

Marie-Jo Lafontaine

Art for TV

Pee Wee Herman

Bekeringen

Gusztav Hámos

Bill Viola

Video Doc

Televisiekunst

Mariano Maturana

Clip, Klapp, Bum

Computer-Simulatie

Reclamations

AVÉ '87

Books

Videofestivals

More

Mediamatic

European Media-Art Magazine

MARIE-JO LAFONTAINE



Abonneert U • Subscribe !

.....
(instelling/institution)

.....
naam/name

.....
straat/street

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

.....
land/country

.....
telefoon/phone

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

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

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

Dit abonnement is een geschenk. Naam en adres van de gelukkige staan op de achterzijde.

This is a gift subscription. Name and address of the beneficiary you'll find verso.

Mediamatic

Binnenkadijk 191

1018 ZE Amsterdam

Redactioneel/Editorial

Als er één tendens te signaleren viel op de videofestivals van de afgelopen maanden (den Haag, Ljubljana, Linz), dan is het wel de steeds sterker wordende TV-ambitie van de onafhankelijke video. En van de festivals. Een steeds groter aantal van de gepresenteerde producties is (mede)gefinancierd door een omroeporganisatie. Een nog groter aantal kijkt de televisie naar de ogen. In die zin dat die video een *dichtheid*, en *tijdbasis* (excuseer de anglicismen) heeft die hem geschikt maakt voor uitzending. Dit is een verheugende ontwikkeling die duidt op toenemende professionalisering van de videomakers.

Vanuit een beeldende kunst-gezichtspunt is deze ontwikkeling verhelderend. Video wordt meer en meer gehanteerd als proto-TV. Het uiteindelijke produkt is een uitzending, die eventueel op een zelfde manier *kunst* is als goede reclame kunst kan zijn. De uitzending *an sich* als artistiek gegeven is inmiddels geschiedenis, op een paar satelliet-experimenten na. Er begint een steeds grotere kloof te groeien tussen beeldende kunst en alternatieve televisie.

In een interview tijdens het *World Wide Video Festival* zeggen SUSAN REYNARD en DENNIS DAY over DAY's video *Oh Nothing* (!): *... There is an absolute obsession with everything being designed (...) I wanted to show the products that people smoke, show the brand (...) there is no distinction between narrative, product, romance, consumption, marketability (...) everything is very flat and colourful...* Deze interesses passen goed in het beeld van recente ontwikkelingen aan het Amerikaanse kunstfront. Ze passen bij het werk van bijvoorbeeld KOONS of MCCOLLUM, je zou haast een bandje verwachten in de volgende tentoonstelling van COLLINS & MILAZZO. De video zelf blijkt echter een grappig geacteerd romance te zijn die het op MTV uitstekend zou doen als komisch-maatschappijkritisch intermezzo, echter in een beeldende kunst-context totaal niet functioneert.

Levert video nog een bijdrage aan de beeldende kunst-dicussie? Zo ja, is dan het videofestival de geëigende plaats om die discussie te voeren? De eerste vraag kan zeker positief beantwoord worden, de tweede steeds minder. Nog afgezien van de vertoningsomstandigheden (zie daarover ook SIMON BIGGS' *kanttekeningen*) evolueren de festivals steeds meer tot *zendgemachtigden*. De professionele bezoekers worden steeds minder gestoord door het *gewone volk* tijdens de festivals. Dat is prima, men kan zich in alle *privacy* wijden aan het onderhouden van zakelijke en persoonlijke contacten – waar tijdens de festivals de zo gewaardeerde *intimiteit* van het medium in de presentatie verloren gaat, winnen we die op een ander vlak ruimschoots terug. Inmiddels wordt het grote publiek bediend via de kabel, of zoals in Linz(ORF) en Ljubljana(TV-LJUBLJANA) gewoon via een regionaal televisiestation. De gemaakte programma's vormen in alle gevallen een conventioneel, redelijk gemaakt raamwerk voor een geselecteerd aantal video's, afgewisseld met interviewtjes met auteurs, juryleden en andere voorbijgangers. In Ljubljana ging het zelfs zover dat je als gast van het festival, jezelf tijdens het souper op televisie moest bekijken, ge-voice-overed in het Sloveens – een surrealistische ervaring.

Deze uitzendingen betekenen een geweldige uitbreiding van het publiek. Ze zijn echter slechts geschikt voor een bepaald soort video, namelijk de hierboven beschreven *proto-televisie*. Veel kunstvideo komt in een TV-programma niet beter tot zijn recht dan een schilderij in een boek. Voor deze video moet misschien zo langzamerhand eens een apart festival georganiseerd worden. Of een tentoonstelling?

SIMON BIGGS gaat in op deze problematiek in zijn artikel *Dreamtime*, een verhaal dat een zinnige bijdrage was geweest aan het onlangs in Amsterdam gehouden symposium *Kunst voor Televisie*. Hij zet uiteen waarom hij als kunstenaar vindt dat video niet op televisie vertoond mag worden. In Amsterdam was juist geregeld de klaging van de kunstenaars te horen over de arrogante geldgierige ontoegankelijkheid van het instituut televisie. Daarnaast bespreekt hij in *Reclamations* een aantal post-post-moderne video's uit de afgelopen festivals. WALTER SCHNEEMANN verslaat *Kunst voor Televisie* in wat algemener termen in zijn analyse *Het Verlangen en het Televisieautisme*. Dat symposium werd gehouden naar aanleiding van de tentoonstellingen *Kunst voor Televisie* en *Revision*, massieve anthologiën van respectievelijk vruchtbare versmeltingen van verschillende kunst disciplines met TV en van *Kunstprogramma's van Europese Televisie Stations*. Door een merkwaardige kronkel werden al deze *televisieprogramma's* niet op de kabel gezet maar in een museum tentoongesteld. Een tentoonstellingstechnisch monstroom. Voorbeeldig gedocumenteerd in twee catalogi (zie onze nieuwe *Drukwerk-rubriek*). Deze vanwege de schat aan programma's toch zeer aan te ra-

● If there's one trend to be observed at the video festivals of the last few months (The Hague, Ljubljana, Linz) then it's independent video's ever-growing TV ambitions. And the festivals' as well. More and more of the productions presented are (co-)financed by a network. A still greater number meet the demands of television. In that sense video has a consistency and time basis that makes it suitable for transmission. This is a gratifying development that points the videomakers' increasing professionalization.

This development makes things clearer from the visual arts' point of view. Video is employed more and more as proto-TV. The ultimate product is a transmission which is art in the same way good advertising can be art. The transmission *an sich*, as artistic given, is all history by now, except for a few satellite experiments. A wider and wider gulf is growing between visual art and alternative television.

In an interview during the *World Wide Video Festival*, SUSAN REYNARD and DENNIS DAY spoke about DAY's *Oh Nothing*: *... There is an absolute obsession with everything being designed (...) I wanted to show the products that people smoke, show the brand (...) there is no distinction between narrative, product, romance, consumption, marketability (...) everything is very flat and colourful...* These interests fit in well with the image of recent developments on the American art front. They fit in with the work, for instance, of KOONS or MCCOLLUM, you could almost expect a tape in the next show by COLLINS & MILAZZO. However, the video itself appears to be a humorously-acted romance which would be brilliant as a comic and socially-critical intermezzo but has absolutely no function in an art context.

Is video still contributing to the art dimension? If so then is the video festival an appropriate place for that discussion to be carried out? The first question can surely be answered positively, the second less and less so. Apart from screening circumstances (see SIMON BIGGS *marginal notes*), the festivals are gradually evolving into broadcasting licence-holders. Professional visitors are being disturbed less frequently by ordinary people during the festivals. That's great, you can dedicate yourself in absolute privacy to the maintenance of business and personal contacts – where the medium's much-valued intimacy is being lost at the festivals, we are regaining it amply on another level.

Meanwhile the public at large is being catered to by means of the cable or simply via a local television station as in Linz (ORF) and Ljubljana (TV-LJUBLJANA). In all cases the programs made form a reasonably-made framework for a selected number of videos, which alternate with interviews with makers, jury members and other passers-by. As a guest of the festival in Ljubljana, you actually had to watch yourself on television with a Slovenian voice-over during dinner – a surreal experience.

These transmissions signify a tremendous public increase. However, they are only suitable for a particular sort of video: the proto-television mentioned above. Much video art looks no better in a television program than a painting does in a book. A separate festival should perhaps gradually be organized for this kind of work. Or an exhibition?

SIMON BIGGS examines this issue in his *Dreamtime* article, a story which was a useful contribution to the *Art for Television* symposium that was recently held in Amsterdam. He explains why, as an artist, he thinks that video should not be shown on television. Here in Amsterdam, the artists' lamentations could regularly be heard over the miserly inaccessibility of the institution of Television. In addition, he discusses a number of post-post modern videos from past festivals in *Reclamations*. WALTER SCHNEEMANN covers *Art for Television* in somewhat more general terms in his *Desire and Television Autisme* analysis. This symposium was held to mark *The Arts for Television* and *Revision* exhibitions: massive anthologies of respectively fertile fusions of various art disciplines with TV and of *Art Programs from European Television Stations*. By a curious twist all these television programs were not shown on Amsterdam cable TV but exhibited in a museum. From the viewpoint of exhibition technology a monstrosity, documented in exemplary fashion by two catalogues (see our new *Printed Matter* column). These exhibitions (which due to their wealth of programs are highly recommendable) will travel throughout the world next year (see our *Calendar* which is also new). Symposiums will too be held for the openings in Madrid (January) and Cologne (Spring).

den tentoonstellingen reizen het komend jaar door de wereld (zie onze ook-al-nieuwe *Kalender*). Bij de openingen in Madrid (januari) en Keulen (voorjaar) zullen ook weer symposia gehouden worden.

Tijdens *Kunst voor Televisie* premierde ook *Time Code*. Dit internationale *Kunstvideomagazine* werd in het Duitse tijdschrift *Kirch und Rundfunk* door WOLFGANG PREIKSCHAT neergesabeld: *Denkt man daran wie Heftig die Diskussion um tele-visionäre Alternativen geführt wird und welchen Aufwands es bedurfte dieses Magazin auf den Bildschirm zu bringen, dann kann man eigentlich nur von einem Schlag im die seichten Wellen der Unterhaltung sprechen (...) die Jingles des MTV sind geradezu eine interessante Alternative zu der schwindelerregenden Orientierungslosigkeit von Videomachern... Arme WOLFGANG... Dit programma bevat enkele mooie video's en moet in verschillende landen nog uitgezonden worden (zie weer onze *Kalender*).*

Dezelfde gevreesde PREIKSCHAT (zie interview in ons vorige nummer) bespreekt in de *drukwerk*-rubriek het nieuwe boek van VERA BODY en PETER WEIBEL, in dezelfde rubriek een profiel van *Videodoc* door LIDEWIJDE DE SMET en een serie korte signalementen, alles onder redactie van onze nieuwe medewerker JOHAN RAYMAKERS. Verder in dit nummer MAX BRUINSMA'S grote interview met Documenta-ster MARIE-JO LAFONTAINE, over GUSZTAV HÁMOS schrijft ALBERT WULFFERS, en over PEE WEE HERMAN maakte PHIL HAYWARD een notitie. ANTONI MERCADER en LAIA OBREGÓN schreven een theoretische verhandeling over de filosofische en artistieke implicaties van computer-simulatie. Kunstenaarsbijdragen van HÁMOS en MARIANO MATURANA (zie ook *reclamations*). Ons tijdschrift zal voortaan een uitgebreide *kalender* van tentoonstellingen, symposia, festivals en televisieuitzendingen bevatten, onder redactie van MARGA BIJVOET. In dit nummer alvast een bescheiden voorproefje.

● *Time Code* was also premiered in *Art for Television*. This international *Video Art Magazine* was cut down to size by WOLFGANG PREIKSCHAT in the German magazine *Kirch und Rundfunk*: *Considering the ferocity of discussion surrounding the televisual alternatives and the trouble one had to go to get this magazine on the air, it all comes down to a mere hiccup in the superficial waves of entertainment (...) MTV's jingles are a just as interesting alternative to the video-makers' dazzling lack of orientation.* * Poor WOLFGANG... Nevertheless this program includes some beautiful videos and still has to be transmitted in various countries (see our *Calendar* once again).

The same feared PREIKSCHAT (see the interview in our previous issue) discusses the new book by VERA BODY and PETER WEIBEL in *Printed Matter*. LIDEWIJDE DE SMET profiles *Videodoc* and there are a number of short descriptions including those by our new colleague JOHAN RAYMAKERS.

This issue also includes MAX BRUINSMA's major interview with *Documenta* star MARIE-JO LAFONTAINE, ALBERT WULFFERS writes about GUSZTAV HÁMOS and PHIL HAYWARD takes notes on PEE WEE HERMAN. ANTONI MERCADER and LAIA OBREGÓN have written a theoretical discussion about the philosophical and artistic implications of computer simulation. There are artists' contributions from HÁMOS and MARIANO MATURANA (see also *Reclamations*). From now on, our magazine will include an extensive *Calendar* of exhibitions, symposiums, festivals and television transmissions edited by MARGA BIJVOET. Meanwhile, there is a modest sample in this issue.

* For the original quote we refer you to the Dutch version of this text.

PHILIP HAYWARD <i>Pee Wee Hermaneutics</i>	59
SIMON BIGGS <i>Bekeringen / Reclamations</i>	62
GUSZTAV HÁMOS <i>Artist Contribution</i>	70
WALTER SCHNEEMANN <i>Het Verlangen en het Televisie Autisme</i>	72
LIDEWIJDE DE SMET <i>AVÉ '87</i>	76
MAX BRUINSMA <i>La Femme Absente</i>	79
SIMON BIGGS <i>Dreamtime</i>	89
ANTONI MERCADER/LAIA OBREGÓN <i>Lla Luna en un Cove</i>	92
MARIANO MATURANA <i>Agua</i>	98
SIMON BIGGS <i>Videofestival</i>	100
ALBERT WULFFERS <i>Luck Smith</i>	101
LIDEWIJDE DE SMET <i>Video Doc</i>	105
WOLFGANG PREIKSCHAT <i>Clip, Klapp, Bum</i>	107
<i>Drukwerk / Printed Matter</i>	105
<i>Kalender</i>	111

PHILIP HAYWARD

Pee Wee Hermeneutics



PEE WEE HERMAN in *Pee Wee's Big Adventure* 1987

Er was alleen een TV-serie en een film voor nodig om een Amerikaanse komiek met de naam PEE WEE HERMAN een van de meest besproken culturele verschijnselen van de jaren 80 te maken. Geen gewone prestatie voor wie dan ook, laat staan voor iemand werkzaam in de vergeten sector kinderprogramma's. Aanvankelijk bejubeld in de Amerikaanse pers, variërend van tijdschriften met mega-oplage tot top-bladen als *Artforum*, is HERMAN nu helemaal in bij de Britse popcultuur-scene, met een voorpagina van *The Face* en waarderende commentaren in alles wat verder belangrijk is.

●It has only taken a children's TV series and one feature film to make an American comic called PEE WEE HERMAN one of the most talked about cultural phenomena of the mid Eighties. No mean feat for anyone, let alone someone working in the forgotten corner of children's programming. Initially heralded in America in all manner of publications from mass circulation magazines to up-market journals like *Art Forum*, HERMAN is now the toast of Britain's Popular Culture scene too, earning a front cover on *The Face* and appreciative features in everything else that matters.

Vanwaar al deze (transatlantische) heisa? Er zijn natuurlijk al eerder Amerikaanse komieken gestegen tot cult-idoel der intellectuelen – JERRY LEWIS bijvoorbeeld die zich uit *low budget* Hollywood producties opwerkte tot alom vereerde liëveling van de Franse filmscene – maar HERMAN is anders. Hij is niet zomaar een feestelijk onthaalde ontdekking van een vreemde cultuur die hem uitgeroepen heeft tot *miskend profet in eigen land*, hij is een waar internationaal fenomeen.

De hoofdoorzaak achter HERMANS succes bij de critici is dat hij stomweg te mooi is om waar te wezen. Hij lijkt te slim, radicaal, complex en grappig om door de lopendeband-esthetiek van de Amerikaanse media-industrie opgehoest te zijn. Maar hij bestaat en wij – de zogenaamde dynamische tegencultuur – hebben hem niet gecreëerd. *The American Empire strikes back... with a smile.*

HERMANS faam, voorspoed en filmcontract zijn voortgekomen uit zijn grensoverschrijdend succes in een Amerikaans kinderprogramma getiteld *PEE WEE's Playhouse*. In *Playhouse* kuiert HERMAN buiten zinnen rond in een huis dat je onder andere omstandigheden nachtmerrieachtig zou noemen; een pand dat geregeld bezocht wordt door rare gasten en objecten die een eigen persoonlijkheid krijgen terwijl ze toch bepaald verre van *antropomorf* blijven.

HERMANS opmerkelijke aantrekkingskracht komt voort uit zijn duizelingwekkend balanceren tussen de sublieme kleurloosheid van pastiche en een heel scala aan parodieën, woordspelingen en regelrechte slapstick. Hij is op zijn best in perverse extremen, als hij zijn gezicht werkelijk in grimassen trekt om nu eens een ontelbaar intense uitdrukking van overdreven kinderlijke angst of verwaandheid aan te geven dan weer gelaten acceptatie van het meest onwaarschijnlijke. Hij is bovendien een meer bedreven dirigent van publieksparticipatie dan enig andere TV-persoonlijkheid tot nu toe.

PEE WEE HERMANS meest gewaardeerde (en door ouders gevreesde!) truc in *Playhouse* is een wekelijks terugkerend 'geheim' woord. Het is simpel maar hartstikke effectief. Aan het begin van iedere show kondigt HERMAN een bepaald woord aan waar zijn publiek op moet letten en herinnert ze eraan wat te doen als ze het horen. Iedere keer als het woord dan opduikt in de tekst neemt een gretig publiek deel aan het *Playhouse* ritueel van het vergaren van huishoudelijke voorwerpen, zoals potten en pannen en deze zo hard mogelijk tegen elkaar te slaan... Dit complot breekt in in de volwassen wereld; terwijl het de verstandige gedrags-training van *Sesamstraat* kortsluit, smokkelt het kinderlijke anarchie terug het huishouden in, via de zelfde TV-toestellen en -programma's die bedoeld waren het de kop in te drukken.

Het skript, ontwerp, de effecten en regie dragen allemaal bij aan de originaliteit van *Playhouse*, maar HERMANS unieke uitstraling maakt het tot een geheel; zijn bovenwerkelijke rol breekt door de golf van bla bla-TV-beelden heen.

Wat *Pee Wee's Playhouse* en *Big Adventure* (bioscoopfilm) doen is een bevestiging van het Postmodernisme, niet alleen als tot in den treure besproken en steeds meer uitgeput cliché uit de intellectuele discussie, maar als een werkelijk populair fenomeen dat inventieve zetten doet die buiten het bereik lijken te liggen van het traditionele Modernisme.

In termen van videokunst betekent dit dat PEE WEE HERMAN een weg baant, en zelfs een koers uitzet waar alleen nog maar aarzelende stappen gedaan zijn in theatrale video's als CECILIA CONDIT's *Possibly in Michigan*, JOAN JONAS' *Double Lunar Dogs* en GEORGE BARBER's *Taxi Driver Two: Recline of the West*. Het laat zien hoe theatrale *performance* tegelijk conventies kan doorbreken, zeer vindingrijk kan zijn, het populaire met het post-surreële kan verbinden en toch een publiek boeit in plaats van vervreemdt.

Het idee dat de Amerikaanse TV toonaangevend wordt voor wat dan ook, laat staan videokunst, is misschien een bittere pil, maar die kan toch maar beter geslikt worden. Het alternatief is dat video *performance* doodbloedt door te blijven steken in de oubollige tradities van anti-naturalisme en (ondoordringbaar) duistere performancekunst.

Vertaling: BARBARA GROENHART





PEE WEE HERMAN in *Pee Wee's Big Adventure* 1987

●So why all the (trans-Atlantic) fuss? There have of course been American comics who've risen to intellectual cult status before – JERRY LEWIS for example, rising out of low-budget Hollywood to become a celebrated darling of the French cinéaste scene, but HERMAN is different. He's not just the feted discovery of a foreign culture that has proclaimed him as a *prophet without honour in his own land*, he is a truly international phenomenon.

The key factor underlying HERMAN's critical success is that he is simply too good to be true. He is seemingly too bright, radical, complex and deeply funny to have been thrown up by the production line aesthetic of the American Media industry. But he is there and we – the supposedly dynamic counter-culture – didn't create him. The American Empire strikes back... with a smile.

HERMAN's fame, fortune and film contract have arisen from his crossover success in an American Saturday morning children's show called *PEE WEE's Playhouse*. In *Playhouse* HERMAN ambles deliriously round a house which in other circumstances would be called nightmarish; a residence frequented by odd visitors and inanimate objects which take on personality attributes while staying resolutely on the wrong side of anthropomorphism.

HERMAN's outstanding appeal results from his vertiginous slippage between the hysterically sublime blankness of pastiche and a whole range of parodies, puns and straightforward slapstick. He's at his best at perverse extremes – positively gurning his face to indicate an unreachable intense expression of overblown childish angst or conceit at one moment and coolly accepting the most improbable occurrence at another. He is also as adept an orchestrator of audience participation as any other TV performer before.

HERMAN's most celebrated (and parentally feared) *Playhouse* trick involves a weekly *secret* word. The routine is simple but deadly effective. At the start of each show HERMAN announces a special word for his audience to listen out for and reminds them of what to do when they hear it. After this, each time the word crops up in the dialogue an eager audience participate in a *Playhouse* ritual by getting hold of household utensils such as pots and pans and banging them together as loudly as possible... The collaboration intrudes into the adult world, bypassing the sensible behavioural cues of *Sesame Street* and the like, and sneaking infantile anarchy back into the home via the same TV sets and programming intended to pacify it.

The show's script, Art design, visual effects and direction all play a part in the originality of *Playhouse*, but it's HERMAN's unique presence which binds them together, his hyper-real persona that breaks through the free-slide of TV's chattering imagery.

What *PEE WEE's Playhouse* and *Big Adventure* (the movie) do is confirm Postmodernism not just as an endlessly debated and increasingly tired cliché of intellectual debate but as a truly popular phenomenon capable of inventive moves seemingly beyond the grasp of traditional Modernism.

In terms of Video Art performance PEE WEE HERMAN blazes a trail and even sets an agenda which has only been hinted at in the drama-performance work of tapes like CECILIA CONDIT's *Possibly in Michigan*, JOAN JONAS's *Double Lunar Dogs* or GEORGE BARBER's *Taxi Driver Two: Recline of the West*; and shows how drama-performance can both break conventions, push invention to new limits, combine the popular with the post-surreal and still engage audiences instead of alienating them.

The fact of an American TV setting an agenda for anything, let alone Video Art may be a bitter pill to swallow, but it is one that it is better to swallow than neglect if Video drama-performance isn't to continue languishing in the grips of outmoded traditions of anti-naturalist drama or glacially obscure performance Art.

In een aantal videotapes die dit najaar op de Europese videofestivals te zien waren komt duidelijk het verlangen van enkele kunstenaars tot uitdrukking om zichzelf en het huidige discours te bevrijden van de verlamme werking die voor een groot deel te wijten is aan een intellectueel verschijnsel dat doorgaans het Postmodernisme wordt genoemd.

Bekeringen

To the Art

Vanuit een situatie waarin kan en niets enige betekenis heeft – uit angst iets betekenis te geven en dus de mogelijkheid te scheppen tot deconstructie – is er nu een tendens waarneembaar die de kunstenaar, zowel ideologisch als ontologisch, een vaste plaats probeert te geven in relatie tot zijn subject.

Natuurlijk heeft deze activiteit buiten de hermetische wereld, die speelt met concepten als Moderniteit en zijn voorbijgang, nooit opgehouden te bestaan. Het valt op dat kunstenaars die zich een tijd lang binnen dat territorium hebben bewogen, nu proberen grenzen te overschrijden in een poging hunzelf en hun lezers in relatie met het subject en met elkaar te plaatsen. Of een dergelijk project kans van slagen heeft, of het *Ik* definitief evenredig aan de *Ander* (subject) geplaatst kan worden en dus ambivalentie vermijdt, is nog maar de vraag. Maar dat er pogingen worden ondernomen is belangrijk, ook al is het op dit moment te vroeg voor conclusies. Desalniettemin kunnen verschillende sporen binnen dit veld in kaart gebracht worden, waardoor op zijn minst de eigenaardigheden van de individuele kunstenaarsdoelen aan te geven zijn, en hun overeenkomsten.

