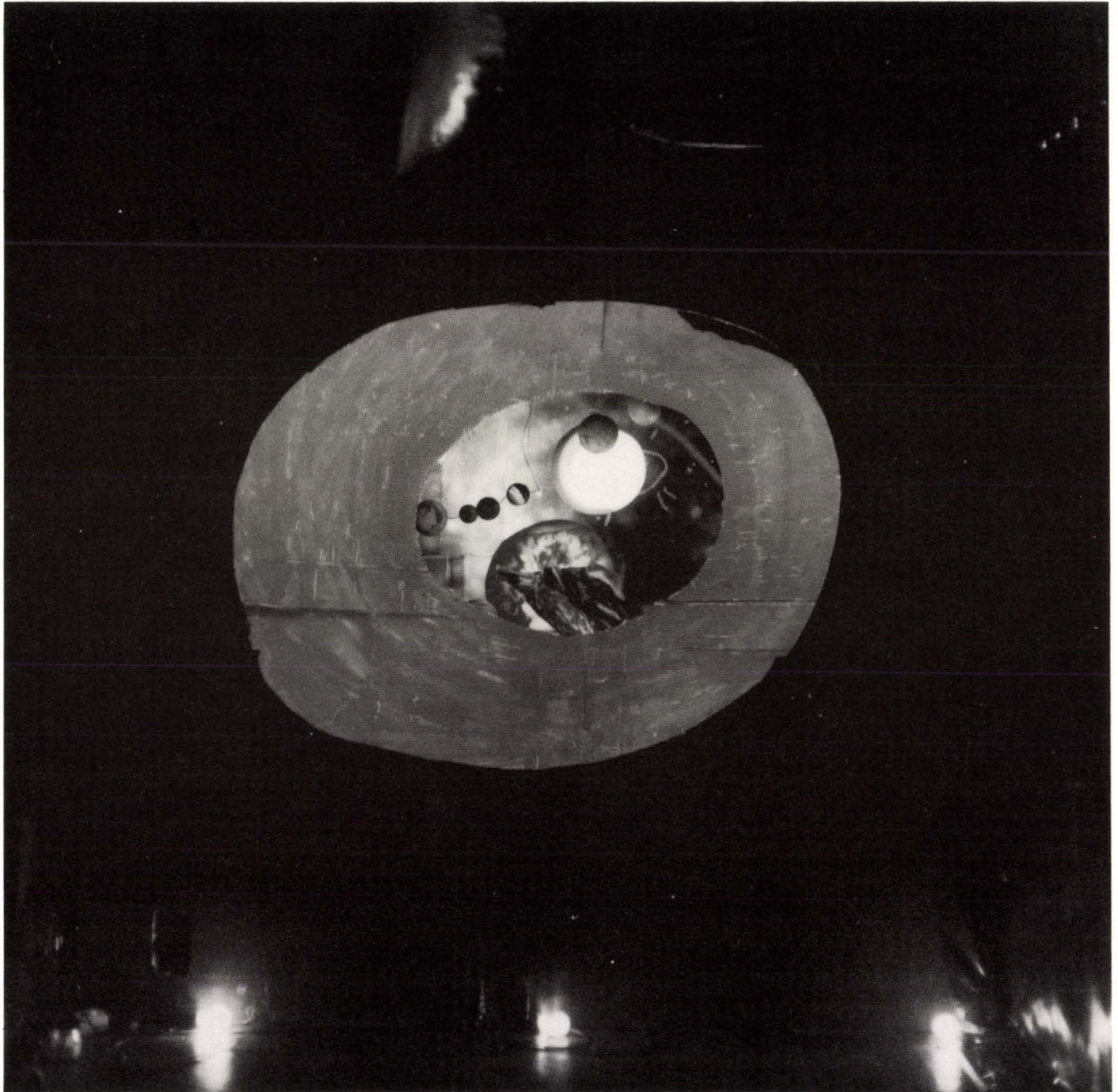
DE GROOT/MORSSINKHOF *Polar (she is a) Flower* en *Cosmic Sperm*, 1986