In *The smallest Particle* (USA 1987, 8 MINS) van KEN FEINGOLD volgen een reeks sequenzen van exotische (*Andere*) culturen, als India, Thailand en Indonesië, elkaar razendsnel op, daarmee een anarchistische vorm van de *antropologische* documentaire suggererend. Wat op het eerste gezicht een arbitraire montage van drukke markten, tempels, exotische dansers en verwarde toeristen (kunstenaars?) lijkt wordt in evenwicht gehouden door een subtekst bestaande uit een klein aantal sequenzen (een westerling die zijn hotel niet kan verlaten, bezoekers van een tempel die geld in urnen gooien, een jongen die danst en een man die verhalen vertelt). Hun speciale belang wordt duidelijk door het subtiel gebruik van het geluid – het klinkt door naast de andere beelden en fungeert als een middel om verschillend materiaal te verbinden en specifieke associaties op te roepen.

Reclamations



t's Voice

● In a number of video tapes that were to be seen at the European video festivals this fall, there is evident the desire of some artists to extricate themselves and contemporary discourse from a paralysis that has resulted in large part from an intellectual dynamic generally referred to as Post-Modernism.

● From a state where everything goes and yet nothing contains particular significance – for fear of fixing meaning and thus leaving the sign open to deconstruction) – a tendency can be seen to be emerging that seeks to place the artist definitively, relative to his subject, ideologically and ontologically.

Although this activity has never ceased outside the hermetic world that plays with such notions as Modernity and its passing, now artists apparently cognizant of the problematics involved around this territory are desirous of penetrating its boundaries in an attempt to place themselves and their reader relative to it and each other. Whether such a project can succeed, whether the self can be definitively placed relative the Other (subject) and thus avoid ambivalence is questionable, but that the attempt is being made is important, even if at this point it is too early to draw conclusions. Nevertheless, various traces within this space can be mapped so as to at least address the particularity of the individual artists objectives and their similarities.

In KEN FEINGOLD's *The Smallest Particle* (USA 1987, 8 MINS) a series of sequences of exotic (Other) cultures (India, Thailand, Indonesia, etc) rapidly succeed one another suggesting an anarchic form of the 'anthropological' documentary. What at first appears an arbitrary edit of busy markets, temples, exotic dancers and confused tourists (artists?) is paralleled by a subtext composed of a small number of sequences (a westerner unable to leave his hotel, visitors to a temple placing money in urns, a boy dancing and a man telling stories), their particular significance stated by the subtle use of sound – its capacity to echo alongside other images and thus act as a means of linking diverse material and to suggest specific associations.

The contrast between this fragile associative dynamic and the force of the more anarchic (perhaps unread) material foregrounds the processes with which the artist has had to deal, particularly those centering on his alien status to the subject and potentially exploitive position.

Het contrast tussen deze kwetsbare associatieve dynamiek en de kracht van het meer anarchistische (ongelezen?) materiaal maakt de processen duidelijk waar de kunstenaar mee te maken heeft, vooral die waarbij het gaat om zijn positie als vreemdeling voor het subject, in potentie die van uitbuiting. FEINGOLD's werk stelt bewust de plaats van de kunstenaar met betrekking tot zijn subject (de problematiek van het lezen) ter discussie in een poging een uitweg te vinden uit de verlamme werking die de post-structuralistische analyse teweeggebracht heeft, in de hoop niet alleen betekenis te herwinnen maar ook het bijzondere van de visie van de kunstenaar en daarmee de mogelijkheid tot handelen. In zekere zin is het een uiting van het zoeken naar een individuele stem, die ook als zodanig gewaardeerd wordt, in een veld waar constructies van objectiviteit en subjectiviteit niet hebben kunnen functioneren.

JUAN DOWNEY's werk vertoont bepaalde overeenkomsten met dat van FEINGOLD in zijn aanhoudende belangstelling voor de Derde Wereld en de ietwat onsamenhangende ontwikkeling van zijn materiaal. Maar anders dan FEINGOLD reflecteert DOWNEY, een Chileen, op een onderwerp waar hij onlosmakelijk deel van uit maakt. DOWNEY richt zich niet als buitenstaander op een exotisch subject. Maar als verloren zoon op zijn voor immer onbereikbare context; de Balling. In *Motherland* (Chili 1986, 7 MINS) wordt het verhaal van de verloren zoon afgewisseld met sequenzen waarin PINOCHET de *Eucharistie* ontvangt, beelden van de geboorte van de kunstenaar zelf (als een gans) en herinneringen aan het ouderlijk huis. DOWNEY schijnt in de toeëigening van symbolische elementen een persoonlijk stem te willen ontwikkelen, waarbij hij in ruil voor zijn verdiensten een zekere mate van vaagheid accepteert.

De pogingen van THEO ESHETU een mythische genealogie op te diepen uit wat hij beschouwt als de anarchie van de televisie-cultuur in *Questa e' Vita* (1986, 12 MINS) zijn, aan de andere kant, van zeer twijfelachtige aard. Beelden losgemaakt van hun intentie door de kunstenaar's obsessie vóór en uiteindelijke berusting in de vormen van de media. In plaats van het ontwikkelen van een verhouding tot zijn eigen persoonlijke omgeving mist ESHETU òf de nodige controle over òf de nodige voorstelling van het centrale probleem; de kwestie van de eenduidigheid van de stem van de auteur, bij de omgang met de vele lezingen die binnen een werk mogelijk zijn. Wat eruit komt is een onsmakelijke video die indruist tegen de duidelijke bedoeling van de auteur. Hij bevordert juist die waarden die hij tracht te veroordelen, waarmee hij het werk degradeert tot sexistisch en racistisch. Waar DOWNEY zijn eigen positie heel duidelijk heeft gesteld, doet ESHETU's onvermogen om zijn eigen stem te specificeren zijn greep op het werk verliezen en stelt het open voor interpretaties die buiten zijn oorspronkelijke concept vallen of er rechtstreeks mee in conflict staan.



KEN FEINGOLD *The smallest Particle* 1987 USA



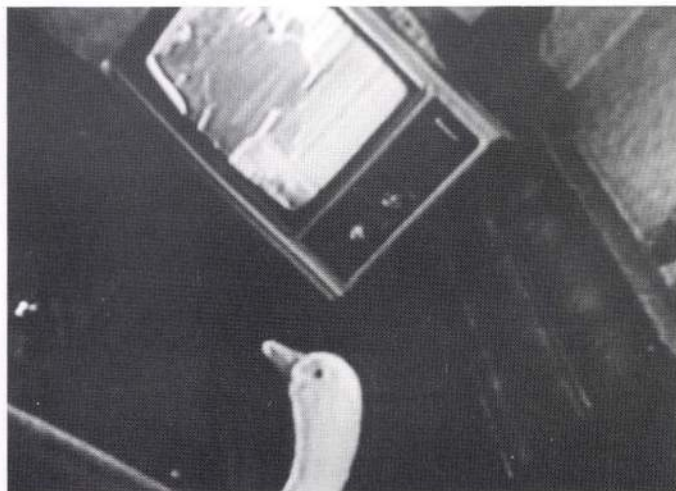
THEO ESHETU *Questa e' Vita* 1986

De angst voor dit verschijnsel heeft het de auteur moeilijk gemaakt om een betrekkelijk vaste plaats in te nemen in veel werk van de afgelopen tien jaar. Maar juist dat gebrek aan definitie maakt een werk in potentie verward of betekenisloos.

JUAN DOWNEY's installatie *About Cages* (1987), die tijdens het *World Wide Video Festival* in Den Haag te zien was, begeeft zich met succes op dit zeer moeilijke terrein. Met een soundtrack die bestaat uit twee stemmen, een van een gevangenisbewaker en de andere van ANNE FRANK. De bekentenissen van de folteraar conflicteren met ANNE FRANK's verhaal van het slachtoffer, terwijl de stem van DOWNEY zich ontwikkelt in de wijze waarop hij deze twee elementen relateert aan de video van een gekooide vogel, die zijn vleugels uitslaat binnen deze gevangenis – de gevangenis

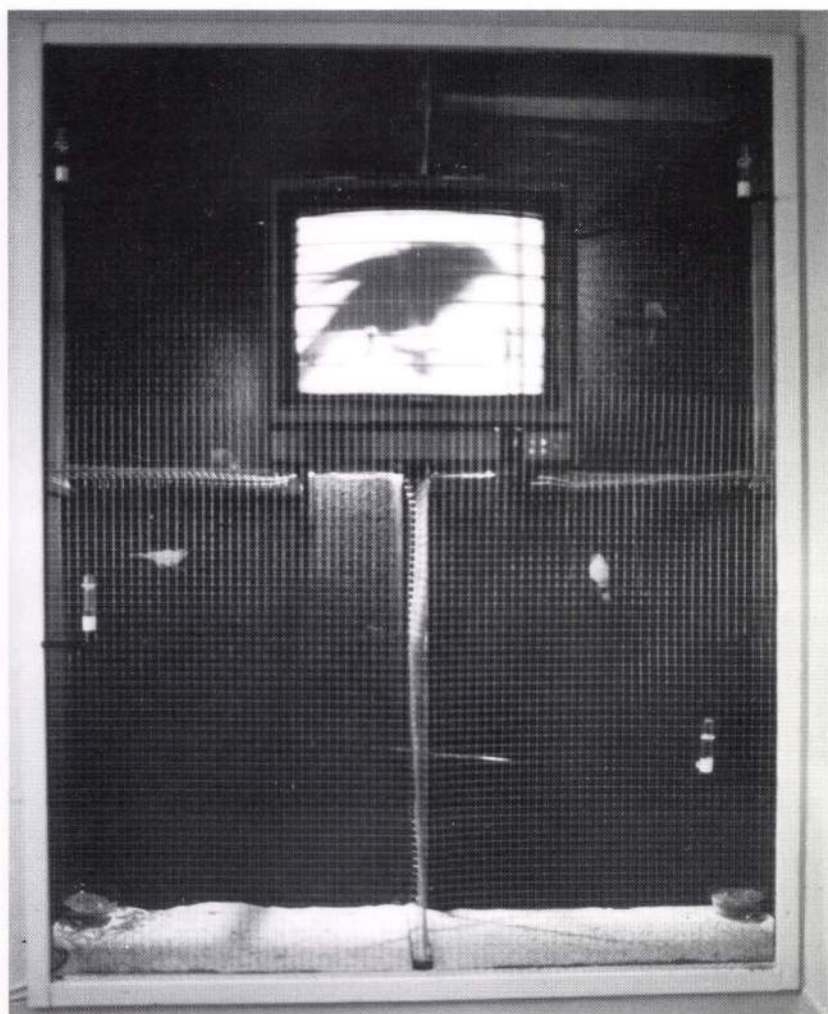
van het slachtoffer, van de kunstenaar, de toeschouwers – die zelf weer in een kooi met kanaries staat.

Uit DOWNEY's installatie spreekt een gevoel van ergens tussen in zitten en, hoewel uitgewerkt in een volledig andere context, is dit ook het thema van TONY LABAT's *Mayami: Between Cut and Action* (USA 1986, 14 MINS). In deze tape, die een fictieve ruimte beslaat tussen het eind van iets en het begin van iets anders, lijken alle elementen in beweging te zijn, de hoofdpersoon neemt tot zijn omgeving – de halve wereld van de film-set – een onzekere seksualiteit en rol aan. De relaties tussen auteur, acteur en subject worden opnieuw in ogenschouw genomen, het vraagstuk van rollen getaxeerd, daarmee misschien hun onmogelijkheid verbindend. LABAT onderzoekt de ruimte tussen tegenpolen niet als een intermediaire ruimte maar als



JUAN DOWNEY *The Motherland* 1986 Chile

JUAN DOWNEY *About Cages* 1986 USA



●FEINGOLD's work consciously questions the place of the artist relative to his subject (the problematics of reading) in an attempt to find a way out of the paralysis generated by post-structuralist analysis, hoping to reclaim not only significance but also the particularity of the artists vision and thus the ability to act. In a sense it is an expression of the drive to find an individual voice, valued as such, in a space where constructs of objectivity and subjectivity have failed to function.

JUAN DOWNEY's work has certain similarities to that of FEINGOLD in its abiding interest in the Third World and the somewhat disjointed development of its material. However, unlike FEINGOLD, DOWNEY – a Chilean – is reflecting on a subject of which he is very much a part. For DOWNEY the problematic is not that of the alien addressing an exotic subject but of the prodigal son forever unable to return to his original context; the Exile. In *Motherland* (Chilli 1986, 7 MINS) the prodigal narrative is intercut with sequences of PINOCHET receiving Eucharist, images of the artists own birth (as a goose) and memories of the familial home. In the personalisation of the symbolic elements DOWNEY seems to wish to establish a personalised voice that accepts a degree of obscurity in exchange for its rewards.

THEO ESHETU's attempts to reclaim a mythical genealogy from what he perceives as the anarchy of televisual culture in *Questa e' Vita* (Italy 1986, 12 MINS) are, on the other hand, of a highly questionable nature as images cut loose of intention in the artists obsession with and ultimate acquiescence to media forms. Rather than develop an argument for his own personal space ESHETU lacks either the necessary control or conception of the central issue, the question of the singularity of the authorial voice, in addressing the diversity of possible readings within the work. What emerges is a distasteful piece of video which flies in contravention of the artists obvious intent, seemingly promoting the very values he seeks to condemn and relegating the piece as sexist and racist. Where DOWNEY has made his own position quite clear ESHETU's inability to particularise his own voice renders the piece beyond his grasp and thus open to interpretations outside or in direct conflict with his original conception. It is the fear of this eventuality that has made it difficult for the authorial voice to be relatively fixed in much work of the past decade and yet it is in the very lack of definition that a work is rendered potentially confused or meaningless.

JUAN DOWNEY's installation *About Cages* (1987), presented at the World Wide Video Festival in The Hague, successfully moves into very difficult territory in this regard with a soundtrack composed of two voices, one that of a prison guard and the other extracts from ANNE FRANK's diaries. The torturers confessions conflict with FRANK's record of the victim whilst Downey's own voice is established in the way in which he places these two elements in relation to the video of a caged bird beating its wings

iets anders, als een ongrijpbare dimensie die deconstructie uitsluit.

SHELLY SILVER houdt zich in *Meet the People* (USA 1986, 17 MINS) ook bezig met de begrippen rol en verwachtingen. Wat we in eerste instantie opvatten als een reeks autobiografische uitspraken of overpeinzingen van bestaande mensen, wordt moeilijker te interpreteren als hun teksten zich vermengen en door elkaar heen gaan lopen. Wanneer de aftiteling in beeld verschijnt komen we tot de ontdekking dat alle personen gespeeld zijn door professionele acteurs, een beetje als het gereconstrueerde televisie interview. Maar in *Meet the People* is het onmogelijk de 'echte' waarde van wat er gezegd wordt vast te stellen. SILVER's eigen neiging tot fantasie wordt door de stemmen uitgespeeld zonder enig andere werkelijkheid dan die zij eraan geeft, daarmee een dubbel *entendre* (verstaan) creërend waarbij haar eigen stem, hoewel niet hoorbaar, het enige vaste punt blijft. Alsof het objectieve oog van de camera wordt geparodiëerd.

In rechtstreeks contrast met SILVER's fictie van de stem van de *Ander*, staat het monumentale project van DAVID LARCHER, *EETC* (UK 1986, 69 MINS) genaamd, dat schaamteloos autobiografisch van aard is. LARCHER gebruikt video als een middel om een overzicht te geven van zijn eigen leven. Hij presenteert de toeschouwer wat in feite een fragmentarisch dagboek is (alleen de 'hoogte'punten). Soms helder, dan weer ondoordringbaar, al naar gelang je de gebeurtenissen vanuit je persoonlijke ervaring in kunt voelen. Op deze manier snijdt het werk vele lagen van discussie aan op een, wat je zou kunnen interpreteren als, naïeve manier, was het niet dat zijn *sophistication* steeds weer duidelijk uit zijn filosofische pyrotechniek naar voren komt.

Stylistisch verwijst het werk naar de psychedelische film uit de zestiger jaren (LARCHER was een van de eerste exponenten in die tijd) en men wordt dan ook geëxcuseerd als men denkt dat de kunstenaar de laatste twintig jaar heeft geslapen. Echter zijn zichtbare controle over het medium video en de wijze waarop hij het rechtstreeks in conflict brengt met film moet deze misvatting uit de weg ruimen. Via deze middelen is LARCHER in staat met zijn onderwerp, zijn eigen, persoonlijke ervaring, in contact te komen, met een intimiteit en tegelijkertijd afstand die het werk door en door persoonlijk (tot aan het ongemakkelijke toe) maken, en toch begrijpelijk.

De capaciteit om de stem van de auteur te herwinnen uit de moerasdampen die zich ontwikkelden uit het wegvallen van een duidelijke onderscheid tussen auteur en lezer, is een centraal thema in veel van de hier besproken werken. *The Boxer's Puzzle* (USA 1986, 5 MINS) van BILL SEAMAN en ELLEN SEBRING legt echter bijzonder veel nadruk op dit proces, vooral omdat de aanwezigheid van de auteur meervoudig is.

In SEAMAN's eerdere werk *Telling Motions* (dat vorig jaar te zien was in Bonn



TONY LABAT *Mayami: Between C*



SHELLY SILVER *Meet the People* 1986 USA

BILL SEAMAN/EL

en Den Haag) werden verschillende intertekstuele strategieën onderzocht en in *The Boxer's Puzzle* wordt dit proces uitgebreid met een meervoudig auteurschap. Je zou kunnen vinden dat iemand BILL SEAMAN eerst moet zeggen dat hij niet kan zingen (dat is trouwens al gebeurd), maar de manier waarop hij zijn stem verpersoonlijkt is verwant aan de pseudo-naïviteit van het werk van LARCHER, waarmee de aanwezigheid van de auteur binnen het stuk op de voorgrond wordt geplaatst. De video bestaat uit snelle *edits* en muziek, met beelden van een *schaduwboxende* jonge man en een vrouw in modetijdschrift-poses. *The Boxer's Puzzle* opent een nieuwe dimensie voor de *muziekvideo* zonder ooit te verwijzen naar de video clip of deze na te bootsen. De gelaagdheid van de manieren van overdracht roept een interne kritiek op die het virtuele verhaal van het werk weerspiegelt – de noodzaak om onszelf te schaduwboxen, maar de *Ander* neer te zetten als het object van onze zelfkastijding.

Dat de video door een man en een vrouw gemaakt is, zou kunnen wijzen op een mogelijke interpretatie wat betreft hun verhouding, hoewel dit altijd een vermoeden zal blijven.

In zekere zin heeft *The Boxer's Puzzle*, ofschoon ze over seksualiteit gaat, veel van de discussie rond seksuele politiek omzeild door het dualisme binnen het individu te internaliseren – dat wil zeggen, door de seksuele ambivalentie van het *Ik* en de manier waarop interpersoonlijke dynamiek gezien kan worden als een uitdrukking van innerlijke conflicten. Misschien reflecterend op de recente post-Marcusiaanse feministische discussie. MARIANO MATURANA's *Agua* (NL 1987, 4 MINS) benadert seksualiteit binnen eenzelfde veld, maar op een heel andere manier. In stilte proberen twee figuren (manlijk en vrouwelijk) te *paren* of elkaar aan te raken op een in tweeën gedeeld scherm. De figuren lijken onderste boven te drijven in een vloeistof, hun verschijning abstraherend

DAVID LARCHER *EETC* 1986 GB

Action 1986 USA

RING *The Boxer's Puzzle* 1986 USA

● within its prison – the victims prison, the artists, the viewers – itself placed within a cage populated by canaries.

A sense of between-ness is apparent in DOWNEY's installation and, although mapped in an entirely different context, this is also the theme in TONY LABAT's *Mayami: Between Cut and Action* (USA 1986, 14 MINS). In this piece, which takes a fictional space between the end of one thing and the beginning of another, all the elements appear to be in flux, its central character taking on an uncertain sexuality and role relative to its environment – the half-world of the film-set. The relationships between author, actor and subject are reviewed, the question of roles appraised, perhaps their impossibility engaged. LABAT explores the space between opposites not as an intermediary space but as something else, an elusive dimension that precludes deconstruction.

SHELLY SILVER in *Meet The People* (USA

1987, 17 MINS) also addresses the notion of roles and expectations. What at first we take as a series of autobiographical statements or musings by actual people facing us directly from the screen become more difficult to interpret as their texts intermingle and cut across each other. When the final credits role we discover that in fact all the characters were played by professional actors, somewhat reminiscent of the reconstructed television interview with which we are all familiar, however in *Meet The People* it is impossible to verify the 'truth' value of what is being said. SILVER's own drift of imagination is played out by the voices without any other existence than that which she gives them, creating a double entendre where her own voice, although not articulated itself, is the only one left fixed as the objective eye of the camera is parodied.

In direct contrast to SILVER's fictionalisation of the Other's voice is the massive project of DAVID LARCHER,

entitled *EETC* (UK 1986, 69 MINS), which is unashamedly autobiographical in nature. LARCHER utilises video as a means to review his own life events, presenting the viewer with what is essentially a fragmentary diary (just the 'high' points), at times lucid or impenetrable, depending upon which events one can empathise with from personal experience. In this way the piece cuts through many layers of discourse in what could be interpreted as a naive manner, except that the sophistication of its maker is continually made evident in its philosophical pyrotechnics.

Stylistically the work refers to much of the psychedelic film-making of the sixties (LARCHER having been one of its premier exponents at the time) and one could be excused for thinking that the artist had been asleep for the past twenty years, however his apparent control of the video medium and how he brings it into direct conflict with film should dispel this misconception. Via this means LARCHER is able to come into contact with his subject, his own personal experience, with both an intimacy and distance that makes the work intensely personal (to the point of discomfort) and yet intelligible.

The capacity to reclaim the authorial voice from the miasma produced by the breakdown of clear author/reader distinctions is central to many of the works discussed here, however BILL SEAMAN's and ELLEN SEBRING's *The Boxer's Puzzle* (USA 1986, 5 MIN) is especially focused on this process, particularly as the authorial presence is plural.

In SEAMAN's previous work *Telling Motions* (seen at the WWVF last year) various intertextual strategies were explored and in *The Boxer's Puzzle* this process is extended to incorporate multiple authorship. It could be said that someone should tell BILL SEAMAN that he can't sing (in fact it has been mentioned) but the way in which his voice personalises is akin to the pseudo-naivety of LARCHER's work, foregrounding the authors presence within the piece. Composed of rapid edits and music, with images of a young man 'shadowboxing' and of a woman in fashion magazine like poses, *The Boxer's Puzzle* opens up a new dimension for 'music video' without ever making reference to or echoing the music video clip. The layering of the modes of delivery allows an internal critique to emerge that reflects the 'virtual' narrative of the piece – the necessity to shadowbox ourselves but place the Other as the object of our self-pugilation. That the work was made by a man and a woman informs a possible reading regarding their relative status, although this will always remain conjecture.

In a sense *The Boxer's Puzzle*, although dealing with sexuality, has circumvented much of the debate around sexual politics by internalising dualism within the individual – that is, by recognising the sexual ambivalence of the Self and the manner in which interpersonal dynamics can be seen as expressions of internal conflicts, perhaps reflecting upon recent

of generaliserend en daarmee hun metaforische capaciteit als sleutels van het poëtische en erotische vergroten.

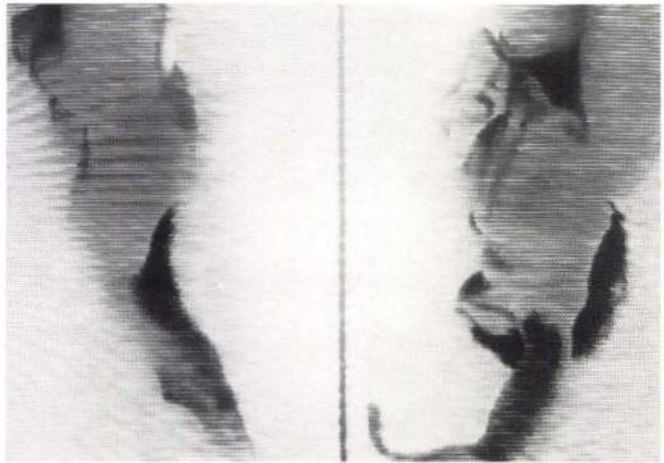
MATURANA haakt zodanig in op de sexuele discussie dat *Agua* het eindeloze, steeds zinlozer debat rond sexuele politiek onstijgt. Waar vele kunstenaars dergelijke onderwerpen of negeren en dus onbewust werk produceren van exploiterende aard, of verlamd raken door de ideologische beperkingen van de dominante discussie, geeft de kunstenaar in *Agua* de schoonheid en tragedie van de interpersoonlijke/sexuele ontmoeting in bijna abstracte termen weer. Op deze wijze kan het werk gelezen worden als het bijelkaar komen van twee figuren of als het tot elkaar komen in het algemeen – misschien als poging de ruimte tussen auteur en lezer te overbruggen.

Het onderzoek van het tweeledige *Ik* wordt ook voortgezet in *Accidents in the Home no. 15 (Domestiques)* (UK 1986, 2.28 MINS) van GRAHAM YOUNG in wat een kort maar technisch gecompliceerd en *dense* werk is. De hoofdpersoon observeert zichzelf in een dubbelzinnige tijd/ruimte en na een kort moment als waarnemer begint hij die waarneming te beïnvloeden, wat resulteert in fragmenten (een fietswiel, een kop koffie) van elke 'ruimte' die zich met elkaar verbinden op een wijze die een surreële verzoening van tegenpolen biedt.

Door het hele werk heen voel je de aanwezigheid van een ander die niet zozeer de gebeurtenissen beheerst als wel hun verloop onderbreekt door een speelse verontwaardiging aan zijn subjecten te ontlokken – subjecten die op hun beurt op deze autoritaire aanwezigheid reflecteren. De kenmerken van controle en communicatie, van dingen die op de juiste plaats zijn zodat hun betekenis wordt bevestigd, worden geparodiëerd met een vriendelijke maar krachtige geestigheid.

In vele opzichten schijnt de serie *Accidents in the Home* van YOUNG, waarvan dit de vierde is (de nummers zijn op goed geluk uitgekozen) de perfecte kunst-video te zijn, kort, direct, intiem en poëtisch. Veel werk op het *World Wide Videofestival* van dit jaar zette de recente trend door naar filmische ambities en pretenties, vooral wat schaal betreft, en de vraag rijst hoeveel videomakers in feite gefrustreerde filmmakers zijn. Een aantal filmers hebben zich ook begeven op het gebied van de video, met name hier vertegenwoordigd door CHANTAL AKERMAN's televisuele documentaire van het toneelstuk van ROSE LEIMAN GOLDEMBERG *Letters Home* (gebaseerd op de correspondentie van SYLVIA PLATH met haar moeder), wat alleen nog maar meer het idee van wat video is verwart.

In *I do not know what it is I am like* (USA 1986, 89 MINS) heeft BILL VIOLA een zeer immens werk geproduceerd. Een immensheid die versterkt wordt door de geconcentreerde en microscopische details die de kunstenaar in zijn onderwerp opwekt. Hoewel hij qua lengte filmisch is kon dit werk om een aantal redenen alleen op een bevredigende manier worden gerealiseerd

MARIANO MATURANA *Agua* 1987 NL

BILL VIOLA

GRAHAM YOUNG *Accidents in the Home*

met video, waarvan een belangrijke VIOLA's manipulatie is van de verwachtingen van het publiek, die bij een filmpresentatie anders zouden zijn geweest.

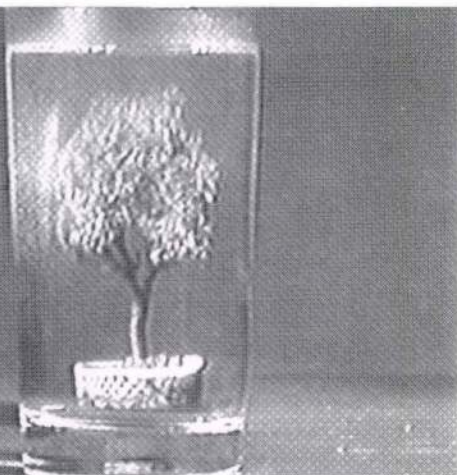
VIOLA's nieuwe werk onderzoekt de grenzen van het geconstrueerde *Ik*, hij zoekt naar zijn eigen transcendentie in minerale, plantaardige en dierlijke voorwerpen. De aanwezigheid van de *Ander*, zijn 'geest', wordt geopenbaard in een steen, een dode bison, een vogel – de kunstenaar weerspiegeld in het oog van een uil – een vis. De kunstenaar consumeert de vis terwijl een olifant binnendringt en de huiselijke omgeving herschikt. Een kuiken komt uit een ei terwijl een slak ontsnapt uit een gouden Ark. Een zebra wordt geflitst, het publiek wordt geflitst (en dus geobserveerd). Fijjaanse vuurlopers proberen hun eigen gevoel van het *Ik* te transcenderen, het *Ik* evenredig aan de *Ander* te maken.

VIOLA probeert opvattingen van het *Ik* bloot te leggen, zijn beweeglijkheid en toch zijn onvermogen om de *Ander* te benaderen of te worden, of dat nu organisch is of

anorganisch, een proces of een kracht. Een kosmologie die een wereld vertegenwoordigt waaruit we onszelf proberen te ontwarren. Zo contact met de *Ander* (de wereld) verhinderend en daarmee ons eigen bestaan ontdoend van betekenis. VIOLA lijkt dat wat verloren is gegaan opnieuw aan te spreken in een poging de excessen van het (post)moderne te herstellen.

Gestructureerd in vijf onderdelen – *Il corpo scuro (het donkere lichaam)*, *the language of birds*, *the night of sense*, *stunned by drums* en *the living flame* – was *I do not know what it is I am like* oorspronkelijk opgevat en geproduceerd als een interactieve videodisc die de toeschouwer onmiddellijke toegang verleende tot elke gewenste sequentie en daarmee een hogere mate van controle over het lees-(editing) proces gaf, daarmee bevestigend wat video onderscheidt van de andere time based media – zijn intimiteit en programmeerbaarheid.

Vertaling: JANS POSSEL



I do not know what it is I am like 1986 USA



I do not know what it is I am like 1986 USA

Domestiques 1987 GB

● Post-Marcusian Feminist discourse. MARIANO MATURANA's *Agua* (NL 1987, 4 MINS) addresses sexuality in similar territory, although in a very different way. In silence two figures (male and female) attempt to 'mate' or touch across a split screen. Consisting of this single sequence the figures appear to float upside down in fluid, abstracting or generalising their appearance and thus enhancing their metaphorical capacity as ciphers of the poetic and erotic.

MATURANA engages sexual discourse in such a way that *Agua* transcends the endless debate of diminishing returns regarding much of the dialectics around sexual politics. Where many artists either ignore such issues, thus inadvertently producing pieces of an exploitive nature, or are paralysed by the ideological confines of the dominant discourse, in *Agua* the artist renders the beauty and tragedy of interpersonal/sexual encounter in almost abstract terms. In this way the work may be read as the coming together of two figures

or as the notion of coming together in general – as perhaps the attempt to bridge the space between author and reader.

The exploration of the binary self is also extrapolated in GRAHAM YOUNG's *Accidents In The Home No. 15 (Domestiques)* (UK 1986, 2.28 MINS) in what is a short but technically exacting and dense work. The central character observes himself in an ambiguous time/space and after a short interval as observer begins to interact with his own apparition, resulting in fragments (a bicycle wheel, a cup of coffee) of each 'space' engaging one another in a manner that offers a surreal reconciliation of opposites.

Permeating the work is the sense of another presence not so much governing the occurrences but rather interrupting their flow through exacting a playful wrath upon its subjects – subjects that in turn reflect upon this authorial presence. The characteristics of control and

communication, of things being in their correct place such that their capacity to signify is affirmed, are parodied with a gentle but incisive wit.

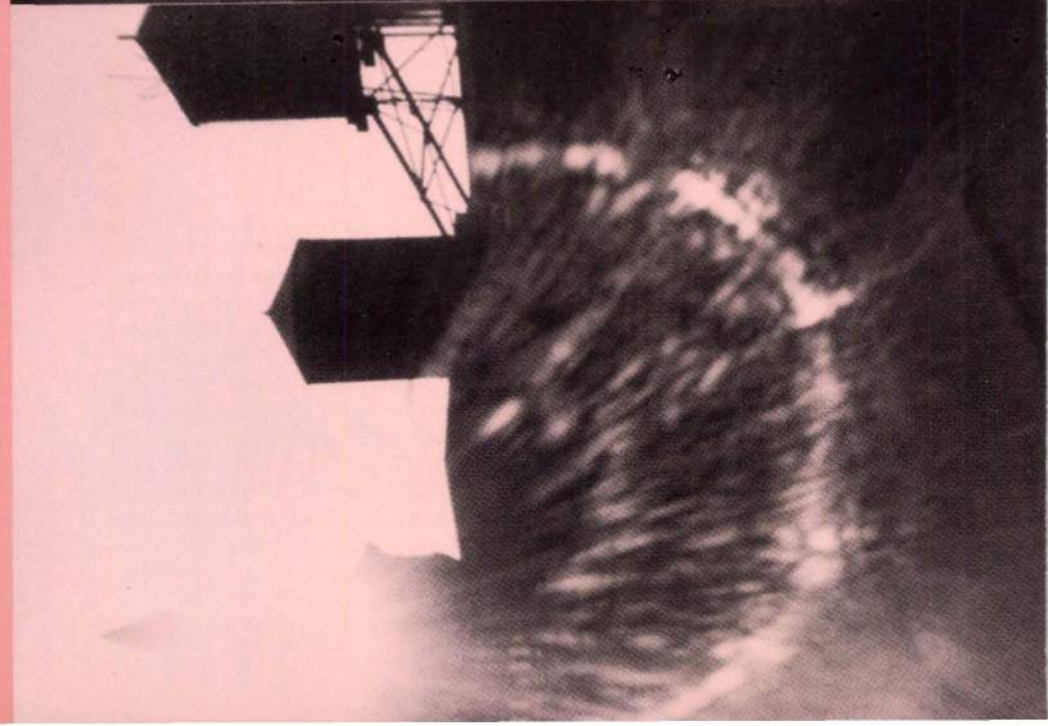
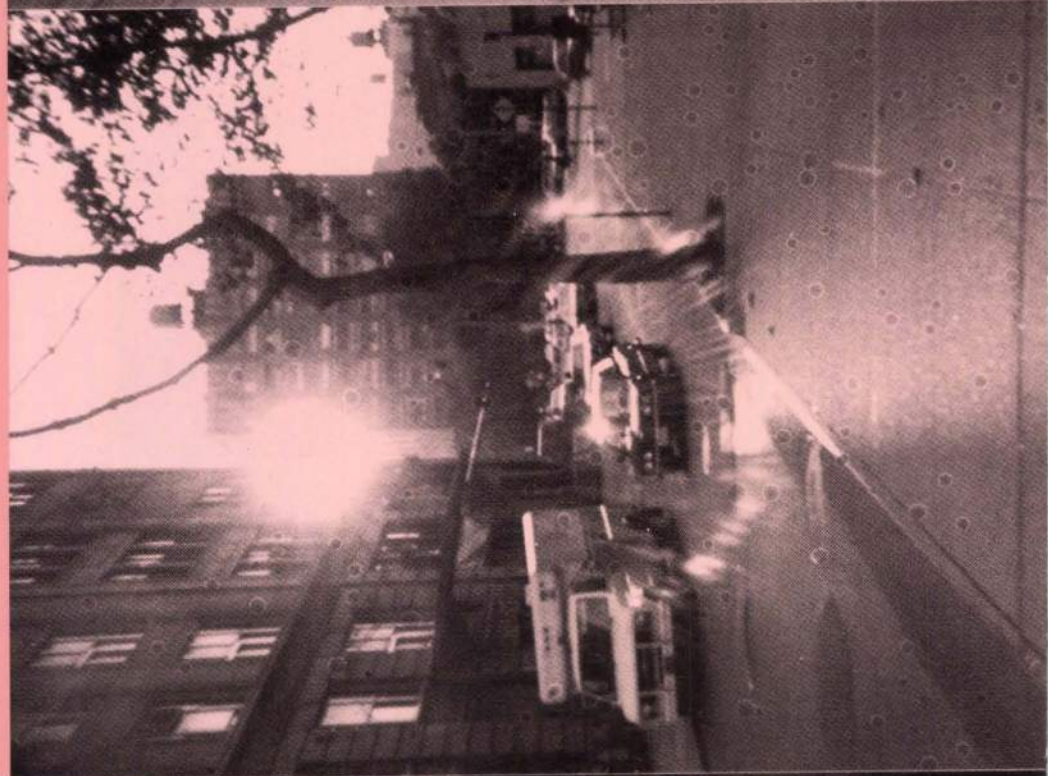
In many ways YOUNG's *Accidents In The Home* series, of which this is the fourth (the numerical subscripts are randomly selected) appear to be the perfect art-videos, being short, immediate, intimate and poetic. Many works at the *World Wide Video Festival* this year continued the recent trend towards cinematic ambitions and pretensions, particularly in terms of scale, and the question arises as to how many video-makers are in fact frustrated film-makers. A number of film-makers have also moved into the video field, notably represented here by CHANTAL ACKERMAN's televisual documentary of ROSE LEIMAN GOLDENBERG's play *Letters Home* (itself based upon SYLVIA PLATH's correspondence with her mother), which further confuses notions about just what it is that video is like.

In *I Do Not Know What It Is I Am Like* (USA 1986, 89 MINS) BILL VIOLA has produced a work of immense scale, an immensity exaggerated by the concentrated and infinitesimal detail that the artist brings out in his subject. Although filmic in length this work could only have been satisfactorily realised in video for a number of reasons, not least of which is VIOLA's manipulation of an audience expectation that would not accompany a filmic presentation.

VIOLA's new work probes the limits of the constructed Self as the artist looks for his own transcendence in mineral, vegetable and animal subjects. The presence of the Other, its 'mind', is discovered in a stone, a dead bison, a bird – the artist reflected in the eye of an owl – a fish. The artist consumes the fish whilst an elephant invades and shifts the domestic environment. A chick hatches from an egg whilst a snail evacuates a golden Ark. A zebra is strobed, the audience is strobed (and thus observed). Fijian firewalkers seek to transcend their own sense of Self, to make the Self as to Other.

VIOLA seeks to uncover notions of the Self, its motility and yet inability to address or become the Other, whether that is organic or cthonic, a process or force; a cosmology that represents a world from which we attempt to extricate ourselves, thus disallowing access to the Other (the world) and therefore stripping our own existence of significance. VIOLA appears to wish to re-engage that which has been lost in an attempt to redress the excesses of (post) modernity.

Structured in five parts – *Il Corpo Scuro* (The Dark Body), *The Language Of Birds*, *The Night Of Sense*, *Stunned By Drums* and *The Living Flam – I Do Not Know What It Is I Am Like* was originally conceived and produced as an interactive video disc which allowed the viewer instant access to any desired sequence and therefore a high degree of control over the reading (editing) process, affirming that which places video as video relative to other time-based audio-visual media – its intimacy and programmability.





Verlangen en Televisie-Autisme

De dichotomie video – televisie was hét centrale punt van discussie in de beginjaren van de videokunst. Te oordelen naar het aantal exposities, conferenties en symposia dat aan dit onderwerp gewijd is, is het dat nog steeds. Dit immer voortgaande debat weerspiegelt op indringende wijze de zich veranderende artistieke en cultuur-politieke conjunctuur en roept vragen op over de huidige stand van zaken. Op het symposium *Kunst voor Televisie*, dat begin september plaats vond, kwam het weer eens aan de orde.

Globaal zijn in de zestiger, begin zeventiger jaren als ideaaltypes een drietal benaderingen te onderscheiden binnen het spanningsveld video – televisie. Elk daarvan richt zich op één specifiek aspect van beide media. De eerste benadering, waarvan in historisch opzicht GERRY SCHUM de meest prominente vertegenwoordiger is, vat het medium televisie op als louter distributief. Het heeft niets van zichzelf, de technologie ervan behoort zo transparant mogelijk te zijn en het fungeert slechts als doorgeefluik naar een groot publiek. Video werd opgevat als artistiek materiaal, dat zich onttrok aan het institutionele, museale kader en nog niet belast was met de kunsthistorische traditie. In het verlengde van stromingen als ARTE POVERA, LAND ART en CONCEPTKUNST, zagen vertegenwoordigers van deze benadering in zowel video als televisie de mogelijkheid om buiten de traditionele kunstcadres te treden en de muren van de musea te slechten. Immers, het museum werd – om in de woorden van THEODOR ADORNO te spreken – opgevat als de *Erbegränis von Kunstwerken*.¹ Het medium video werd naast haar immateriële karakter en tijdgebondenheid, vooral gewaardeerd om haar reproductieve eigenschappen. De opvatting over televisie als doorgeefluik van authentieke kunstwerken naar een zo breed mogelijk publiek is uiterst twijfelachtig gebleken. Men gaf zich geen rekenschap van de betekenisgevende en perceptuele condities van het medium; middel (zendtijd) en doel (het grote publiek) werden per definitie aan elkaar gelijk gesteld. De benadering is vanwege deze vorm van instrumenteel denken gedoemd te falen en faalde dan ook. Ik kom hier later nog op terug.

De tweede benadering vatte televisie op als exponent en metafoor van de consumptiemaatschappij. Het medium werd object van kritiek. Het werd bestreden vanwege de eraan toegekende nivellerende en vulgariserende werking. In het voetspoor van een kunstenaar als WOLF VOSTELL en in het algemeen van stromingen als het NOUVEAU REALISME, POP ART, HAPPENING en bepaalde tendensen binnen FLUXUS, werd het televisietoestel onderdeel van een sculpturale collage, werd het begraven, verbrand of bekogeld met slagroomtaarten als demonstratie van haar verderfelijke invloed. Door het publiek te confronteren met het alledaagse TV-toestel binnen een daaraan totaal vreemde, esthetische setting, werd het uitgenodigd

nieuwe betekenisamenhangen te produceren en te reflecteren op haar televisuele ervaring. De eenvoud en subtiliteit, die veel van dit soort werken tentoonspreidden, leken in de meeste gevallen op die van een rinoceros; door *overbelichting* kon het werk slechts op het niveau van de anecdote – op dat van het *succès de scandale* – geapprecieerd worden. De conceptie van het medium televisie betrof voornamelijk haar gedachte, haar sociaal-culturele en structurele betekenis, verbeeld door het gebruik van de fysieke kwaliteit van het TV-toestel in een multimediale context. Video is voor deze benadering met name van belang geweest in het verlengde van het handelingsaspect van bovengenoemde stromingen. Als registratiemiddel, als feed-back mogelijkheid en nauwelijks als beeldend middel.

Dit aspect wordt bij de derde benadering belangrijk; daar speelt het geavanceerde, elektronische pallet van het medium de centrale rol. Met haar wortels in de FLUXUS beweging en voor een deel in de *expanded cinema*, streefde men naar het ontwikkelen van een eigen beeldtaal en een eigen semantisch systeem. Televisie werd beschouwd als culturele vorm, als epicentrum van een nieuwe visuele cultuur. Buiten de traditionele kadres van de kunstgeschiedenis tredend, werden een tweetal werkwijzen voorgestaan: enerzijds die, welke het beeldend arsenaal van het medium exploreerde en daartoe voor een belangrijk deel de benodigde *hard ware* zelf ontwikkelde. Anderzijds die, welke een kritische herlezing van het reguliere televisie-aanbod voorstond, waarbij niet zozeer de deconstructie van de betekenis op de voorgrond stond, maar juist de onthulling ervan. Hierin vertoont het raakvlakken met de tweede benadering, maar dan toegespitst op het niveau van de boodschap. Het medium televisie werd opgevat als culturele vorm, als instituut, als een vorm van representatie met aanspraak op naturalisme, op *hi-fi*. Het medium video stond in het teken van haar beeldende mogelijkheden. Beide werkwijzen, die binnen deze benadering toegepast werden, braken met het *hi-fi* paradigma en stelden er een experimenteel *lo-fi* uitgangspunt tegenover. TV is in dat verband niet een venster op de wereld maar een scherm.

Verlangen

Het is hier niet de plaats om bovenstaande benaderingen te beoordelen in termen van

succes of falen. Ze stonden alle in het teken van het verlangen. Het verlangen naar openbaarheid en openheid, naar de integratie van kunst en leven, naar een nieuwe ordening binnen het domein van de beeldende kunst. Dit verlangen is een weerslag van de historische agenda van de zestiger, zeventiger jaren. De esthetische categorieën die ermee samenhangen hebben hun geldigheid goeddeels verloren. Opmerkelijk is dat elk van deze benaderingen sterke parallellen vertoonde met cultuur-theoretische analyses die toen opgeld deden. Daarvan zijn die, die samenhangen met het media-determinisme van MC LUHAN en die, welke voortkwamen uit de *Kritische Theorie* (onder andere MARCUSE) het meest pregnant geweest. Deze parallelliteit, deze ideologische *inbedding*, plus het feit dat elke benadering een min of meer eenduidige conceptualisering had van de media televisie en video, hebben ervoor gezorgd dat er een krachtige impuls van uit kon gaan.

Tijdens het symposium *Kunst voor Televisie* bleek van een eenduidig concept nauwelijks nog sprake. Nu de *grands écrits* van en over kunst en maatschappij hun geloofwaardigheid hebben verloren, lijkt de videokunstenaar aan zichzelf overgelaten. Het verlangen heeft de vorm aangenomen van het begerig oog naar financiële middelen, ondersteuning van en vertoning op de televisie, onder de noemer: het grote publiek. Als zodanig is het een voortzetting van de eerste benadering. Het vertoont narcistische trekken, waarbij er noch een geschiedenis, noch een toekomst bestaat: *the time is always now, on the screen*. Het is gevangen in emoties en rituelen en hoe meer het gefrusteerd raakt, hoe sterker het mythische karakter ervan. Er zijn echter twee aspecten, die tijdens het symposium de aandacht kregen. Aspecten die in de genoemde benaderingen nauwelijks waren uitgewerkt, althans gevat waren in een dwingend esthetisch kader. Ze hebben betrekking op enerzijds de perceptuele kant van het video- en televisiekunstwerk, anderzijds op de vraag welk publiek aangesproken wordt. Het verlangen op het televisiescherm te verschijnen heeft voor beide de nodige implicaties.

Kijkomstandigheden

Het videoproject *Dialog* van MADELON HOOYKAAS en ELSA STANSFIELD, tot stand gekomen in samenwerking met LOUIS ANDRIESEN, werd tijdens het

Desire and Television Autism

●In the early days of video, discussions centred on the dichotomy video-television and judging from the number of exhibitions, conferences and symposiums devoted to the subject, this dichotomy is still the focus of much attention. This never-ending debate is a profound reflection on the changing artistic, cultural and political climate and raises questions about the present situation. Once again it was the subject of *The Arts for Television* symposium, which was held at THE STEDELIJK MUSEUM in Amsterdam in September.

●Roughly speaking, in the sixties and the beginning of the seventies we can distinguish three different approaches towards this field of tension between video and television. All three centre on a specific aspect of the two media.

From a historical point of view, GERRY SCHUM is the most prominent representative of the first approach, which interprets television as purely distributive. In this view, television has nothing of its own. Its technology should be as transparent as possible, and the only function of television is to pass on programmes to a large audience. Video, in this approach, is an artistic process, not to be caught in the nets of museums and other institutes, and not yet burdened with a historical tradition. Continuing along the lines set out by ARTE POVERA, LAND ART and CONCEPT ART, representatives of this approach saw in both television and video a means of escaping the traditional framework of art and breaking down museum walls. In the words of THEODOR ADORNO, the museum was regarded as the *Erbgräbnis von Kunstwerken* (the family-grave of works of art).¹ Video was appreciated for its immaterial nature and its quality of being time-dependent, but more especially for its reproductive characteristics. The concept of television as a distribution centre of authentic works of art to the largest possible audience proved to be very difficult to uphold. The denotative and perceptual conditions of television were not taken into account. The means (air-time) and the objective (the public at large) were identified with each other. This type of instrumentalist philosophy was bound to fail, as indeed it has. I shall return to this later on.