Beide banden hebben veel overeenkomstig beeldmateriaal als basis: onder andere het jonge meisje dat speelt met bloemen in een weiland, hollandse molens, paarden en een hert, gefotografeerde ogen en felgekleurd schilderwerk. Bij *Cosmic Sperm* zijn hieraan toegevoegd zoals dat van een meisje aan de rand van een zwembad. Het opvallendste verschil tussen beide videobanden is dat in *Polar (she is a) Flower* beelden en geluiden in een snel tempo voorbij gaan waar *Cosmic Sperm* ze traag vertoont of in omgekeerde richting, achteruit. *Polar (she is a) Flower* heeft een lang intro van een zwart beeld waarna de diverse fragmenten elkaar opvolgen en soms over elkaar heen gelegd zijn, zij schieten voorbij en laten een ongebroken indruk op het netvlies achter. Bij *Cosmic Sperm* verliezen de beelden door trage beweging hun samenhang en daarmee

vaak hun herkenbaarheid. Het scherm wordt horizontaal verdeeld wanneer beelden het alvast voor de helft moeten afstaan aan andere, volgende beelden. In tegenstelling tot een vloeiende video-slow-motion rollen zij voorbij als bij een film die niet correct in zijn spoel ligt; het beeld wordt verbrokken en elektronische lijnen verstoren het volledig. De afzonderlijke beelden verliezen zodoende hun transpartheid en de verwijzing naar het object van de afbeelding. Ze gaan deel uitmaken van het ritueel van het werk en het materiaal zelf. Zij zijn verstrooid als *Cosmic Sperm*.

●Both tapes are based on the same material: they both use scenes of a young girl playing with flowers in a meadow, Dutch windmills, horses, a deer, photographed eyes and vividly coloured painting. For *Cosmic Sperm* (depending on the version) some scenes are added, for instance one with a girl at a poolside. The most striking difference

between the two tapes is that in *Polar (she is a) Flower* picture and sound run at a fair pace where in *Cosmic Sperm* these scenes are shown in slow-motion or even backwards. *Polar (she is a) Flower* has a long introduction with a blacked-out picture after which various fragments are shown in succession or sometimes superimposed. They rush past and what remains on the retina is a single, unbroken impression. Because of their slow-motion, the scenes in *Cosmic Sperm* tend to loose their coherence and, often their recognizability. The screen becomes divided horizontally when old scenes have to share the screen with succeeding scenes. Contrary to smooth slow-motion the scenes unfold in a shakey way, like a film not lying correctly on it's reel. This way the individual scenes loose their transparency and their reference towards the depicted object. They become part of the work's ritual and the material itself. They are scattered like *Cosmic Sperm*.



DE GROOT/MORSSINKHOF *Corpuscule*
installatie, zoals opgesteld bij Mediamatic,
Groningen, december 1986
In de installatie *Corpuscule* (lichaampje)
draait de Super 8 versie van *Cosmic Sperm*.
De film wordt geprojecteerd op een bol die
centraal in een, op een grot gelijkende,
ruimte hangt. De projectie roept associaties
op met een embryo in de baarmoeder. De
overige bollen, die in de installatie te zien

zijn, zijn nog onaangeroerd. Wanneer men de
verduisterde en afgeschermd ruimte van de
installatie binnen treedt, wacht allereerst een
groot rotsblok als drempel. Vandaaruit strekt
de sculpturale grot zich met verschillende
coullissen in de diepte uit.

●The S-8 version of *Cosmic Sperm* is used in
the installation *Corpuscule*. The film is

projected on a sphere centrally suspended in
cave-like surroundings. The projection
evokes associations with an embryo in the
womb. The other spheres in the installation
are untouched. When entering the darkened
and shielded surroundings of the installation
one first encounters a large boulder
functioning as threshold. From there on the
sculptured grotto extends, with several
sidewings into the depths of space.

De expressieve werkwijze van DE GROOT veroorzaakt één
probleem bij het gebruik van videoteknik en - zo verwacht
hij - de computer. Schilderen kan desnoods met de ogen dicht,
video moet steeds meer met voorbedachte rade. In iedere
minuut montage kletteren de guldens voorbij, maar ook
technisch wordt het improviseren steeds moeilijker. Bij
computer gestuurde montage dient het verloop van beeld en
geluid vooraf te worden vastgesteld en ingevoerd in de
computer die vervolgens het smeedwerk overneemt. DE
GROOT is echter vastberaden de computer net zo klein te
krijgen als de videoteknik om hem te gebruiken als medium
voor zijn emotionele expressie.