The second approach was to regard television as an exponent of and a metaphor for the consumer society. The medium was criticised. It was attacked for its allegedly popularizing and vulgarizing influence. Following in the footsteps of artists such as WOLF VOSTELL, and generally based on movements such as NOUVEAU REALISME, POP ART, HAPPENING and certain tendencies within FLUXUS, television sets became part of a sculptural collage; as an illustration of their baneful influence, television sets were buried, sets on fire, or bombarded with cream cakes. The audience, confronted with ordinary television sets in totally strange, aesthetic surroundings, was invited to discover new associations and meanings, and to reflect

upon its televisual experience. The simplicity and subtlety displayed by many of these works was mostly of the rhinoceros kind: as a result of overexposure, these works could only be appreciated on an anecdotal level – as a *succès de scandale*. This interpretation of television was mainly concerned with the philosophy behind the medium, with its social, cultural and structural significance. This was visualized by using the physical characteristics of the television set in a multi-media context. In this interpretation, video was an object that could be used as in the actions of the various movements mentioned above. Video was seen as a means of registration, as a feedback instrument, and scarcely as an expressive instrument.

This last aspect was important in the third approach, which emphasizes the advanced electronic possibilities of the medium. Rooted in the FLUXUS movement and – partly – in the expanded cinema, representatives of this approach tried to develop a pictorial language and a semantic system of their own. Television was interpreted as a cultural instrument, the epicentre of a new visual culture. Stepping outside the traditional framework of art history, proponents of this approach favoured two possible attitudes. On the one hand, the visual repertory of the medium was explored, mainly by using hardware specially developed for this purpose. Others wanted a critical re-reading of the regular television broadcasts, emphasizing not so much the need for deconstruction, but rather for unveiling. As such it overlaps with the second approach mentioned above, with the difference that here the emphasis is on the level of the message. Television was seen as a cultural form, as an institution, as a form of representation that could claim to be naturalist, and hi-fi. Video was appreciated for its expressive possibilities. Both variants of this third approach broke with the hi-fi tradition and instead put forward a lo-fi point of view. In this respect, television is not a window on the world, but a screen.

Desire

This is not the place to judge the various approaches dealt with above in terms of success or failure. What they have in common is the theme of longing, of desire. A desire for openness and candour, a desire to integrate art and life, a desire for a new order in the visual arts. This desire is the

result of the historical agenda of the sixties and seventies. The aesthetic categories associated with it have mostly lost their validity. It is remarkable that each of these approaches shows a clear parallel with cultural-theoretical analyses current at the time. The most striking cases are the analyses associated with MC LUHAN's media-determinism and those that sprung from the *Kritische Theorie* (MARCUSE and others). These parallels, this ideological embedding, in combination with the fact that each approach had a more or less unambiguous conceptualisation of the television and video media, proved to be quite influential.

The Arts for Television symposium showed that an unambiguous concept is still far away. Now that *grands écrits* dealing with art and society are no longer credible, video seems to have been left to its own devices. Desire has taken the form of a greedy eye cast at financial support for television broadcasting, the public at large serving as excuse. As such it is a sequel to the first approach. Narcism also plays a part here, neither history nor future being accepted: the time is always now, on the screen. It is caught between emotions and rituals, and the more it is frustrated, the stronger its mythical nature becomes. Two aspects were highlighted at the symposium, aspects that were hardly explored in the interpretations dealt with so far, or were trapped in an aesthetic framework. These aspects are the perceptual side of video and television art, and the question which public is catered for. The desire to appear on the television screen has a few implications for both.

Viewing Conditions

The video project *Dialogo*, by MADELON HOOYKAAS en ELSA STANSFIELD, in cooperation with LOUIS ANDRIESEN, was shown twice at the symposium. The first time was on the première of the VPRO/STEDLIJK co-productions. Presented in a rather chaotic fashion and hedged in between short station calls and other video works, it did not come out well. It was given exceptional status by being shown a second time, after LOUIS ANDRIESEN's lecture. It was even shown a third time as part of a programme for VPRO television, on 27 September. The degree to which context and perceptual conditions determine audience appreciation is striking. STANSFIELD's reaction, by the



symposium tweemaal vertoond. De eerste keer tijdens de première van de VPRO/STEDELIIJK co-producties, waar het in een tamelijk chaotische presentatie temidden van korte *stationcalls* en andere videowerken nauwelijks tot zijn recht kwam. De tweede keer na de voordracht van LOUIS ANDRIESEN, als enige productie. En nog een derde keer was het te zien als programma-onderdeel van de VPRO-televisie op 27 september jongstleden. Het is opvallend hoe context en perceptuele condities bepalend zijn voor de waardering, die de toeschouwer er voor op kan brengen. STANSFIELDS reactie op deze overweging is overigens nuchter: *het is jammer, maar je calculeert dit van te voren in; het is ook een van de redenen waarom wij installaties maken. Dialoog is een van de voorbeelden die illustreren waarom het onderscheid, dat SIMON BIGGS tijdens het symposium en ook elders in dit nummer maakt tussen videokunst en kunst voor televisie, zinvol is. Het onderscheid is in de eerste plaats relevant voor de kunstenaar en minder of niet voor de televisie-instituten. Het doet dan ook verdacht aan, wanneer de op het symposium aanwezige heren programmachefs zijn opmerking uitbundig beamen. Het heeft er alle schijn van dat ze er een alibi in zien om zich niet open te stellen voor TV-kunstwerken, die zich onttrekken aan de traditionele genres drama, muziek of programma's over kunst. De vraag van ex-VPRO-voorzitter S.J. DOORMAN naar de beoordelingscriteria over het wel of niet produceren of uitzenden van iets, bleef onbeantwoord, op de verwijzing naar dit genre-aspect door STEFAN FELSETHAL van de NOS na. Programmamakers en TV-directies varen wat dat betreft op een volstrekt subjectief en sub-cultureel kompas. De 'goede televisie', die ROELOF KIERS van de VPRO wil maken, heeft tijdens zijn discussiebijdrage dan ook geen enkel operationeel handvat gekregen. Een handvat, dat de gewenste toegang tot de *big television* mogelijk kan maken. Televisie blijft, zoals ECKART STEIN, programmachef van *Das kleine Fernsehspiel* (ZDF), het noemde een soort*

Vaticaan. Daarmee doelde hij op het monolithische en ondoordringbare karakter van het instituut televisie, waardoor de toegang van onder af geblokkeerd wordt. Zijn *kleine Fernsehspiel* vormt volgens hem een van de eilandjes binnen het bestel, waar de video- en televisiekunst haar *verzetsstrategie* – of om in dezelfde metafoor te spreken: haar bevrijdingstheologie – kan ontvouwen.

Het Publiek

Het tweede aspect, dat tijdens het symposium aan de orde kwam betrof het problematische concept van *het publiek*. Geconstateerd werd dat *het publiek* als zodanig een illusie is. het doet zich eerder voor als een oneindig gesegmenteerd geheel, dat zich actief en selectief opstelt ten opzichte van het programma-aanbod en halsstarrig zijn eigen voorkeuren volgt. Televisie-communicatie is een transactie, waarbij zender en ontvanger elk op grond van hun eigen redenen deelnemen aan de transactie; de theoreticus R.A. BAUER spreekt dan ook van het *obstinate audience*, dat min of meer bewust zijn eigen keuzen maakt.² De eerste benadering die ik onderscheidde, ging van de veronderstelling van non-selectiviteit uit, waarbij de kijker alles consumeert wat hij voorgeschoteld krijgt. In het licht van BAUERS analyses blijkt dit een onjuist uitgangspunt te zijn. Het publieksbeeld waar de omroepen van uitgaan is al even vaag en problematisch. Het publiek lijkt zich slechts te voegen naar de rituele en subculturele codes van de verschillende omroepmaatschappijen. Zo min als het beleid bij de TV-stations grijpbaar is, zo ongrijpbaar is de kijkersgroep daarvan. JULIE LAZAR, curator MOCA Los Angeles, sprak dan ook van de noodzaak een publiek te ontwikkelen voor *the arts for television*. En dat publiek hoeft zich niet noodzakelijkerwijs te scharen rond het huiskamermedium televisie, maar kan zich ook 'organiseren' in galerie of museum.

Autisme

Het verlangen naar *het grote publiek* bij sommige video- en TV-kunstenaars vertoont

samen met het ondoordringbare karakter van de televisie-instituten *autistische* trekken. Dit psychisch ziektebeeld verwijst naar voortdurende herhaling, fixatie, het zich afsluiten van contact, met name op visueel niveau. De vergelijking is gechargeerd, maar formuleert scherp de noodzakelijke therapie: het op de voorwaarden van de patient, stap-voor-stap meespelen van het eindeloos herhaalde spel. En dat is de strategie die ANNA RIDLEY, productente van verschillende *Channel Four* products, beschreef tijdens haar lezing. Dat hierbij een vorm van 'zelfcensuur' aan de orde is, is duidelijk en kan wellicht als een ongewenst precedent beschouwd worden. Het is echter op dit punt – de compromisloosheid en de hardnekkige integriteit ten opzichte van het kunstwerk – dat de eerste benadering wel moest falen: het wilde alles en wel metéén.

Als de manifestatie *Kunst voor Televisie* iets duidelijk heeft gemaakt is het dat dit stap-voor-stap-procedé realistisch is. Met het museum als intermediair, kunnen het VPRO/STEDELIIJK MUSEUM project en de samenwerking tussen de verschillende Europese en Noord-Amerikaanse omroepen (*Time Code*) als een belangrijke stap gezien worden, die de eigen ritualiteit, het eigen *autisme* ondervraagt en een aanzet geeft duidelijke keuzen te maken ten aanzien van de invloed van contextuele betekenaars en het concept televisie: distributiekanaal of beeldend medium. Tenslotte is het voor het televisiepubliek een belangrijke en in vele opzichten gewenste variatie op het *main stream* aanbod op de televisie, dat het onder eigen condities kan bekijken. De door de filosoof JOHN DEWEY bepleitte projectie van de esthetische en artistieke ervaring in het leven van alledag, een pleidooi dat aan de basis lag van de voordracht van S.J. DOORMAN, is niet alleen als residu van een verloren gegaan *Bildungsideal* interessant. Het geeft uitdrukking aan een behoefte, die bij belangrijke delen van het televisiepubliek aanwezig is: 'goede televisie', waar plaats is voor kunst die voor televisie is gemaakt.



● way, was quite sensible: *It's a pity, but then again, one should be prepared for these things; it is one of the reasons why we make installations. Dialog* is one of the examples which prove that the distinction SIMON BIGGS made (at the symposium and elsewhere in this issue) between video art and art for television, makes sense. This distinction applies mainly to the artist, and is hardly or not at all relevant to the institutions associated with television. It was therefore rather suspect that the programme directors of broadcasting stations present at the symposium went out of their way to show their approval of BIGGS' remark. One can hardly escape the impression that they were glad to find an alibi for not appreciating forms of television art that elude the traditional genres of drama, music, or programmes about art. The question put by the former VPRO chairman, S.J. DOORMAN, about the criteria for judging whether or not to produce and broadcast something, remained unanswered, save for a reference to this aspect of genre by STEFAN FELSENTHAL from the NOS. In this respect, programme producers and television directors steer a subjective and sub-cultural course. The concept of good television as proposed by ROELOF KIERS (VPRO) did not come to practical applicability during the symposium. Which might have made possible the desired access to big television. In the words of ECKART STEIN, programme director of *das Kleine Fernsehspiel* (ZDF), television remains a kind of Vatican. STEIN refers to the monolithic and impenetrable nature of television as an institution which blocks access from below. He feels that his own *Kleine Fernsehspiel* is one of the tiny islands in the television constitution, a place where video and television art can unfold its strategy of resistance – or using the same metaphor: its *liberation theology*.

The Audience

The second point discussed at the symposium was the problematic nature of

the concept of *the* audience. The conclusion was that the existence of *the* audience as such is a fallacy. The audience is composed of an infinite number of segments, having an active and selective attitude towards the programmes being broadcast and pursues its preferences with some tenacity. Television communication is a transaction; broadcaster and receiver each have their own reasons for taking part in this transaction. The theorist R.A. BAUER coined the phrase *obstinate audience*, an audience which – more or less consciously – makes its own selection.¹ The first of the approaches we have distinguished, started from the assumption of non-selectivity: the viewer consumes whatever is presented. BAUER's analysis proves that this is not the case. The concept of audience as interpreted by the broadcasting companies is equally vague and problematical. The public seems simply to conform to the ritual and subcultural codes of the broadcasting companies. The audience is just as elusive as the strategy of the broadcasting companies. JULIE LAZAR, curator of MOCA, Los Angeles, discussed the need for developing an audience for the arts for television. This public need not assemble around television sets in living-rooms: they can also meet in galleries or museums.

Autism

With some video and television artists, the desire for a large audience, in combination with the inaccessible nature of television, can lead to a form of autism. Autism as a mental disease refers to continuous repetition, fixation, cutting of all contacts, especially on the visual level. The comparison with television and video art is admittedly rather forced, but it pins down the correct therapy: playing the endlessly repetitive game, step-by-step, on the patient's terms and conditions. This is the strategy as described during the symposium by ANNA RIDLEY, a producer who works for *Channel 4*. Clearly a form of self-censoring is involved here, which may be seen as an unwanted precedent. Yet it is

WIM T. SCHIPPERS *Intermezzo voor/for STEDELIJK MUSEUM/VPRO-TV 1987*

exactly this uncompromising and obstinate integrity towards the work of art which has doomed the first approach to fail: they wanted everything, and all at once.

If any conclusions can be drawn from *The Arts for Television* symposium, it is that this step-by-step process is realistic. With the museum acting as intermediary, the project VPRO/STEDLIJK and the cooperation between the various European and North-American broadcasting companies (*Time Code*), may be seen as an important step forward. Rituality and autism are questioned and an impulse is given towards making clear-cut choices as regards the influence of contextual signifiers and the concept of television: a distribution channel or an expressive medium. Finally, for the television audience it offers an important and often desired variation on the mainstream programmes, which it can watch on its own terms and conditions. The idea of projecting the aesthetic and artistic experience on everyday life, as defended by the philosopher JOHN DEWEY, (this idea was also at the heart of S.J. DOORMAN's lecture), is not only interesting as a relic of a lost *Bildungsideal*. It is also an expression of a real need among a large part of the television audience: good television, where some space is reserved for art that is made for television.

Translation: FOKKE SLUITER

¹ ADORNO TH., *Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft*, in: *Gesammelte Geschriften Bd. 10-1*, Surhkamp Frankfurt 1977, p.181.
² BAUER R.A., *Communication as Transaction*, in: *The Obstinate Audience*, Michigan 1965.

Van 19 tot en met 25 november vindt in Arnhem voor de derde maal het AVE-festival plaats. De bezoeker van dit evenement kan rekenen op een zeer groot aanbod van kunstwerken in film, video, installaties, computer-applicaties, muziek en performance. Het zijn werken van meestal onbekende kunstenaars en kunst-studenten uit een aantal Europese landen: Nederland, België, Engeland, Frankrijk, West-Duitsland, Noorwegen, Zweden, Spanje en Italië. Al de deelnemende kunstenaars zijn uitgenodigd en worden voorafgaand aan de vertoning van hun werk voorgesteld aan het publiek. Wat is er leuk aan een festival vol onbekend audiovisueel werk?

LIDEWIJDE DE SMET sprak met EVERT MALIANGKAY, docent aan de kunstacademie in Arnhem (thans opgenomen in de HOGESCHOOL DER KUNSTEN ARNHEM) en stuwende kracht achter het AVE.

Informatiebehoefte

AVE is ontstaan op initiatief van studenten aan de vrije afdeling van de kunstacademie, die voor de realisatie van hun plannen een gewillig oor vonden bij MALIANGKAY. Zij wilden binnen de academie vertonen wat er met audiovisuele middelen gerealiseerd wordt. Andere kunstacademies in Nederland werden voor deelname aan deze presentatie uitgenodigd. Het succes kwam mede tot stand door de samenwerking met het FILMHUIS ARNHEM en de inzet van (ex)studenten. Dit leidde in het daarop volgende jaar tot uitbreiding van deelname van de ons omringende landen. In 1987 zal bijna heel Europa aanwezig zijn.

De opvatting van de vrije afdeling over interdisciplinaire kunst waarin diverse technieken aan bod komen, overkoepelt het AVE. Door de academie-achtergrond spijt de aandacht zich toe op kunstenaars die nog in wording zijn. AVE laat zien wat er gaande is bij jongere kunstenaars die nog onbekend zijn en geen deel uit maken van het circuit van musea en galerie's. Men neemt het risico dat werk getoond wordt van kunstenaars waarover we misschien nooit meer iets zullen horen, maar grijpt tegelijk de kans de prelude te spelen van wat later gekroonde composities zullen worden. AVE neemt deze gok bewust. Als een presentatie tegenvalt, wat bij de vorige festivals wel gebeurde, dan is dat jammer. Kunstenaars in wording zorgen voor verrassingen én teleurstellingen.

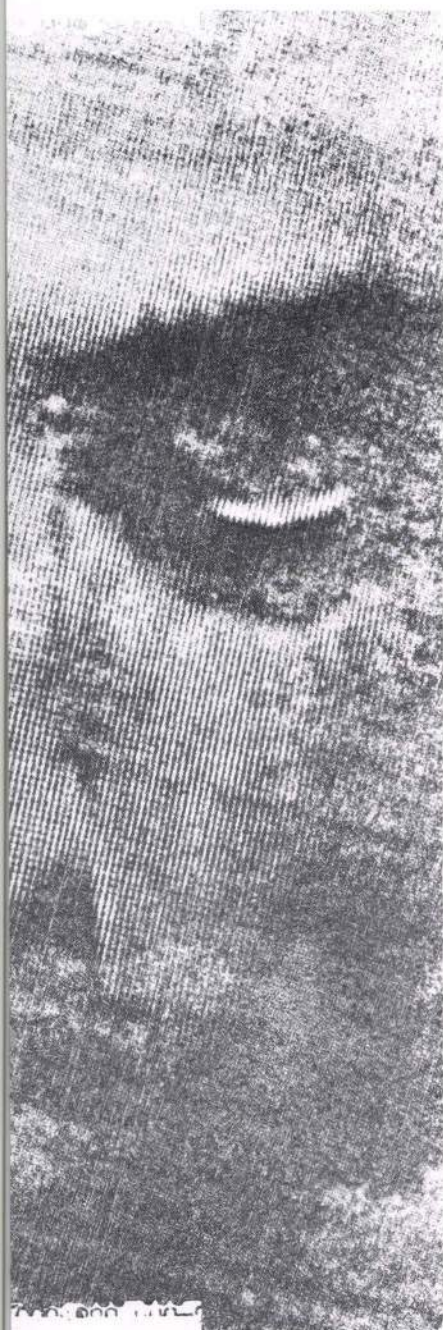
AVE wil op de eerste plaats onbekende kunst presenteren en probeert niet potentiële beroemdheden op te sporen. Dat is volgens MALIANGKAY meer een taak voor de galleries. Op de tweede plaats wil AVE het contact tussen de deelnemende kunstenaars stimuleren zodat zij van gedachten kunnen wisselen. Een bijkomende doelstelling is de uitstraling van evenementen van beeldende kunst naar de gemeente Arnhem.



Vissen met grofmazige netten

De samenstelling van het programma is in handen van dertig (ex)studenten die in koppels de diverse landen voor hun rekening nemen. Zij volgen hun intuïtie en selecteren werk dat *liever onbegrijpelijk maar interessant, dan aanvaardbaar is*. (MALIANGKAY). Een vast criterium is dat het werk niet eerder in Nederland vertoond is door - met name - het *World Wide Video Festival of TIME BASED ARTS*.

Het is in veel gevallen niet zo eenvoudig om 'onbekend' werk op te sporen. In een land als Spanje bijvoorbeeld ontbreken distributeurs die zich op nationale kunstenaars richten en heeft de audiovisuele kunst zelden een vaste plek op de academie. Via bestuurlijke organen op het gebied van cultuur en jeugdzaken kwamen de Spanje verkenner (WINY FOKKINGA en NICK BRUINEN) terecht bij kunstenaars-initiatieven ESPACIO P en ENTROPIA, directeuren van videofestivals in Madrid en Barcelona en een docent aan de universiteit van Bilbao. Bij het uitzoeken van voor AVE geschikt



LIDEWIJDE DE SMET

●The *AVE* Festival will take place in Arnhem for the third time from 19 to 25 November. The visitor to this event can count on a very high number of art works in film, video, installation, computer, music and performance. Most of these works are by unknown artists and art students from various European countries: The Netherlands, Belgium, England, France, West Germany, Norway, Sweden, Spain and Italy. All the participating artists are invited and are introduced to the public before the screening of their work. What is so good about a festival full of unknown audio-visual work?

LIDEWIJDE DE SMET had a conversation with EVERT MALIANGKAY, teacher at the ARNHEM SCHOOL OF ARTS and the driving force behind the *AVE*.

The Need for Information

●*AVE* was the initiative of students from the art school's fine arts department with MALIANGKAY lending a ready ear for the realization of their plans. They wanted to show what was being achieved with audio-visual means within the art school. Other art schools in the Netherlands were invited to participate in this presentation. The success also was due to a collaboration with the Arnhem Film House and to the efforts of students and ex-students. The next year this was extended to the participation of neighbouring countries. In 1987, almost all of Europe will be represented.

The fine arts department's ideas about interdisciplinary art involving various techniques form the basis of the *AVE*. The art school background focuses attention on artists who are still in the process of formation. *AVE* shows what is going on amongst younger artists who are still unknown and not part of the museum and gallery circuit. There is the risk of work being shown by artists of whom we may hear nothing more but equally there is the opportunity of playing the prelude to what later becomes a highly-praised composition. *AVE* is taking a conscious gamble. If a presentation is disappointing (and that certainly has happened in previous festivals), then it's a pity. Artists in the process of formation provide both surprises and disappointments.

AVE's main objective is the presentation of unknown art and not the attempted detection of potential celebrities. According to

MALIANGKAY, that is more a task for the galleries. In addition, *AVE*'s aim is to stimulate contact between participating artists so that they can exchange ideas. A further objective is the developing of visual art events in the town of Arnhem.

Fishing with coarsely-woven Nets

The program's compilation is in the hands of thirty students and ex-students who, in pair, are responsible for the different countries. They follow their intuition and select work that is *incomprehensible but interesting rather than acceptable* (MALIANGKAY). One definite criterion is that the work has not been previously shown in the Netherlands – particularly by *The World Wide Videofestival* or TIME BASED ARTS.

In many cases, it's not easy to track down unknown work. For example, a country like Spain lacks distributors who concentrate on national artists and audio-visual art has seldom had a definite place in the art schools. Through the government agencies for youth and

materiaal stuiten zij op het probleem dat interessante kunstenaars, voor hen bijvoorbeeld RAÛL RODRIGUES, niet in aanmerking kan komen voor deelname. Zoals veel audiovisuele kunstenaars heeft hij de neiging eerder zijn eigen exposities in het buitenland (bijvoorbeeld *World Wide 87*) te stimuleren, dan om ter plaatse vertoningen te kanaliseren. Een deel van de Spaanse selectie zal misschien een wat officieel karakter dragen vanwege de hulp van de Spaanse ambassade die het op prijs stelt bepaalde hier onbekende kunstenaars te presenteren.

Het duo voor Berlijn (ERIK ODIJK en ANJA RACHMAD) daarentegen ontweek het kunst-circuit en stevende af op onduidelijke sub-culturen. Terwijl de officiële koers van twee andere Duitslandvaarders werd berekend aan de hand van festivals zoals dat van experimentele film in Osnabrück, lieten de Berlijn-gangers de hun bekende kunstinstellingen links liggen. Van de kunstacademie kregen zij weinig respons, op de filmacademie troffen zij enkele originele producties. Volgens de speurders is het vooral een kwestie van via-via contacten om interessante kunstenaars te ontmoeten, ook via kennissen die niet audiovisueel bezig zijn maar gewoon de juiste interessen hebben. Zo gauw een werk te vernuftig of te esthetisch was, viel het al snel af. Het gaat er volgens hen om of iemand in staat is een emotie met het werk over te dragen. In het algemeen hebben zij werken uitgezocht met weliswaar verhalende of speelfilm-achtige elementen maar waarin kunstmatige, theater-achtige constructies ontbreken, in ruil voor een fascinerend verloop van soms onduidelijke gebeurtenissen. Uit Berlijn is tevens muziek te verwachten die het AVE zal opluisteren.

Kortom, het uiteindelijke programma wordt samengesteld uit de zeer gevarieerde vangst van de dertig reizigers. Op de vorige AVE's werden ook meer bekende kunstenaars uitgenodigd. Het betrof hier mensen die, veelal als docent, een stimulerende kracht uitoefenen op het audiovisuele gebeuren in de regio. Dat is dit jaar minder het geval. Tenslotte wordt ook eigen initiatief gehonoreerd. De geoliede organisatie van de afgelopen AVE's heeft dermate veel belangstelling gewekt dat - met name vanuit Engeland en Duitsland - kunstenaars en academies zelf om deelname verzoeken.

Nieuwe technieken?

Persoonlijk gelooft MALIANGKAY niet dat de videoteknik aan belangstelling heeft ingeboet, maar dat het nieuwe talent zich steeds meer zal uiten met ultramoderne technieken: interactiviteit en high-definition. De perfectionering van de videoteknik boeit hem in hoge mate; computers krijgen dit jaar ruimschoots de aandacht, vooral in de presentatie door de kunstacademie van Rotterdam.

Op mijn vraag of het niet zo is dat aankomende kunstenaars die zich scholen in video, juist de behoefte hebben het elektronische te combineren met traditionele materialen, knikt MALIANGKAY twijfelend. Volgens hem krijgen studenten niet genoeg van video. Het werken met film zou kunnen getuigen van een behoefte aan meer materie of ambachtelijkheid. De relatief ouderwetse techniek krijgt in ieder geval op het komende AVE ook volop de aandacht. Een wat meer conventionele expressie met audiovisuele media, in de zin van objecten en installaties, zal te zien zijn op de *Mediaroute*.

Installaties

De *Mediaroute* is nieuw in het AVE. Rond het AVE-bolwerk op de Korenmarkt (FILMHUIS en DE GELE RIJDER) worden installaties en voorstellingen gepresenteerd door de instellingen: GEMEENTE MUSEUM ARNHEM, OCEAAN, COLOFON, PODIUM, HOOGHUIS en de HOOGESCHOOL DER KUNSTEN ARNHEM. Men beseft dat de expositant in het museum de context van AVE, zijnde de onbevooroordeelde presentatie van nieuw werk, dreigt te verliezen. Eigenlijk ligt de 'alternatieve' ruimte OCEAAN meer in het verlengde van het festival. MALIANGKAY beschouwt het werken met nieuwe lokaties echter als een onderdeel van het experiment dat AVE belichaamt.

Eén ding staat vast. AVE wekt nieuwsgierigheid en zal zowel verrassingen als teleurstellingen brengen, een gok die iedere bezoeker graag neemt. Het grootste risico ligt misschien wel bij de medewerkers aan het festival die hun eigen studie gedeeltelijk stil moeten leggen. In het huidige kunstklimaat is echter een zakelijke scholing van kunstenaars op zijn plaats. Zo beschouwd zou je kunnen stellen dat MALIANGKAY jaarlijks dertig studenten professioneel opleidt.

● culture, the Spanish scouts (WINY FOKKINGA and NICK BRUINEN) made contact with the artists' initiatives ESPACIO P and ENTROPIA, the directors of the video festivals in Madrid and Barcelona and with a teacher at the University of Bilbao. The researching of suitable material for AVE confronted them with the problem that interesting artists (one example being RAÛL RODRIGUES) were not eligible to participate. Like so many audio-visual artists he has tended to promote his own exhibitions abroad (such as at *World Wide*) than to channel screenings locally. A part of the Spanish selection will seem perhaps to be rather official. This is due to the support of the Spanish Embassy that sets great store in presenting artists as yet unknown here.

Conversely, the Berlin duo (ERIK ODIJK and ANJA RACHMAD) avoided the art circuit and headed for obscure sub-cultures. While the official route of two other visitors to Germany was geared towards festivals such as the one for experimental film in Osnabrück, the Berlin scouts ignored those art institutions they were already familiar with. They got little response from the art school but at the film school they did come across some original productions. These sleuths found that meeting interesting artists is mainly a matter of contacts on the grapevine or of going via acquaintances who are not involved in audio-visual work but simply have the right interests. As soon as a work was too clever or aesthetic it rapidly became a disappointment. They felt that it was a question of whether someone was capable of conveying emotion in the work. Generally, they selected works which although they did have narrative or feature film elements but lacked artificial or theatrical constructions and instead involved fascinating development of sometimes indistinct events. Music from Berlin will also add a certain lustre to AVE.

In short, the final program will be composed from the extremely varied haul provided by the thirty travellers. To previous AVE festivals better-known artists were invited as well. These were people who (often through teaching) have a stimulating influence on the audio-visual area in the region. It is less so this year. Finally individual initiative has also been recognized. The well-oiled organizational machine of the past AVE festivals has aroused such interest that artists and art schools (particularly from England and Germany) are themselves applying to participate.

New Techniques?

Personally, MALIANGKAY does not believe that there is less interest in video techniques but rather that new talent will express itself more and more through ultra-modern techniques: inter-activity and high definition. He finds the perfecting of video fascinating and this year the link with computers will receive ample attention, particularly in the presentation from the Rotterdam art school.

MALIANGKAY nods doubtfully at my question about whether fledgling artists schooled in video need to combine the electronic with traditional materials. He feels that students don't get enough video. Working with film should bear witness to a need for more material or traditional methods. In any case, plenty of attention is paid to this relatively old-fashioned technique in the next AVE. A rather more conventional expression of audio-visual media (in the sense of objects and installations) will be shown in the *Media Route*.

Installations

The *Media Route* is new to AVE. Around the AVE bastions on the Korenmarkt (the FILM HOUSE and DE GELE RIJDER), installations will be presented by the MUNICIPAL MUSEUM OF ARNHEM, OCEAAN, COLOFON, PODIUM, HOOGHUIS and the ARNHEM SCHOOL OF ARTS. One is aware that the exhibitor in the museum risks losing the context of AVE (which is the impartial presentation of new work). Actually, the alternative space OCEAAN is more of a continuation of the festival. However, MALIANGKAY considers that working with new spaces is a part of the experiment that AVE epitomizes.

One thing is certain. AVE provokes curiosity and will provide both surprises and disappointments, a gamble that every visitor gladly takes. The greatest risk is perhaps for the festival's organizers who partly have to put their own studies to one side. However, a business education for artists is not out of place in the present art climate. Thus considered, you can argue that MALIANGKAY provides a professional education for thirty students each year.

Translation: ANNIE WRIGHT

MAX BRUINSMA

La Femme Absente

Interview



illustraties uit het werk van MARIE-JO LAFONTAINE

Kunnen we ons een trage breking van de gezichten en de gebaren voorstellen, zo ongeveer als bewegingen van zwemmers in zwaar water? Hoe moet men iemand in de ogen kijken, hem verleiden, als men niet zeker weet of hij er nog is? Stel dat het hele universum in de greep zou komen van een cinematografische vertraging?...

Sinds de versnelling onze banale conditie is geworden, zijn de suspense en de vertraging onze actuele vorm van tragiek.¹

Volgens MAX BRUINSMA had JEAN BAUDRILLARD deze tekst speciaal voor MARIE-JO LAFONTAINE geschreven kunnen hebben.

●Can we imagine a slow fragmentation of faces and gestures, something like the movements of swimmers in heavy water? How should you look someone in the eye, seduce him if you don't know for certain that he's still there? Suppose the entire universe falls victim to cinematographic slow-motion?...

Since acceleration has become our banal condition, suspense and slow-motion are our current form of tragedy.¹

According to MAX BRUINSMA, JEAN BAUDRILLARD could have written this text especially for MARIE-JO LAFONTAINE.



De vertraging is bijna een handelsmerk van de videoinstallaties van MARIE-JO LAFONTAINE, stapelingen van langzaam bewegende beelden, die in een teder ritme vertellen over verlangen, verleiding en dood. In telkens nieuwe constellaties zoekt LAFONTAINE naar de grenzen van het oeroude spel en ze doet dat in de eerste plaats – vanuit de beschouwer gezien – door het spelen te condenseren tot een enkele trage handeling; de bokshandschoen, die in een duizelingwekkende streling een gezicht beroert, de haan, die zich in een vertraagde explosie van kleuren en veren doodvecht; het zwaard dat zacht glimmend het hart van de stier doorboort, het zwaard met narcistische precisie geplaatst door de matador.

De vertraging is voor mij iets heel belangrijks. In een vertraagd beeld kun je veel meer bekijken dan normaal. Het is voor mij gelijk een elastiek dat je uitrekt, je ziet veel meer materie. maar het is ook wat JEAN-LUC GODARD gezegd heeft: Dans un ralenti, un coup devient une caresse, door een vertraging wordt een slag een streling. Door te vertragen verander je de betekenis van een beweging. In één van mijn eerste videoinstallaties, Round around the Ring, uit 1981, gebruikte ik vertraagde beelden van een bokswedstrijd. Dat was geen boksen meer, dat werd helemaal erotisch, une caresse, terwijl de ene bokser daar de ander helemaal kapot slaat. Ik heb dat in close-up en zeer vertraagd laten zien, het dramatisch verwrongen gezicht... Er zijn mensen geweest die dat beeld met een FRANCIS BACON hebben vergeleken. Daarvoor was die vertraging belangrijk, dat je kunt zien dat iemand voor je ogen kapot gemaakt wordt, dat je bloed ziet en muziek hoort van ZARAH LEANDER, ook vertraagd: Wunderbar, wunderbar... En dat je ziet dat de mensen daarvan gefascineerd zijn; door de herhaling, door de vertraging kunnen ze het bestuderen.

Que ça Pénètre

In A las Cinco de la Tarde (1984) was de slow motion belangrijk omdat, als je naar een corrida, een stierengevecht gaat, je nooit ziet hoe het zwaard van de matador in de stier gaat. Dat gaat TANG! En t's fini. Wat ik in die installatie ook wilde laten zien was het moment waarop het zwaard in het lichaam van de stier penetreert, heel langzaam. Wat me fascineert in zo'n beeld, ja, je kunt je dat alleen mentaal voorstellen, maar dat mes, dat zwaard is vijftig centimeter lang, que sa pénètre dans un corps... dat je voelt hoe, langzaam maar zeker, dat erin gaat. En de matador heeft maar één plek waar hij kan toesteken. Als hij drie centimeter verder is, of twee centimeter terug, dan gaat het niet. Dat is zijn kunst. En ge weet dat als het zwaard daar in gaat, alors c'est fini. Want het hart ligt er juist onder. Je voelt de pijn, de smart, on sense ce qui rentre.

A las Cinco de la Tarde gaat over verlokking. Er is één die in de ban geraakt van de ander. Die relatie interesseert mij daar. De matador, met de rode doek, is eigenlijk de vrouw van het spel, hij is degene die de rok laat zwaaien, gelijk de flamencodanseres. Hier ben je gedwongen te zien waarover het eigenlijk gaat, over verlokking, betovering, le leurre.

Eros, Thanatos

Men ziet telkens momenten, waarin een handeling een *point of no return* bereikt. Van daar af verloopt ze volgens rigide spelregels, als een kortgesloten, niet meer te stuiten proces met als uitkomst: de dood of het orgasme. Die twee zijn in de videoinstallaties van MARIE-JO LAFONTAINE altijd aanwezig, altijd samen. Eros en Thanatos. In wezen gaat het om de ervaring van twee extremen, die elkaar raken: de ervaring van het sublieme moment, en even tijdloos, het andere uiterste, de eeuwigheid van de dood.

Kan de betekenis van een moment in één ogenblik duidelijk worden? vraagt GEORGES BATAILLE zich af in *De Tranen van Eros*. Het antwoord: *Wij zijn van moment tot moment slechts betekenisloze fragmenten, zolang wij deze fragmenten niet in hun samenhang zien. Hoe zouden we aldus ooit naar een voltooid geheel kunnen verwijzen?*² De kleinste eenheid van tijd, het ogenblik, ontleent zijn dimensie aan de grootste tijdseenheid, de eeuwigheid. En parallel daaraan is de meest onmiddellijke ervaring van het ogenblik, van het voorbijgaande, het orgasme, intens verbonden met het besef van sterfelijkheid. *Wij kennen die heftige, die wanhopige gewelddadigheid van de erotiek, omdat wij mensen zijn die leven in het sombere vooruitzicht van de dood. (...) Maar zouden zij, die het hoogtepunt de kleine dood noemen, ongelijk hebben, als ze daarin iets van sterven herkennen?*³

De liefde kent geen moraal, slechts spelregels en spelers die winnen of verliezen. Die observatie is een constante ondertoon in de

●Slow-motion is almost the trademark of the video installations of MARIE-JO LAFONTAINE: the slowly moving, stacked-up images that speak in a tender rhythm of desire, seduction and death. In ever new constellations, she searches for the boundaries of this ancient game and from the contemplator's point of view she does that initially by condensing the playing into a single slow action: the boxing glove that brushes a face in a dizzying caress, the hen that fights to the death in a slowed-down explosion of colours and feathers, the sword that gleaming softly pierces the heart of the bull – the sword placed with narcissistic precision by the matador.

Slow-motion is something very important for me. You can see far more than usual in an image that has been slowed down. For me, it's like stretching a rubber band, you see far more material. But it's also about what JEAN-LUC GODARD has said: Dans un ralenti, un coup devient une caresse – in slow-motion a blow becomes a caress.

Through slow-motion you change the meaning of a movement. I used slow-motion images of a boxing match in one of my first video installations: Round Around the Ring, from 1981. It was no longer boxing, it was completely erotic, une caresse, the blows seemed like a caress, while one boxer was completely beating up the other. I showed that in close-up and very much slowed down, the dramatically distorted face... there are people who have compared it with a FRANCIS BACON. That's why the slow-motion is important, you can see that someone is being destroyed before your very eyes, that you see blood and hear the music of ZARAH LEANDER, also slowed down: Wunderbar, Wunderbar... and you see that people are fascinated by it: by the repetition, by the slow-motion through which they can explore it.

Que ça Pénètre

Slow-motion was important in A las Cinco de la Tarde (1984) because if you go to a corrida, a bullfight, you never see how the matador's sword goes into the bull. It goes CLANG and it's fini. What I also wanted to show in this installation was the moment that the sword penetrates the body of the bull, very slowly. What fascinates me about this kind of image... you can only imagine it mentally but that knife, that sword is fifty centimetres long, que ça pénètre dans un corps... you feel how slowly but surely it enters. And the matador has just one place he can stab. If he's three centimetres to the one side or two centimetres to the other, then it won't work. That's his art. And you know that if the sword goes in there, alors c'est fini. Because that's just where the heart is. You feel the pain, the distress, on sent ce qui rentre, you feel what is happening inside.

A Las Cinco de la Tarde is about enticement. The one falls under the spell of the other. That relationship interests me. The matador with his red cape is actually the 'woman' in the game, he is the one who waves the skirt like the flamenco dancer. Here you're compelled to see what it's actually all about: enticement, enchantment, le leurre.

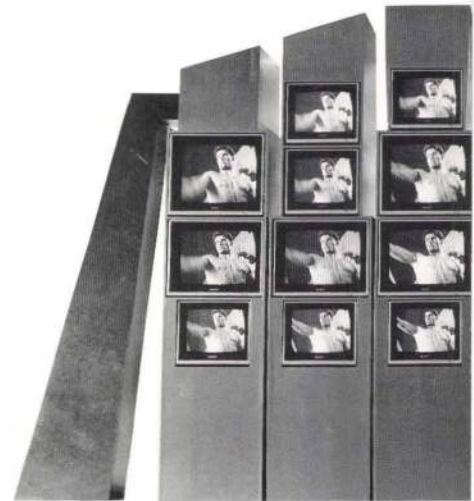
Eros, Thanatos

Each time you see moments where an action reaches a point of no return. From there onwards it proceeds according to strict rules like a short-circuited, unstoppable process with death or orgasm as the outcome. The two are always present in MARIE-JO LAFONTAINE's video installations, always together: Eros and Thanatos. Essentially it's about two extremes that meet, the experience of the sublime moment and, just as timeless, the other extreme: the eternity of death.

Can the meaning of a moment be clear in a second GEORGES BATAILLE wonders in *The Tears of Eros*. The answer: *From moment to moment we are only meaningless fragments so long as we do not see these fragments in cohesion. So how could we ever refer to a complete entirety?*² The smallest unit of time, the second, derives its dimension from the biggest unit of time, eternity. And parallel to that is the most immediate experience of the second, of the transitory, the orgasm, intimately linked with the consciousness of mortality. *We know that intense, that desperate violence of the erotic because we are people who live in Death's bleak prospect. (...) But would those who call the climax the little death, be wrong if they saw something of dying in it?*³

Love has no morals, only rules of the game and players who win or lose. This observation is the constant undertone of MARIE-JO LAFONTAINE's video works. Hence her fascination for sport, for the mechanical and monotonous repetition of one exhausting movement, for the egocentric concentration of the dancer or gymnast on his or her own body; auto-eroticism that is not only directed towards self-





werken van MARIE-JO LAFONTAINE. Vandaar haar fascinatie voor de sport, voor de mechanische en monotone herhaling van één uitputtende beweging, voor de egoïstische concentratie van de danser of de gymnast op het eigen lichaam; auto-erotiek die niet alleen op zelfbevrediging is gericht maar ook het verlangen ritualiseert naar éénwording met een niet aanwezige andere, *La Femme Absente*.

Le Jeu de la Séduction

La séduction tue, zegt MARIE-JO LAFONTAINE, halverwege ons gesprek, wanneer ik vraag waarom ze zo gefascineerd is door het spel van de verleiding dat ze er keer op keer nieuwe vormen uit put, het telkens opnieuw in extremo vormgeeft. *Voor mij is de verleiding altijd gevaarlijk. De verleiding, dat is iets dodelijks, dat is koud. Bij mij is het altijd een mentale kracht waar je iemand mee kapot kunt maken. De matador verleidt de stier en maakt hem dood. De verleiding is een constant spel met zeer strenge regels en het is iets dat tot de dood kan leiden. Er zijn mensen die zich gedood hebben door seductie, zelfmoord gepleegd hebben. Dus er zit iets heel gevaarlijks in; je moet het spel altijd beheersen, il faut rester maître du jeu de la séduction.*

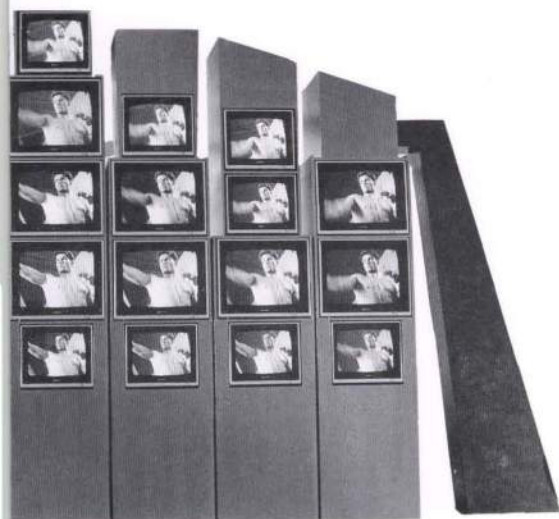
Ook haar laatste werk, de in Kassel zo spraakmakende installatie *Les Larmes d'Acier*, gaat over verleiding, narcisme, uitputting, dood. En over *La Femme Absente*, aan wie al deze offers gebracht worden. In betoverend mooie beelden laat LAFONTAINE mannen als beeldhouwwerken hun musculatuur tonen en ontwikkelen. (LAFONTAINE: *Na een week opnamen konden die jongens hun hemden niet meer toe krijgen, zo waren ze gegroeid*). De monotone herhaling van bewegingen, het hijgende ritme van de fitness-machines, de extatische gelaatsuitdrukkingen van de acteurs, het geheel ademt een onverbloemde seksuele symboliek die culmineert in het beeld waarin de man uitgeput zijn ogen sluit en op zijn lip bijt op het moment dat MARIA CALLAS op de geluidsband moeiteloos een hoge C haalt. Het werk was verwarrend vanwege de esthetische perfectie van de beelden en de structuur, vanwege een onontkoombare mooiheid, die nochtans de kijker onzeker maakt: al liet hij zich willoos verleiden, toch kreeg hij geen toegang tot het werk, dat zich aan hem aanbood als een zwaar en gestut bastion. Het

is waarschijnlijk het monolitische en verblindend schone aspect dat, geassocieerd met het verleidelijk gefilmde narcisme van de lichaamscultus, sommigen ertoe bracht *Les Larmes d'Acier* te vergelijken met de heroïsche beelden van LENI RIEFENSTHAL, de cineaste van het nazisme.

MARIE-JO LAFONTAINE heeft zich er nogal over opgewonden: *Als ze mij vergelijken met LENIE RIEFENSTHAL, wordt ik heel kwaad. Daarom heb ik er ook op de Duitse TV over gesproken. Ik vind dat RIEFENSTHAL een hele goede cineaste is, une Grande Dame du cinéma, maar het grote verschil, wat de mensen niet begrepen hebben, is dat RIEFENSTHAL de ideologie van het nazisme als materie heeft genomen en hem voor haar film heeft opgeblazen en dat ik de encensering gemaakt heb van een fascinatie, een persoonlijke fascinatie, niet van een ideologie. En dat ik niet alleen de fascinatie heb laten zien maar ook het gevaar, le danger. Want wat ik in die video wilde zeggen, is ook dat het een gevaarlijke situatie is, de sport, die culte du corps, het lichaam als een religieus object. Ik las in een Duitse krant onlangs over de Gymnastische Jugend Spiele. Daar stond: Endlich sind unsere jungen Deutschen Gymnasten wieder hoch! of iets van die strekking en ze waren allemaal weer mooi en blond en sterk. Hier, langs mijn huis komt de Twintig Kilometer van Brussel voorbij, al die hardlopende mensen, dat kun je niet bekijken, die verbeteren, verwrongen gezichten. Dus dat wilde ik ook zeggen: opgepast!*

Klonage

Later vertelt ze me van de eerste keer, in Boston, dat ze door iemand geïntroduceerd werd in een gymclub: *Ik werd echt duizelig van de sfeer die daar hing. De jongens die ik daar gezien heb zagen er allemaal hetzelfde uit, die hadden allemaal dezelfde gezichten, allemaal dezelfde macho-achtige uitdrukking. Met van die kleine glimmende shorts en losse hemdje, heel sexy. De atmosfeer die daar hing was verschrikkelijk, je voelde een tensie tussen die mensen, een concurrentie en dat hele narcisme. Ik kreeg schrik van die mensen. Het was precies... klonage, het waren allemaal kloons. Daar ben ik bang van geworden, dat uitsluitend bezig zijn met zichzelf, met zijn corpus...*



● gratification but also ritualizes desire towards union with an other who is not present: *La Femme Absente*.

Le Jeu de la Séduction

La séduction tue, MARIE-JO LAFONTAINE says halfway through our conversation when I ask her why she is so fascinated with the game of seduction that she time after time exploits new forms, which take shape in extremis. *For me, seduction is always something dangerous. Seduction is something that is lethal, that is cold. I think it's always a mental power that you can destroy someone with. The matador seduces the bull and kills him. There are people who've killed themselves through seduction, who've committed suicide. So there's something very dangerous; you must always control the game, il faut rester maître du jeu de la séduction.*

Her latest work *Les Larmes d'Acier* which was so talked about in Kassel, is also about seduction, narcissism, exhaustion and death. And about *La Femme Absente* to whom all these sacrifices are offered. In enthrallingly beautiful images, LAFONTAINE has men displaying their musculature like sculptures. (LAFONTAINE: *After a week of recordings those boys had grown so much that they couldn't button up their shirts anymore*). The monotonous repetition of the movements, the panting rhythm of the fitness machines, the ecstatic facial expressions of the actors – everything pervaded a frankly sexual symbolism that culminated in the image where the man shuts his eyes in exhaustion and bites his lip at the moment that MARIA CALLAS effortlessly hits a top C on the soundtrack. The work is perplexing because of the aesthetic perfection of the images and the structure and because of an inescapable beauty which still confronts viewers with the question: although they have allowed themselves to be seduced unresistingly, still they gain no entry to the work that presents itself as a heavy and strutted bastion. Connected with the seductively filmed narcissism of the body cult, it is probably the monolithic and dazzlingly beautiful aspect that has made some people compare *Les Larmes d'Acier* with the heroic images of LENI RIEFENSTHAL, the Nazi film-maker.