●sequence of image and sound has to be programmed in
advance before the computer can take over and glue it all
together. However De Groot is determined to conquer the
computer-technology as he's conquered video, to use it as a
medium to carry his emotions.

RECEIVES
AND
DISHES
OUT
INTERNATIONAL
INDEPENDENT
VIDEO
NEWS



**VIDEO
GUIDE**

SUBSCRIBE FIVE ISSUES

Name

Organization

Address

City *Prov./State*

Country *Postal code*

\$10.00 IN CANADA
\$10.00 U.S. IN U.S.
\$15.00 OVERSEAS
IN CAN. FUNDS

261 Powell Street
Vancouver, B.C. V6A 1G3

MEDIAMATIC VOL 1 #3 - JANUARI 1987
ISSN 0920-7864

UITGEVER/PUBLISHER Stichting

MEDIAMATIC, Postbus 1114, 9701 BC
Groningen, Nederland, 050 144437/135584

REDACTIE/EDITORS

Jans Possel, Willem Velthoven

PRODUCTIE/PRODUCTION

Paul Perry, Jans Possel,
Marco Spanjaard, Willem Velthoven

VERTALERS/TRANSLATORS

Marten Gerritsen, Enschede. Murk Hoekstra,
Groningen. Gabi Precht, Groningen
Fokke Sluiter, Groningen. Annie Wright,
Amsterdam.

VORMGEVING/DESIGN

Normaalontwerp Velthoven
Groningen/Amsterdam

ZETWERK/TYPE-SETTING

Perscombinatie, Amsterdam

DRUK/PRINTING Springelkamp, Groningen

BINDEN/BINDING v/d Broek, Groningen

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION *Nederland:*

Betapress, Gilze / Stichting Mediamatic.
Great Britain: Performance Magazine,
London. *Spain:* Metrònom, Barcelona. *West
Germany:* 235 Video, Cologne.

ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS

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

ADVERTENTIEVERKOOP/ADVERTISEMENT

SALES Marc van Niel 050 143484

BIJDAGEN/CONTRIBUTIONS worden

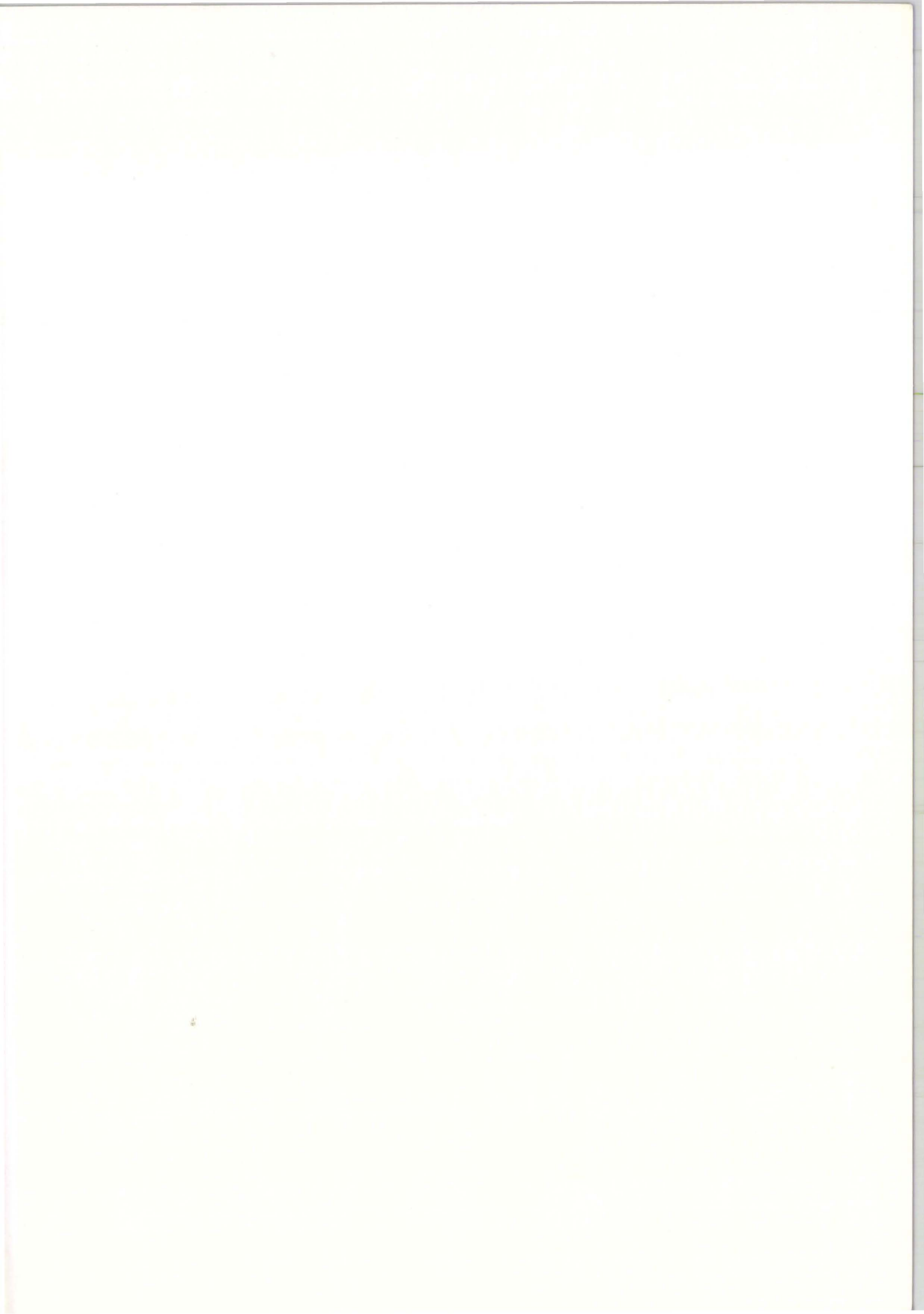
belangstellend tegemoetgezien.
Desalniettemin kunnen wij geen
verantwoordelijkheid aanvaarden voor
toegezonden tapes, foto's etc. Als prijs gesteld
wordt op terugzending, retourporto
bijsluiten/are looked forward to with
interest. Still we can not take any
responsability for tapes, foto's etc. sent to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

MEDEWERKERS AAN DIT

**NUMMER/CONTRIBUTORS TO THIS
ISSUE:** SIMON BIGGGS Australisch beeldend
kunstenaar in Londen/Australian artist in
London. MAX BRUINSMA kunsthistoricus in
Amsterdam/art historian in Amsterdam.
KEES DE GROOT beeldend kunstenaar in
Amsterdam/artist in Amsterdam. PIM
JONKER publiciteitsmedewerker bij het
SHAFFY THEATER in Amsterdam/publicity
officer of the SHAFFY THEATRE in
Amsterdam. GERARD LAKKE
kunsthistoricus in Groningen/art historian in
Groningen. FRIEDEMANN MALSCH is
kunstcriticus in Keulen/art critic in Cologne.
BARBARA PYLE beeldend kunstenaar in
Amsterdam/artist in Amsterdam. MARIE
ADELE RAJANDREAM kunsthistoricus in
Leiden/art historian. JOS SCHOFFELEN
lives and works as an artist in Amsterdam.
LIDEWIJDE DE SMET kunsthistoricus in
Amsterdam/art historian Amsterdam.
HERMIEN STAM beeldend Kunstenaar in
Groningen/artist in Groningen. MARIEKEN
VERHEYEN beeldend kunstenaar in
Amsterdam/artist in Amsterdam. KARIN
WORTELBOER beeldend kunstenaar in
Groningen/artist in Groningen.

COPYRIGHT De auteurs/the authors

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



12

VERHEYEN

13

PYLE

14

STAM

15

KLEPSCH

16

MEISSNER

17

GARRIN

18

BIRNBAUM

19

FAGIN

20

SEAMAN

21

DERRIDA

22

LEVI-STRAUSS

23

FOUCAULT

24

BARTHES

25

HOLLANDER

26

KIESSLING

27

ROLFE

28

ADAMS

29

RIGA