MARIE-JO LAFONTAINE is rather incensed at the idea: *I get very angry if they compare me with LENIE RIEFENSTHAL, that's why I've*

talked about it on German television. I think that LENI RIEFENSTHAL is a very good film-maker, une Grande Dame du cinéma. But the big difference which people have not understood is that RIEFENSTHAL has taken the Nazi ideology as subject matter and has blown it up for her film and that I made this staging of a fascination, a personal fascination, not of an ideology. And I've shown not only the fascination but also the danger. Because what I wanted to say in that video is that it is also a dangerous situation, sport, that culte du corps, the body as a religious object. Recently I read in a German newspaper about the Gymnastische Jugend Spiele. It said: Endlich sind unsere jungen Deutschen Gymnasten wieder hoch! or words to that effect and again they were all beautiful and blond and strong. The Brussels Twenty Kilometre Race goes past my house here — all those people jogging, you just can't watch them, those grim distorted faces. That's what I also wanted to say: watch out!

Cloning

Later she told me about the first time she was introduced by someone to a gym club in Boston: *The atmosphere there made me feel really dizzy. All the young men I saw there looked the same, they all had the same faces, all with the same macho expression. With those shiny little shorts and loose shirts — very sexy. The atmosphere there was frightful, you felt a tension between those people, a competitiveness and a narcissism — I was scared of those people. It was... like cloning, they were all clones. That's what makes me scared, that process of just being involved with yourself, with your body...* She openly shudders when almost in a whisper she pronounces the word cloning.

There is little of fear and trembling in the work. In the video, dislocation has made way for the observer's fascination, translated into images that aestheticize what is shown to the extreme, that seduce. *Only seduction touches the depths of the soul. There is something stronger than passion: illusion (...)* *The game's compelling power and cunning (...)* *that is seduction, that is the form of the illusion, the malicious genius of passion.*⁴ What can be fatal about this kind of strategy is that one no longer sees or wants to see the decay under the dazzling skin.

Ze huivert oprecht, wanneer ze haast fluisterend, het woord klonage uitspreekt.

In het werk is er van huivering of angst weinig meer te zien. In de video heeft de ontzetting plaats gemaakt voor de fascinatie van de observator, vertaald in beelden, die het getoonde tot het uiterste esthetiseren, die verleiden. *Alleen de verleiding raakt het diepst van de ziel. Er bestaat iets dat sterker is dan de passie: de illusie (...) De dwingende macht van het spel en de list (...) dat is de verleiding, dat is de vorm van illusie, het kwaadaardige genie van de passie.*⁴ Het fatale van een dergelijke strategie kan zijn dat men de verrotting onder de oogverblindende huid niet meer ziet of wil zien.

Ik neem de verleiding niet als principe, zegt LAFONTAINE, ik neem het als middel, het is mijn manier om dingen te tonen. Ik toon niet de verleiding maar het proces van de verleiding. Als je het allemaal op het eerste gezicht bekijkt, is het séduction, is het fascinatie voor een mooi lichaam, enzovoort. Maar het zit er allemaal in, de bombardementsmuziek, de associaties met militairen, wanneer ze met sirenes door de stad gaan, de ombouw van de installatie, met steunen, als bij een bouwwerk dat op instorten staat. En de titel, die direct verwijst naar de bommen in de oorlog. Maar ieder moet erin zien wat hij wil. Ik maak eigenlijk niet graag statements over mijn werk, het staat er, het is uit mijn handen weg, het is open. Alleen mensen die roepen, LENI RIEFENSTHAL Nummer Zwei, daar kan ik niet in meegaan.

Materialiteit

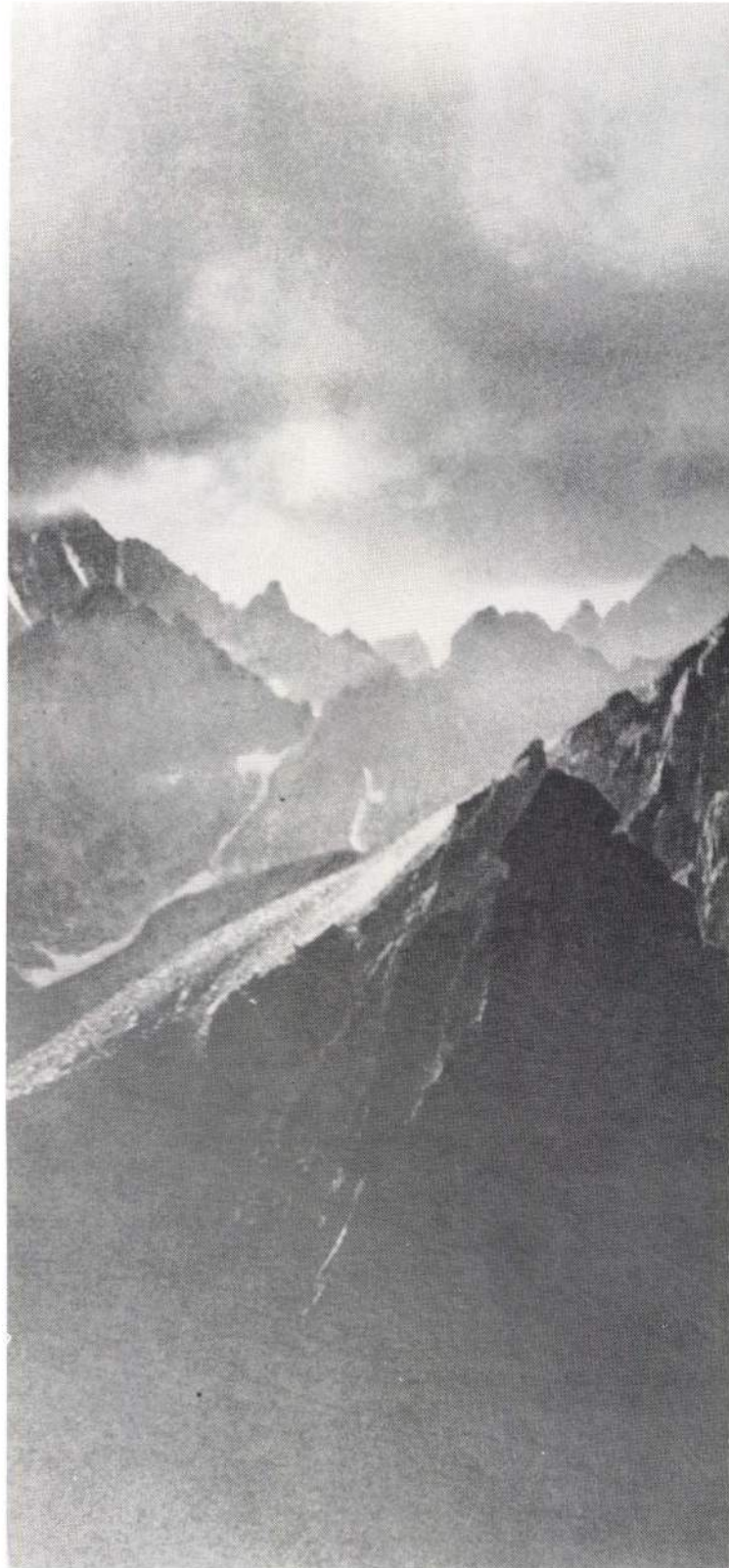
Tegenover de kritiek staat het applaus en de merendeels bewonderende reacties. *Les Larmes d'Acier* is het eerste videowerk dat MARIE-JO LAFONTAINE heeft kunnen verkopen.

Het is aangekocht door mijn galerie in München, door CARL-HEINZ THOMAS. Ik was daar echt blij om, want daardoor blijft het bestaan, anders was het afgebroken. Ik kan het niet bergen, dus ik ben blij, want ik heb installaties gemaakt die niet meer bestaan of die ver weg staan opgeslagen in depôts. Ik houd alleen de band over en ook die gaat kapot. Round around the Ring is aan het kapotgaan omdat het op slecht materiaal is opgenomen, acht jaar geleden. Dat is de frustratie van de onmaterialiteit, dat vind ik een ramp met video, het is frustrerend materiaal. Maar ik werk er graag mee omdat het voor mij de enige mogelijkheid is om voyeur te zijn van mijn eigen fantasmies. Door de camera kijken is voyeurisme en ik bekijk mijn eigen fascinatie, die ik in scène zet.

Eigenlijk is de enige materie in video: tijd. Verleden, heden, toekomst. Die beweging zit altijd in mijn werk. En het moment van materialiteit is ook het moment van de opbouw van de installatie, van de sculptuur. Want de band in zichzelf interesseert me niet, de technologie interesseert me niet. Wat mij interesseert is het idee, al die scenario's die ik in mijn hoofd heb. Maar een idee, c'est rien als je het niet realiseert. Dat is een fysiek proces. Dan heb ik de materie voor me staan. De mannen of vrouwen met wie ik wil werken beschouw ik als materie en die moet zich in zekere zin aan mij onderwerpen. Zij moeten het beeld maken dat ik in mijn kop heb. Daar gebeurt enorm veel, tijdens de opnames, woede, geweld, macht, tederheid, vriendschap... dan komt de seductie in het spel, la grande séduction.

Materie, materiaal, materialiteit, zijn telkens terugkerende trefwoorden in het gesprek met MARIE-JO LAFONTAINE, haar activiteit als kunstenaar draait om die begrippen en hun tegendeel, de tijd, het vluchtige. Naast haar videowerk, dat ze het werk over de immaterialiteit noemt, maakt LAFONTAINE wat ze zelf haar parallele werk noemt, series van monochrome panelen, vlak of met minimaal reliëf, al of niet gecombineerd met foto's, stills uit haar videotapes of oude foto's, uit boeken gekopieerd.

Het is de pendant van mijn videowerk, want anders heb ik de indruk dat er nooit iets bestaat van mijn werk. Het bestaat, jawel, het heeft nu in Kassel drie maanden gedraaid, een half miljoen mensen hebben het gezien, dat is veel volk. maar er staat geen materialiteit. Daarom is dat boek ook zo belangrijk voor mij, waarin drie videowerken zijn gedocumenteerd, omdat daar de materialiteit van mijn werk eindelijk ergens bestaat. Daarom maak ik ook panelen, die loodzwaar zijn, van massief hout. Ik heb dat nodig, het is een evenwicht. En het hangt ook samen, want het werk over de materialiteit komt voort uit het werk over de immaterialiteit. De panelen waar ik nu aan werk en die gedeeltelijk al geëxposeerd zijn, gaan over limietensituaties, Dat hangt samen met videoinstallaties, waar ik het ook over limieten heb.



● *I don't take seduction as a principle, says LAFONTAINE, I take it as a means, it is my way of showing things. I don't show seduction, I show the process of seduction. If you view it all at the first sight, it's seduction, the fascination for a beautiful body et cetera. But it's all there, the bombardment music, the military associations, when they go through the city with sirens, the struttling casing like a structure that's about to collapse. And the title which directly refers to the bombs in the war. But everyone must see in it what they will. Actually I don't like to make statements about my work, it's there, it's out of my hands, it's open. Only I can't go along with people saying LENI RIEFENSTHAL Nummer Zwei.*

Materiality

In contrast to the criticism is the applause and, for the most part, admiring reactions. *Les Larmes d'Acier* is the first video work that MARIE-JO LAFONTAINE has been able to sell.

It was bought by my gallery in Munich, by CARL-HEINZ THOMAS. I was really happy about that because it means that it will continue to exist, otherwise it would have been taken apart. I can't store it, so I am happy because I've made installations which no longer exist or are stored far away in depots. I only keep the tape and that also disintegrates. Round Around the Ring is disintegrating because it was recorded on bad material eight years ago. That's what's frustrating about the non-material, in that sense video is a real disaster for me, it is a frustrating material. But I like to work with it because it's the only way I can be the voyeur of my own phantasms. Looking through the camera is voyeuristic and I view my own fascination which I stage.

Actually, the only material of video is time. Past, present and future. My work always contains this motion. And the moment of materiality is always the moment of constructing the installation, the sculpture. Because the tape does not interest me in itself, technology doesn't interest me. What interests me is the idea, all those scenarios I have in my head. But an idea, c'est rien if you don't realize it. That is a physical process. Then I have the material in front of me. The men and women I want to work with I consider as material and they must in a certain sense subject themselves to me. They have to make the picture in my head. An incredible amount happens during this process, during the recordings, rage, violence, power, tenderness, friendship... then seduction enters the game, la grande séduction.

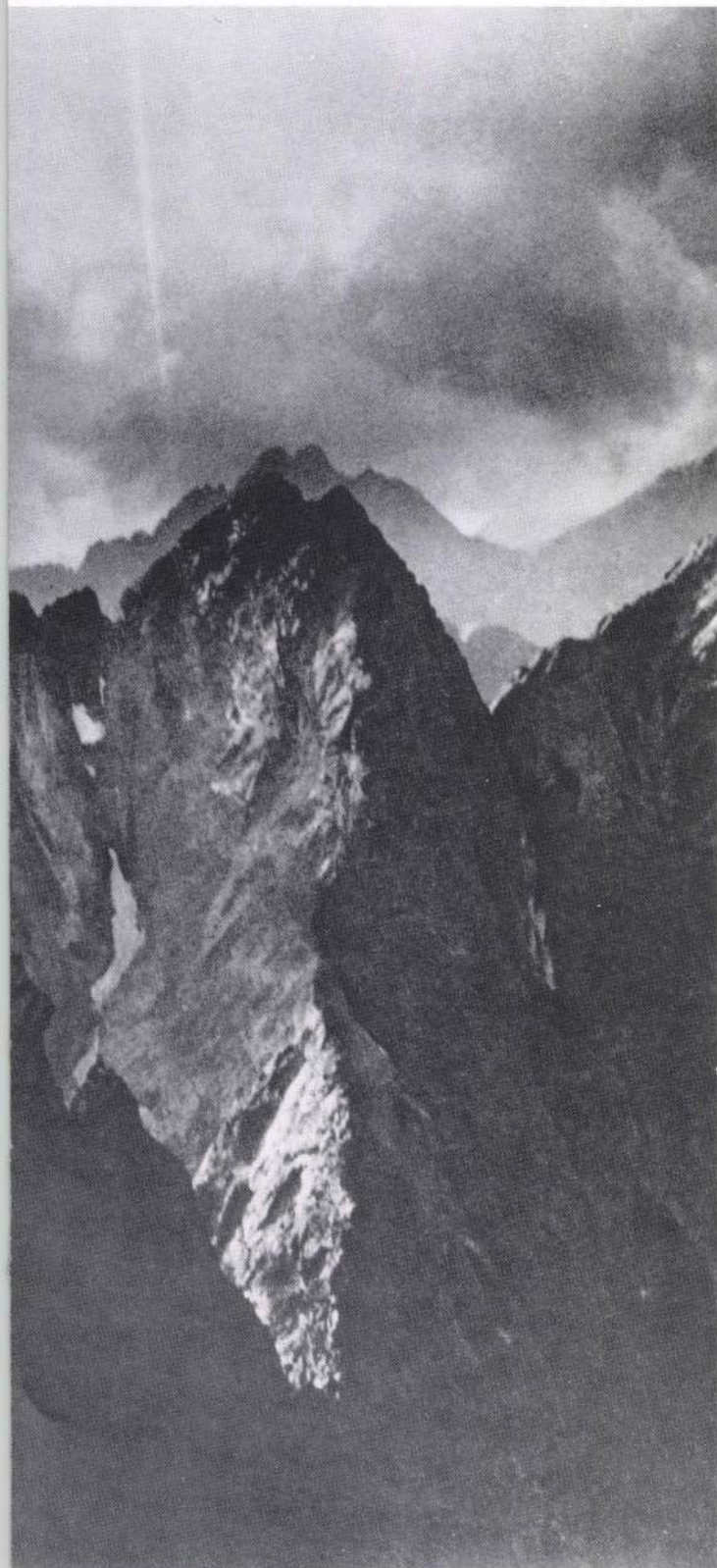
Matter, material, materiality, time and time again these keywords recur in this conversation with MARIE-JO LAFONTAINE; her activities as an artist pivot on these concepts and their antithesis, time, the transitory. Alongside her video work which she calls *the work about the immaterial*, LAFONTAINE makes her so called *parallel work*: series of monochrome panels, flat or with a minimal relief sometimes combined with photos: stills from her videotapes or old photos copied from books.

It's the counterpart to my video work because otherwise I have the impression that my work never exists. Sure it exists — it's been running three months in Kassel now, half a million people have seen it and that's a lot. But there is no materiality. That's why this book^s is so important for me which documents three video works because then my work's materiality does exist somewhere. That's why I also make panels out of solid wood that are really heavy, I need that, it's a balance. And there's a connection because the work about materiality stems from the work about immateriality. The panels I'm now working on — some of which have already been exhibited — are about limiting situations. That connects with the video installations which are also about limits.

Video

She has an idiosyncratic relationship with the medium of video. Starting as a painter, she made large monochrome canvases of roughly woven textiles for her art school graduation show, which brought her much success. It was a discourse about the art of painting; the canvas not as bearer but as object, colour not as reference but as matter. She won every available prize in Belgium and felt as if she had completely exhausted the subject when FLORENT BEX offered her an exhibition in Antwerp's ICC.

I found that I just couldn't show any more monochromes, I'd exhausted the subject they also kept getting bigger, ça perdait son essence. I just didn't feel for it anymore and I thought, now I'll just have to wait until something pops into my head. So I said to FLOR





Video

Ze heeft een eigenaardige verstandhouding met het medium video. Begonnen als schilderes, maakte ze bij haar afstuderen aan de kunstacademie grote monochroom geschilderde doeken van geweven textiel, waarmee ze veel succes had. Het was een discours over de schilderkunst; het doek niet als drager maar als object, de kleur niet als verwijzing maar als materie. Ze won er alle prijzen mee die in België te krijgen zijn en had het gevoel dat ze het onderwerp geheel uitgeput had toen FLORENT BEX haar een tentoonstelling aanbood in het ICC te Antwerpen.

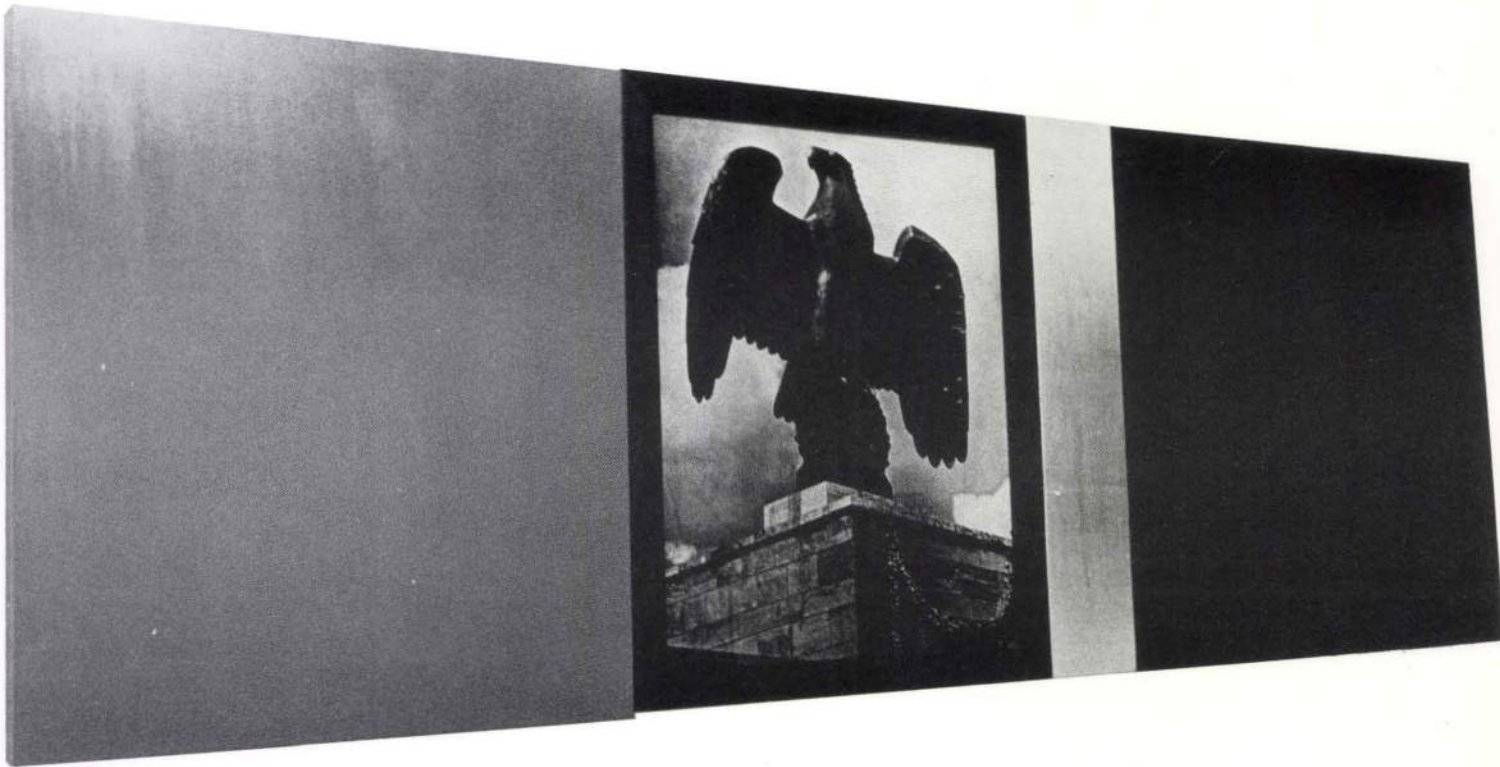
Ik vond dat ik geen monochromes meer kon laten zien, dat was voor mij uitgeput, ze werden ook steeds groter, ça perdait son essence. Ik voelde het niet meer en dacht, nu moet ik even wachten tot er iets anders in mijn hoofd valt. Dus ik zei tegen FLOR, dat gaat niet. Ik ben nog eens naar hem toegegaan en toen zei hij: Waarom zou je geen videoinstallatie maken? En ik zei, video, hoezo? Ik wist nauwelijks wat dat was, ik had geen TV en FLOR heeft me een paar boeken gegeven over NAM JUNE PAIK en VITO ACCONCI en zo en dat was chinees voor mij natuurlijk. En dan zei FLOR: Je moet een film maken, daar moet je eens over nadenken. En ik zei, ja, ja, bon. FLOR BEX had een videoploeg, hij had allemaal videomateriaal op het ICC en mensen, dienstweigeraars die van de filmschool kwamen en hun vervangende dienst in het ICC deden. Dus ik denk dat hij zijn ploeg aan het werk wilde houden. Maar ik had geen idee. Totdat ik in Oostende was om mijn werk-prix te halen en daar zag ik heimachines. Op dat moment dacht ik: dat is het — la machine celibataire. Dat hadden we op school geleerd, DUCHAMPS en de vrijgezellenmachine. Dus mijn eerste installatie was met zeven monitoren verticaal en zeven horizontaal, van muur tot muur en van plafond tot de grond. In de verticale zag je zo dat gewicht in die cilinder gaan en op de andere zag je de heipalen naar beneden gaan. En daarbij het geluid van de heimachines en het geluid van hijgen. Dat heette La Bateuse de Palplanches, de heipalenmachine, maar in het Frans is dat natuurlijk mooier. Vanaf dat moment wilde iedereen videoinstallaties van me hebben. Ik was geselecteerd voor de Biennale des Jeunes, in Parijs, dat was in 1980 en iedereen was weer aan het schilderen en ik dacht ik begin weer te schilderen. Maar die mensen

daar zeiden: Zeg, LAFONTAINE, geen schilderwerken, wij willen een videowerk. Dus toen heb ik La Marie-Salope gedaan, dat is een baggerboot, ook een machine celibataire. Dat was een groot succes in Parijs en toen kreeg ik een brief van het CENTRE POMPIDOU dat ze een solotentoonstelling van mijn werk wilden maken. Ik wist niet wat me overkwam! En dat ze bereid waren een videoinstallatie te produceren. Toen heb ik Round around the Ring gemaakt, met die bokkers. Zo is dat verdergegaan, tot nu toe. Want met de Documenta wilde ik geen videowerk maken, maar HERZOGENRATH en SCHNECKENBURGER zijn gekomen en hebben gezegd: Wij hebben niets te maken met je panelen en je beeldhouwwerk, we nemen je alleen maar als je een videowerk maakt. Dus het moest zo zijn.

Uitstapjes

En nu ben ik er content mee en voel ik wat ik ermee kan, maar lange tijd heb ik het gevoel gehad dat ik iets verloren had. Ik deed niets anders dan die video en ik werd er echt ziek van. Ik had iets verloren, dat was het werken met die monochromen. Ik denk, zodra je uit je eigen baan weggaat en je maakt zulke wegen dat dat niet goed is. Nu, met mijn parallelle werk ben ik weer terug op mijn baan.

Die baan kent tegenwoordig vele zijwegen. Door haar groeiende bekendheid is MARIE-JO LAFONTAINE in contact gekomen met kunstenaars uit heel andere richtingen, die met haar willen samenwerken. Met de Duitse kunstenaar VIOLA KRAMER, bijvoorbeeld, die een gezamenlijk audio-visueel project in *Richtung einer concertante Aufführung* voorstelde voor het LUDWIG MUSEUM in Keulen. En met de regisseuse van het Amsterdamse THEATER PERSONA, MARCELLE MEULEMANS, die haar vroeg de decors te ontwerpen voor een experimentele productie van TSJECHOV's *Meeuw*. Dat zijn uitstapjes waarbij je mensen leert kennen en waarop je weer een stap verder kunt doen. Daar zie je weer eens andere dingen, dat helpt je in je eigen overleven en in je eigen werk. Ik vind dat interessant, om in nieuwe domeinen te geraken. Niet om in door te gaan, maar als eenmalig experiment is het prachtig. Ik doe dat één keer maar niet veel vaker, omdat ik in de eerste plaats mijn eigen werk heb, mijn schilderkunst en ik moet daarin voort.



● that it couldn't go ahead. I went back once more and he said: why don't you make a video installation? And I said, what do you mean video? I hardly knew what that was, I didn't have a TV and FLOR gave me a couple of books about NAM JUNE PAIK and VITO ACCONCI etc. and of course it was all Greek to me. And then FLOR said: you should make a film, you should think about it. And I said, sure, bon.

FLOR BEX had a video crew, he had all kinds of video material at the ICC and people, conscientious objectors from the film school, who did their service at ICC. So I think he wanted his crew working. But I really had no idea... That was until I was in Oostend for my work prize and I saw pile drivers. I immediately thought: that's it — la machine celibataire. We'd learnt about that; DUCHAMP and the bachelor machines. So my first installation was with seven monitors vertically and seven horizontally, from wall to wall and from ceiling to floor. Along the vertical side you saw that weight entering the cylinder and on the other you saw the piles going down. And it was accompanied by the sound of the pile drivers and the sound of panting. The title was *La Batteuse de Palplanches*, the pile driver machine but in French, of course, it's more beautiful. From that moment on everyone wanted my video installations. I was selected for the Biennale des Jeunes in Paris — that was in '80 and everyone was going back to painting and I thought I'll start painting again. But the people there said: Listen LAFONTAINE, no paintings, we want a video work. So then I made *La Marie Salope*, that's a dredging boat, another machine celibataire. It was a big succes in Paris and then I got a letter from the CENTRE BEAUBOURG that they wanted to make a solo exhibition of my work. I didn't know what was happening to me! And they were prepared to produce a video installation. So I made Round around the Ring with those boxers. And so it's continued till now. Because with Documenta I didn't want to make a video work but HERZOGENRATH and SCHNECKENBURGER came and said: We don't want anything to do with your boards and your sculpture, we'll only take you if you make a video work. So that's the way it had to be.

Excursions

And now I am content with it and I know my own capabilities but for

a long time I've had the feeling that I'd lost something, I only made video and I was getting really sick of it. I had lost something and that was working with those monochromes. I think that as soon as you deviate from your normal course and you make detours, it's not good. Now with my parallel work I'm back on course.

At present, there are many side-roads to this course. Because of her growing fame, MARIE-JO LAFONTAINE has made contact with artists from completely different areas. For instance, a joint audio-visual project *In Richtung einer Concertante Aufführung* in collaboration with the German artist VIOLA KRAMER has been proposed for the LUDWIG MUSEUM in Cologne and MARCELLE MEULEMANS, director of the PERSONA THEATRE in Amsterdam, has asked her to design the set for an experimental production of CHEKHOV's *The Seagull*.

These are excursions whereby you get to know people and where you make a step forward. You get to see new things and that helps in your own survival and in your own work. It's interesting for me to encounter new areas. Not for continuing in but fine as one-off experiments. I do it once but not more often because my own work takes priority, my painting and I have to go on with that.

MARIE-JO LAFONTAINE works in very different media. She paints, sculpts, designs, makes video sculptures. One aspect is always prominent in all these media and materials: the sculptural. Whatever she does, LAFONTAINE is in my eyes primarily a maker of sculptures and even when she is working with media that are more or less flat, there is also the material, the need to make its physical presence palpable, that has relief, a skin.

This association is not immediately obvious in her video work but the installations are always sculptures which take up that space which one often literally has to occupy. Here too, the skin, the stuff, the vulnerable seductive surface are crying out to be touched. You also encounter that fascination for the skin in the form and the finish of the casing that surrounds sometimes twenty monitors.

LAFONTAINE's fascination for the skin can be observed more directly in the *parallel work* as in a small installation that was shown some time ago in ARNHEM MUNICIPAL MUSEUM. There was a touch of perfection about the work and the set-up. The first

MARIE-JO LAFONTAINE werkt in zeer verschillende media. Ze schildert, beeldhouwt, ontwerpt, maakt videosculpturen. In al die media en materialen is één aspect altijd prominent aanwezig: het sculpturale. LAFONTAINE is, wat ze ook doet, in mijn ogen vooral een maakster van sculpturen en ook al werkt ze vaak in min of meer vlakke media, altijd is er het materiaal, dat zijn fysieke aanwezigheid voelbaar wil maken, reliëf heeft, een huid.

In haar videowerk ligt die associatie niet direct voor de hand, maar toch zijn de installaties telkens weer sculpturen die de ruimte in beslag nemen, waar men zich vaak letterlijk in moet begeven. De videobeelden die ze gebruikt zijn zonder uitzondering plastisch te noemen. Ook hier de huid, de stof, het kwetsbare, verleidelijke oppervlak dat erom vraagt aangeraakt te worden. Die fascinatie voor de huid vind je ook terug in de vorm en afwerking van de kasten, die soms een twintigtal monitoren omhullen.

Directer is LAFONTAINE's fascinatie voor de huid terug te vinden in het parallelle werk, zoals dat enige tijd geleden in een kleine installatie in het GEMEENTEMUSEUM ARNHEM te zien was. Er hing een zweem van perfectie over het werk en de opstelling. Koel, was de eerste indruk, afstandelijk. Maar dichterbijgekomen, zag je onder het zachtglimmende oppervlak van de monochrome panelen een uiterst fijne structuur. De verf was geen gladde kleurfilm maar laag na laag opgebracht, geschuurd, opnieuw geschilderd en elke handeling heeft haar sporen achter gelaten. De kleur was een huid geworden, die is gestreeld, gekoesterd en ongetwijfeld ook is uitgevloekt, tot ze is gaan staan naar het volume dat ze bedekt.

LAFONTAINE's werk heeft een sculpturaal karakter. Het is werk waar je niet alleen fysiek omheen kunt lopen, dat niet alleen in de werkelijke ruimte plaats opeist, maar ook in de geest. Je loopt er omheen en de beelden herhalen zich, draaien rond hun as en sluiten zich weer. De sculptuur is een volume dat alleen zijn bewerkte oppervlak laat zien; van alle kanten blijft het binnenste verborgen. Je kunt er omheen blijven lopen, het nooit in één blik te overzien. Dat is de essentie van de sculptuur, duidelijk aanwezig in de ruimte, maar raadselachtig – tastbaar maar onaanraakbaar. Ik denk dat het werk van MARIE-JO LAFONTAINE vooral daarover gaat: over het verlangen naar de inhoud van het schitterende omhulsel en over *l'absence*.

● impression was that it was cool, detached. But on closer inspection you saw an extremely fine structure under the softly gleaming surface of the monochrome panels. The paint was not like a smooth colour photo but had been applied layer after layer, sanded, painted again and each action had left its mark. The colour had become a skin that was caressed, cherished and undoubtedly cursed until it took on the form of the volume it covers.

LAFONTAINE's sculpture is a volume that only shows its worked surface; from every side the inner remains hidden. You walk around and the images repeat, turn on their axis and shut themselves off again. It can never be taken in a single glance. That is the essence of sculpture, clearly present in the space but enigmatic, tangible but untouchable. I think that MARIE-JO LAFONTAINE's work is primarily about this: desire for the content of the brilliant covering and about *l'absence*.

Translation: ANNIE WRIGHT

1 BAUDRILLARD, JEAN, *De Fatale Strategieën*, Duizend & Een, Amsterdam 1985, p.28

2 BATAILLE, GEORGES, *De Tranen van Eros*, SUN Nijmegen 1986, p.204

3 ibidem, p.37

4 BAUDRILLARD, op.cit. p.172

5 PATTEEUW, ROLAND (ED), *Marie-Jo Lafontaine*, Stichting Kunst en Projecten v.z.w., Zedelgem 1987.



Dreamtime

Speculations

on

Video

as

Dream

Tijdens het symposium *Kunst voor Televisie* vergeleek de in Chicago werkzame kunstenaar ED RANKUS de visie van de kunstenaar en zijn gebruik van het medium video met de droom. RANKUS' eigen werk, in het bijzonder zijn video *She heard Voices* (1985), is ten dele geïnspireerd op FREUD's *Droomduiding*. Zijn korte, vrij algemene opmerkingen geven aanleiding tot bespiegelingen over video als droom met betrekking tot een televisuele werkelijkheid.

Men neemt aan dat het dromen zich afspeelt in een korte tijdsperiode, misschien zelfs in enkele seconden, waarbij de verschillende bestanddelen tegelijkertijd aanwezig zijn. Pas bij het ontwaken ontstaat een vaste verhaalstructuur en wordt de informatie gerationaliseerd en geschikt gemaakt voor bewuste verwerking. Door dit proces wordt de droom leesbaar gemaakt voor het bewuste *Ik* en dat van de *Ander*: op deze manier wordt de droom enigszins gedepersonaliseerd, aangezien de meest wezenlijke vorm van het *Ik* juist existeert in de ontoegankelijke wereld van de droom.

Als we wakker zijn volgen we in onze gedachten het diachrone tijdsverloop – een tijd die we delen met anderen en waarvan de vorm als zodanig zowel ontleend is aan de *Ander* als aan het *Ik*. Wanneer

●During the recent *The Arts for Television* symposium at the STEDELIJK MUSEUM, Amsterdam, the Chicago based artist ED RANKUS compared the artist's vision, and his use of the video medium, as akin to the dream. RANKUS' own work has drawn to some degree upon FREUD's *Interpretation of Dreams*, notably his video *She heard Voices* (1985). His comments, which were brief and rather general, open up space for speculation upon video as dream relative to a televisual *reality*. →

we dromen verkeren we in een synchrone tijd: gebeurtenissen en indrukken vinden tegelijkertijd plaats, hun positie ten opzichte van elkaar is veranderlijk, staat niet vast. Dit is een toestand die volkomen gepersonaliseerd is en in feite niet overdraagbaar is, zelfs niet aan onszelf als we wakker zijn.

Vooraf in een cultuur waar consensus en democratie de boventoon voeren is een groot deel van de waarde van de kunst gelegen in zijn bevestiging van het persoonlijke, in het bijzondere van het individu. Kunst is als de droom. Voor de Australische Aboriginal is de droom het *Ik* en op deze opvatting construeren ze hun sociale structuur, middels kunst en ritueel. Kunst is waarschijnlijk het minst corrumperende middel om te proberen iets uiterlijk vorm te geven dat alleen maar op het *Ik* is gebaseerd.

Differentiatie van het Ik

DONALD KUSPIT stelt in een recent, niet gepubliceerd artikel (samengevat in *High performance* 1986), dat het artistieke proces gebaseerd is op de drijfkracht van de differentiatie van het Ik, van zowel de kunstenaar als de kijker. Volgens KUSPIT – voortbouwend op het post-Freudiaanse werk van MELANIE KLEIN (Object Relations Theory) en het Lacaniaanse concept het *scopische* Ik – maken alle andere aspecten van de artistieke intentie ofwel deel uit van dit proces of zijn daaraan ondergeschikt.

Het lijkt erop dat kunstenaars juist die media kiezen, die het meest geschikt zijn om dit proces van differentiatie te realiseren; het is duidelijk dat sommige media op dit punt beter manipuleerbaar zijn dan andere. Misschien is de schilderkunst wel het medium dat het gelijktijdige van de droom het beste ondervangt, terwijl het ook een beeld vertegenwoordigt waaromheen differentiatie plaats kan vinden: dit zou kunnen verklaren waarom zo'n technologisch achterhaald medium het nog steeds zo goed doet.

In een schilderij bestaat geen tijdsbepaalde hiërarchie: een verscheidenheid aan temporele of verhalende interpretaties is mogelijk. Zo beschouwd zou je kunnen stellen dat alle kunst streeft naar de status van het schilderij. JEAN-PAUL FARGIER merkte tijdens het symposium in het STEDELIJK op dat een beeld duizend woorden waard is en vroeg zich vervolgens af wat volgens deze formule de waarde is van video, zijnde een opeenvolging van beelden. Wanneer het om het woord gaat, wordt de droomtoestand benaderd in de poëzie, met haar samengestelde aard en de mogelijkheid van associaties langs verschillende lijnen. ED RANKUS relateerde zijn eigen werk eerder aan de tekstualiteit van een gedicht dan aan de literaire kant ervan, in zijn streven naar een dergelijke simultaneïteit.

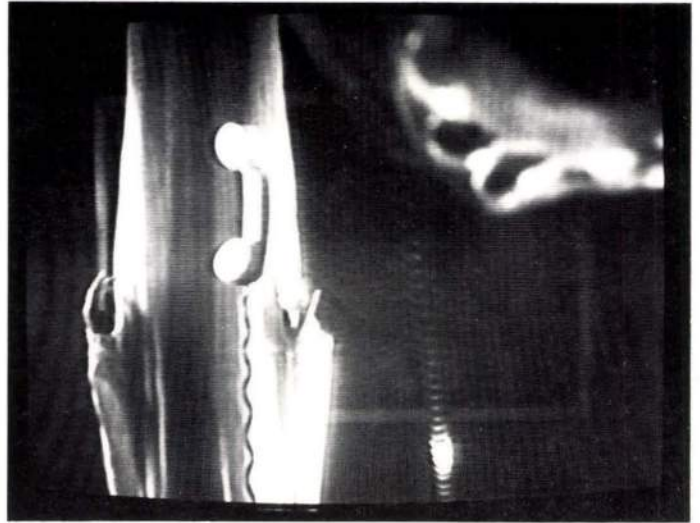
Video lijkt de juiste eigenschappen te bezitten voor deze poëtische of droomgerichte benadering van de kunst. In tegenstelling tot film en televisie is het een samengesteld medium dat eerder gelezen dan bekeken wordt. Een medium waarin de stemmen van de auteur en de lezer beide op de voorgrond treden. Bij video kan de lezer zich het werk eigen maken omdat hij in staat is de video te stoppen, terug te spoelen of versneld vooruit te spoelen: het is meer een kwestie van lezen dan van kijken; de temporele structuur kan worden doorbroken en op die manier worden vertaald naar het synchrone tijdsverloop van het Ik.

Onmogelijke Combinatie

Videokunstenaars werken voor het medium video, een medium dat de kijker in staat stelt de rol op zich te nemen van een lezer en verwerker. Televisie daarentegen bestaat uit gebeurtenissen die diachroon verlopen, een niet terug te spoelen verhaal, wat overeenkomt met het wakker zijn. Het is een medium dat gegrond is op gemeenschappelijke consensus en overeengekomen codes, een medium waarop de kijker weinig invloed uit kan oefenen. De komst van de videorecorder in de huiskamer schept niet zozeer verwarring in deze stand van zaken, ze creëert eerder een niemandsland waarin de oorspronkelijke status van het uitgezonden materiaal wordt opgeschort. Deze eigenschap maakt dat televisie noch de verhouding auteur/lezer, noch het specifieke van het Ik bevestigt.

Het gaat mij niet om het vaststellen van een rangorde of het vellen van een waarde-oordeel, maar om een beschouwing over de centrale stelling van het symposium *Kunst voor Televisie* – de mogelijkheid van kunst voor televisie. Het bovenstaande in aanmerking genomen lijkt het onwaarschijnlijk dat kunst en televisie ooit met succes kunnen worden gecombineerd, wat niet wil zeggen dat er geen goede televisie gemaakt zou kunnen worden, want dat wordt er wel. Het gaat om de vraag of de primaire drijfveer van de kunst, zoals hierboven geschetst, kan bestaan binnen de structuur van televisie of daar gebruik van kan maken.

Gewoonlijk wordt aangenomen dat kunst op televisie mogelijk is als er maar voldoende ruimte voor wordt geschapen. Hoewel dit zou kunnen inhouden dat kunst geschikt gemaakt kan worden voor televisie, zoals dat ook met film is gebeurd. Televisie biedt natuurlijk de mogelijkheid een bepaalde film te bekijken, maar als er geen directe isomorfie bestaat, gaat er in de vertaling zoveel verloren dat dit een twijfelachtige zaak wordt. Televisie, film en video zijn elk afhankelijk van de onderscheiden en specifiek psychologische processen in productie en receptie; hoewel het technisch mogelijk is het ene medium binnen het andere te plaatsen, gaat hierbij het oorspronkelijke werk verloren: het wordt dan een opname of een document van een artefact. Voor videokunst zal dit in de meeste



ED RANKUS

gevallen het verlies van haar gepersonaliseerde eigenschappen betekenen en daarmee van haar artistieke status.

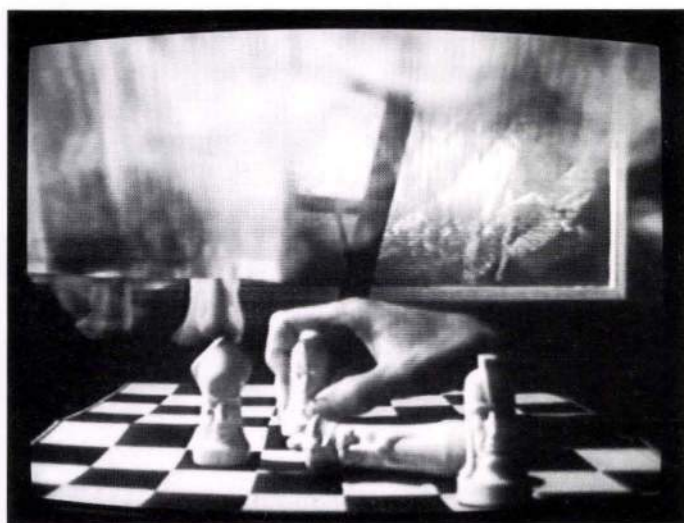
Non-conformisme

Als een kunstenaar besluit zich met televisie bezig te gaan houden, zal hij waarschijnlijk op de een of andere manier een oplossing moeten zoeken voor dit probleem. De nederlandse kunstenaar WIM T. SCHIPPERS heeft dit onderkend en geeft in zijn televisiewerk te kennen niet langer in vragen van artistieke aard geïnteresseerd te zijn, maar in goede televisie. ECKART STEIN (ZDF *das kleine Fernsehspiel*) vatte in zijn commentaar tijdens *Kunst voor Televisie* het gebruik van televisie door kunstenaars niet op als een cultureel, maar als een politiek item. Hij beschouwt de kunstenaar als een non-conformist, die probeert het instituut televisie open te breken of te veranderen, daarbij gebruik makend van en zich plaatsend binnen de open plekken die niet gerationaliseerd kunnen worden. Hoewel ik sympathie voel voor deze strijdbare oproep, is het moeilijk vol te houden dat de artistieke waarde schuilt in non-conformisme. Het is meer zo dat in het proces van bevestiging van het Ik een ondergeschikt product aanleiding geeft tot een doorbraak in de televisie door het conflict dat bestaat tussen niet differentiërende dynamiek van de televisie en de differentiërende processen van kunst. Waar het hier om gaat is dat een kunstenaar die met televisie wil werken een antwoord moet vinden op de vraag of hij kunst wil maken, of iets anders.

De waarde van televisie is voor de meeste kunstenaars (zoals voor iedereen die zich ervan bedient of wil bedienen) gelegen in de omvang van het publiek dat – om met RICHARD SERRA te spreken – het oplevert. Op deze uitspraak moet echter nader worden ingegaan: men kan zich afvragen welke artistieke waarde een dergelijk publiek vertegenwoordigt. Hoewel te verdedigen is dat kunst op televisie educatief, subversief of verheffend kan zijn, is voor de kunstenaar de rol van de lezer in het artistieke proces en de speciale betekenis van deze vergelijking in relatie met KUSPIT's concept van lezer/schrijver overdracht, de kern van de zaak.

Bij het ervaren van kunst – en tot op zekere hoogte ook bij het scheppen van het kunstwerk door de kijker op grond van het door de kunstenaar aangeboden ruwe materiaal – zijn vele subtiële processen betrokken die zich door de eeuwen heen hebben ontwikkeld en die specifiek zijn voor bepaalde media maar niet voor andere. Door sommige nieuwe media wordt deze psychologie gekoesterd, terwijl andere gebruikmaken van heel andere dynamische processen. Tijdens zijn korte voordracht in het STEDELIJK verwoordde de Joegoslavische kunstenaar PEDJA SINDJELIC het als volgt: *De stem van God: om die stem te belichamen, en om de stem van de kijker te laten zijn; dan hoort/ziet de kijker zijn eigen gedachten, en als zodanig is hij God, de schepper.*

Vanuit deze benadering en het concept van de tijdelijkheid in relatie tot de differentiatie van het Ik is moeilijk vast te stellen hoe dit dynamische proces kan worden ondergebracht binnen het medium televisie, en of een dergelijke poging waardevol zou kunnen zijn voor kunst, televisie of publiek.



She heard Voices 1986

● It is understood that the dream occurs in a short space of time, perhaps only seconds, with the various elements existing in simultaneity. It is only in the waking that a narrative is fixed and the information rationalised as fit for conscious consumption. This process renders the dream legible to the conscious self and that of the Other and, in this sense, depersonalises it in some degree, for the most fundamental Self exists in that inaccessible space that is the dream.

In waking we follow, in our thoughts, the diachronic flow of time – a time we share with others and whose form is derived as much from the Other as the Self. In dreaming we enter synchronic time as events and impressions occur simultaneously, their relative positions fluid and unfixed. This is a state that is wholly personalised and essentially non-transmittable, even to ourselves in the waking state.

Much of the value of art is in its affirmation of the personal, the particularity of the individual, especially in a culture dominated by notions of consensus and democracy. Art is as to the dream. For the Australian Aboriginal the dream is the self and it is upon this concept of Self that they construct, through the means of art and ritual, their social structures. Art is possibly the least corrupting means of attempting to externalise something founded only of the Self.

Differentiation of the Self

DONALD KUSPIT, in a recent unpublished paper (abstracted in *High Performance* 1986), suggests that the artistic process is predicated upon the dynamic of the differentiation of the Self, both the artist's and the viewer's. For KUSPIT, who is drawing on the post-Freudian work of MELANIE KLEIN (*Object Relations Theory*) and the Lacanian idea of the scopical Self, all other aspects of the artist's intent are either part of this process or secondary to it.

Artists would seem to have adopted those media most suitable to realising this process of differentiation, which is to say that some media are undoubtedly more suited to being manipulated from this perspective than others. Perhaps the medium that best captures this simultaneity of the dream and also presents an icon around which differentiation can occur is painting, which may explain why such a technologically redundant medium is still going strong.

In the painting there is no temporal hierarchy and the reading is open to a plurality of possible temporal or narrative interpretations. In this sense it could be said that all art aspires to the state of the picture. JEAN PAUL FARGIER, during the STEDELIJK symposium, noted that a picture is worth a thousand words and proceeded to speculate as to the value of video as a sequence of pictures relative to this equation. When it comes to the word it is the compacted nature and multiple vector associative potential of the poetic that approximates the dream state. ED RANKUS related his own work to the textuality of the poem, rather than the literary, as he wished to realise such simultaneity.

Given its characteristics video seems well suited to this poetic or dream oriented approach to art. Unlike film and television it is a compacted medium that is read rather than watched. A medium in which the voices of the author and reader are both foregrounded. In video the reader is given to appropriate the work, being able to stop it,

rewind or fast forward it; to read it rather than watch it, to break up its temporal structure and thus render it to the self's synchronic time.

Impossible Combination

Video artists work for the medium of video, a medium that allows the viewer an access that engenders the role of reader and appropriator. In contrast, television is composed of events that unfold in diachronic time, a non-reversible narrative that is as to waking. It is a medium predicated upon consensus and agreed codes and over which the viewer has little control. The advent of the home video recorder does not so much confuse this state of affairs as create a limbo where the original status of broadcast material is suspended. As such, television neither affirms the author/reader relationship nor the particularity of the self.

I am not attempting to establish here an order of precedence, nor to insert any value, but rather to reflect on the central thesis of the *The Arts for Television* symposium – the possibility of art for television. Given all the above it would seem unlikely that the two could ever be brought together without disappointing results, although this is not to say that there cannot be good television, for there is. It is to address whether the primary dynamic of art, as outlined above, can exist within or utilise the structure of television.

Usually it is considered that art is possible on television as long as suitable space is made for it, although this may be another way of saying that art can be appropriated unto television as film has been. Television certainly offers the opportunity to see a certain film, however so much is lost in translation, where there is no direct isomorph, that the exercise becomes questionable. Television, film and video each depend upon distinct and particular psychological dynamics in their production and reception and, whilst it is technically possible to place one medium within another, in this process the original is lost and thus rendered as a record or document of an artifact. In the case of video art this will tend to mean the loss of its personalising characteristics and thus its nature as art.

Dissent

When the artist makes the decision to move into television it is likely that he will have to confront this issue in one way or another. The Dutch artist WIM T. SCHIPPERS has recognised this and in his televisual activities states that he is no longer interested in artistic issues but rather in good television. ECKHARDT STEIN's comments during *The Arts for Television* placed the artist's use of television not as a cultural issue but one of more political dimensions. He related the artist to the dissenter, a force for rupture or change within the institution that television has become, drawing on and placing himself within the gaps that cannot be rationalised. Whilst I sympathise with this call to arms it is difficult to argue that the artistic value is to be found in dissent. It is more a case that in the process of affirmation of the self that a secondary product is the possibility of rupture within television through the conflict between its dedifferentiating dynamic and the differentiating processes of art. The point here is that if the artist wishes to work in television then he must address whether he wants to make art, or something else?

For most artists the value of television, as for everyone else using or wishing to use it, is the scale of the audience it (in the words of RICHARD SERRA) delivers. This question should however be pursued a little further so as to address the artistic value such an audience represents. Whilst it can be argued that art on television may be educational, subversive or uplifting, the real issue for the artist is the role of the reader in the artistic process and the particularity of this equation in relation to KUSPIT's notion of reader/writer transference.

In the process of experiencing art – and in a sense, in the viewer's creation of the artwork from the artist's raw materials – there are involved numerous subtle dynamics that have developed over centuries and are particular to some media and not to others. Some new media foster this psychology whilst others are predicted upon different dynamics. Yugoslav artist PEDJA SINDJELIC, during his brief presentation at the STEDELIJK, put it as follows – *the voice of God; to give that voice a body and for the voice to be the viewer's voice; thus the viewer hears/sees his own thoughts and thus is God, the creator*. Given this approach and the idea of temporality relative to differentiation of self it is difficult to see how this dynamic process may be instituted within the television medium and as to whether the attempt holds any potential value for art, television or audience.

La Lluna e

Flight Simulation and the

Zoals bekend, speelt de training van piloten op vliegdekschepen zich af in een andere ruimte dan die van de oceaan en het schip, en in een tijd, die weliswaar echt is, maar niet zo kritiek als die van de tactische manoeuvres.

LAIA OBREGÓN en ANTONI MERCADER onderzoeken de artistieke en filosofische implicaties van simulatie-technieken die oorspronkelijk voor dit soort militaire toepassingen ontwikkeld werden.

Die militaire simulatie-technieken hebben niet alleen geleid tot allerlei literatuur en fictie maar brachten ook vernieuwing van de science-fiction filmtraditie. Dankzij dezelfde instrumenten als die de krijgskunde ontwikkelt om de uitrusting te controleren en te oefenen, bracht de cinema in de 60er jaren *2001 A Space Odyssey* (STANLEY KUBRICK 1968) en in de 70er jaren de serie *Starwars*. Aan het begin van de 80er jaren hield men op schaalmodellen, maquettes en conventionele *special effects* te gebruiken; men concipieerde en maakte alles al in een apparaat.

Zo werden *Tron* (STEVEN LISBERGER, 1981) en *Starfighter* (NICK CASTLE, 1984) gemaakt, een duidelijk voorbeeld van producties waarbij een computer of samenspel van computers ruimtelijke en tijdelijke parameters definiëerde en een of meer settings in drie dimensies maakte. Er werden actieformules ontwikkeld die de waarnemer/kijker geheel of gedeeltelijk te zien kreeg, afhankelijk van het door ontwerper en computer ingestelde perspectief.

Vanaf dat moment had men een apparaat met een groot aantal functies om oneindig veel dingen te doen; er was een dialoog tussen gebruiker (acteur/kunstenaar) en apparaat (*gadget*, systeem of samenspel van systemen).

We zien dagelijks hoe computer en geavanceerde audiovisuele technieken (video) in harmonieus samenspel met de kunstenaar erin slagen het denkbare vorm te geven. Dit houdt in dat men in principe in staat is de denkbare ruimte en tijd te maken en te beleven (ruimte en tijd niet perse als concretheden opgevat), waarin zich verschijnselen voordoen die eventueel kunnen bestaan, dat wil zeggen een potentiële en oneindige ruimte en tijd.

De denkbare ruimte is een ruimte die evenzeer tot de innerlijke als tot de uiterlijke wereld behoort, zonder in werkelijkheid tot een van beide te behoren.

Het is een ruimte die tegelijk wel en niet bestaat. De denkbare tijd is een versnippering van de continue tijdstroom in ontastbare deeltjes, in een eindig aantal staten, zonder deze te onderbreken. Het tijdsverloop wordt gearticuleerd door het om te vormen tot een geheel, bestaand uit variabelen die door verschillende grootheden weergegeven kunnen worden. Het gaat hier om een soort tijd die door de opbouw van herinneringen en vaststaande modellen beheerst wordt. Denkbaar tijd en ruimte vormen samen een denkbaar universum.

De vorming in deze denkbare tijd en ruimte, in dit niet-zintuigelijk universum, van een denkbaar(virtueel) wezen noemen we simulacrum, ofwel product van de simulatie. De simulatie als een ogenschijnlijke verandering die erop gericht is de werkelijkheid te ontcrachten.

Het simulacrum is een teken van menselijkheid. Hoe menselijker des te symbolischer, dat wil zeggen meer uitgewerkt, verder verwijderd van het zintuigelijke beeld. Het ontwikkelingsproces, het menselijk worden komt vanouds tot uitdrukking in het vermogen symbolen te gebruiken.

Dit vermogen de werkelijkheid te ontcrachten is een functie die langzaam tot ontwikkeling komt in het ontstaansproces van de menselijke soort als gevolg van de noodzaak zich steeds meer aan te passen aan de omgeving. Het is een functie die ons in staat stelt het niet aanwezige weer te geven, de dingen op te roepen en te verbeelden zonder dat ze fysiek aanwezig zijn.

De nieuwe technologieën zijn opgenomen in de traditie die ingeleid werd door de eerste technologie waardoor wij ons konden onderscheiden van onze voorouders met de kromme ruggen en lange armen en te communiceren door middel van min of meer geordende geluiden. Een en ander is gebaseerd op het hanteren van symbolen.



●Inspired by reading the text *The Aura of the Simulacrum: the Computer and Cultural Revolution* written by GENE YOUNGBLOOD and published in issue number nine of *Telos*.

LAIA OBREGÓN

un Cove

Design of the Universe

●It is well known that the training of aircraft carriers' pilots is undertaken in a different space than the oceans' surfaces of the carriers themselves. Another type of time is utilized – real time – which does not match the rigid precision of the tactical maneuvers.

In this article LAIA OBREGÓN and ANTONI MERCADER discuss the artistic and philosophical implications of the simulation techniques that were originally developed for military training purposes.

●Not only have these kinds of training been a foundation for all types of literature and fiction, among other things the developed techniques also aided in updating the cinematic tradition which specializes in science fiction entertainment. This tradition capitalizes on prophecies, outer space conflicts, and times to come. In military science's quest to check, control, and tackle their tools of the trade they have been perfecting this machinery. Owing gratitude to these gadgets and devices the movie industry was able to produce *2001 A Space Odyssey* (STANLEY KUBRICK, 1968) and in the seventies the *Star Wars* series. Arriving in the eighties, maquettes, scale models and conventional special effects were abandoned for newer alternatives that came from within a machine...

Tron (STEVEN LISBEGGER, 1981) and *Starfighter* (NICK CASTLE, 1984) are milestones of this era in which the computer or combinations of computers defined time and space parameters. These machines created scenery, 3D scenery. New cinematic norms were developed to partially let us see the aforementioned scenery. As agreed upon between the operator/machine the observer/spectator was sequentially located in the different facets of the image.

Now a machine was capable of a myriad of functions; doing an infinity of things. This was the key to the interaction/conversation between the operator (actor/artist) and the machine (gadget, system, or combination of systems). Daily we witness how computers and advanced audio visual technology (video) interact with artists/actors. This yields in something capable of articulating virtuality. Virtuality has potential existence that does not exist in actual fact. It is a potential capacity to create and to live in virtual time and space (space and time not particularly being understood as profound realities). Realities where phenomena are generated and only potentially exist. Thus, they are potential and infinite time and space.

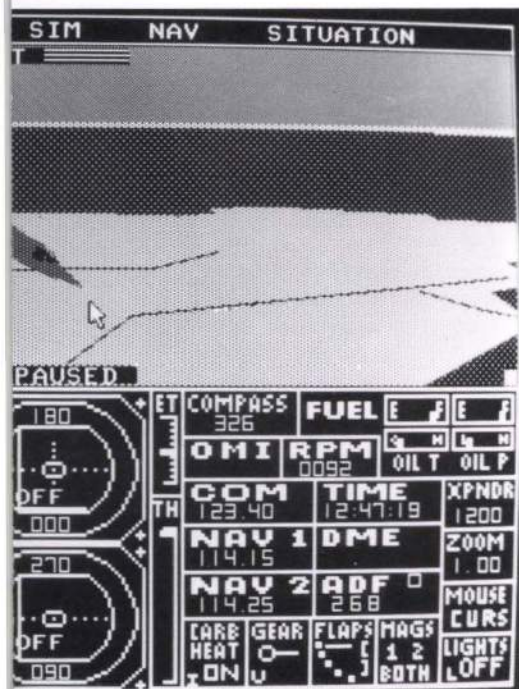
Virtual space is a space which belongs both to the interior and exterior worlds without truly belonging to either of them. It is a space that exists and at the same time does not. Virtual time packages intangible fractions into a finite number of states without destroying their continuity. It utilizes variables that allow us to grab from time's flux and turn them into a system of concrete measurement. We are dealing with a class of time that is regulated by the architecture of memories and pre-established models. Joined together virtual space and virtual time constitute a virtual universe.

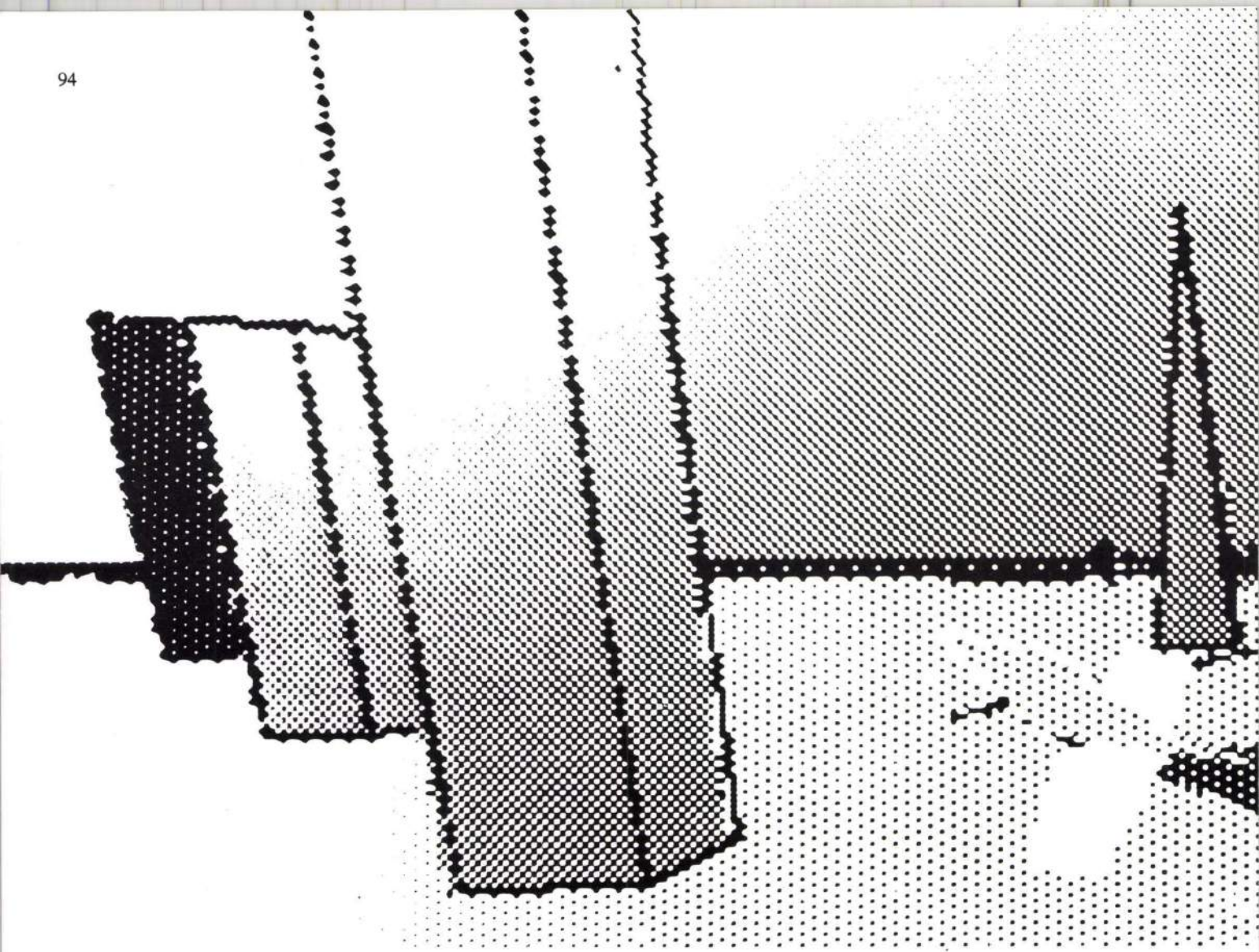
As we understand it simulacrum or simulation's product is the solidification of this potential time and space in a non-sensory universe. Simulation seen as an apparent alteration intentionally debases reality.

The simulacrum is a sign of humanity. The more human, the more symbolic. Meaning the more worked out, the more distant from our sensory motor skills. The maturity process, the humanization, is expressed in its symbolic capacity. As it always has been.

This capacity to debase reality is a progressively generated function in the process of humanization. Out of necessity we adapt ourselves to computers and perfect them. It is a function which allows us to represent the absent. It permits us to evoke the object without actually having it. It allows for the imagination of things without having them physically present.

Primary technology inaugurated the tradition in which the new technologies reside. It is this same technology that allowed us to stand out from our slump-shouldered long armed ancestors. This allowed us to communicate via varying levels of organized sound. What these two have in common is the manipulation of symbols. Languages and language itself allow us to deal with reality while being estranged from it.





Taal, in al haar varianten, maakt het ons mogelijk op afstand iets met de werkelijkheid te doen. Het verbeelden (simulatie) komt net als taal voort uit afwezigheid, in die zin dat zich iets verbeelden inhoudt dat men doet alsof men iets heeft terwijl dat niet zo is.

Simulatie accepteren houdt in dat men een verlies voor lief neemt, waardoor juist voorstelling mogelijk wordt.

De simulatie komt voort uit de leugen, maar bewust en speels. Door de simulatie maken wij ons bijna iets eigen en dat is niet hetzelfde als iets proberen te verbergen dat werkelijk het geval is. Of we het nu leuk vinden of niet, alleen al het feit dat we praten maakt ons bewoners van een denkbeeldig universum, ook al maken we ons de illusie dat het werkelijk is. Het woord maakt ons tegelijkertijd tot denkbeeldige wezens en waarachtige leugenaars.

Simulatie (verbeelding) is transformatie, verandering van de werkelijkheid. Dit fundamentele vermogen van de soort komt tot uitdrukking in het verlangen. Met de simulatie leren we te verlangen en wagen we het om het object van verlangen naar ons toe te trekken. Simulatie en verlangen onderscheiden zich zowel duidelijk van fictie, die erop gericht is ons iets als zeker te presenteren dat niet waar is, als van datgene wat men lot noemt, iets onvermijdelijks dat ons opgelegd wordt. Het verlangen is een energierijke beweging in de richting van het simulacrum (verbeelding) een poging iets te bewerkstelligen dat (nog/misschien) niet is.

De fictie ontstaat op gebieden waar cognitieve processen werkzaam zijn; fictie veronderstelt een notie van waarheid/onwaarheid. De simulatie houdt niet alleen cognitieve processen in. Daar spelen immers affectieve processen een rol die bewust zijn en geaccepteerd worden. De simulatie doet zich voor in het affectieve en wel het symbolische, waar de grenzen van echt en onecht verward zijn en er niet toe doen.

Fictie werkt met de inhoud, de software of de process-component, verandert die. Simulatie suggereert geen verandering, omdat het deel uitmaakt van de structuur, de hardware en in de software. Simulatie pretendeert niets te veranderen, zelfs niet het gezichtspunt want ze biedt helemaal geen gezichtspunten, maar wel een volledig opgaan in de dingen, ruimte en tijd.

Fictie richt zich tot het bewustzijn, met de simulatie gaat het om het bewust zijn van het bewustzijn.

De simulatie biedt ons de toegang tot andere dimensies. We gaan een caleidoscoop, een labyrint binnen. We veranderen in ALICE en stappen door de spiegel.

Fictie zegt: Kijk, let op wat er met SCARLETT O'HARA gebeurt. Simulatie stelt eenvoudigweg: Jij bent SCARLETT O'HARA.

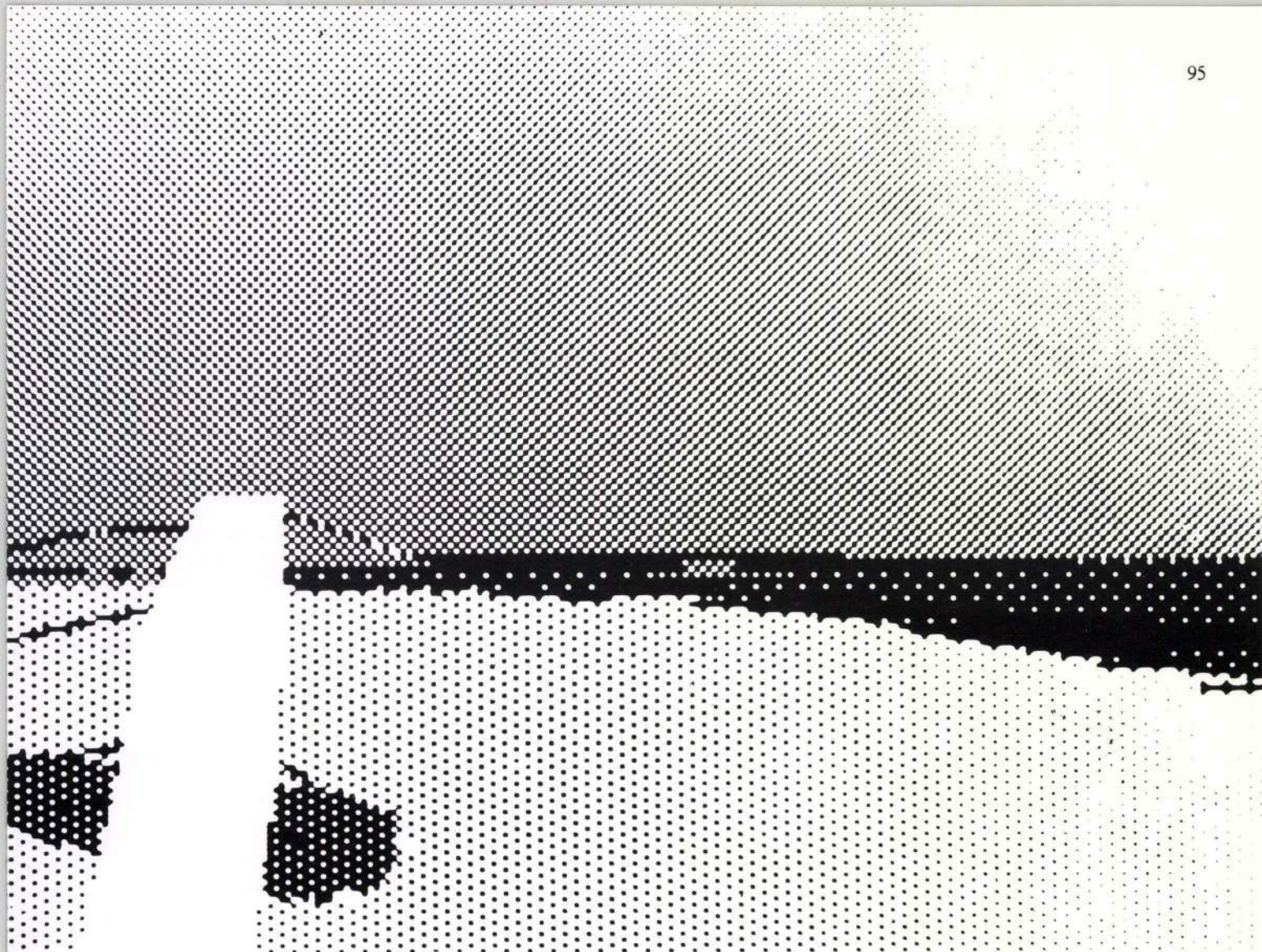
LEONARDO lijkt zich er al goed bewust van te zijn geweest dat de strikt optische natuur van het denkbeeldig onderwerp verstrekkende gevolgen heeft. Hij was degene die zich rekenschap gaf van het

bestaan van denkbeeldige wezens, die het product zijn van de simulatie en die een potentieel bestaan kunnen leiden. Met DA VINCI doet het perspectief zowel in theorie als in de praktijk op het atelier zijn intrede als visueel model, als nabootsing van het zien.¹ Hierdoor werd er voor altijd gebroken met het beperkte idee van het beeld en opende de mogelijkheid van simulatie om ons de essentie van objecten, maaksels en systemen te laten zien. LEONARDO wist al heel wat van vluchtsimulators.

De simulatie is geen perspectief, het is een doordringen in het perspectief. Het is geen schilderijen of elektronische beelden bekijken maar een lijn overschrijden en ons in het scherm begeven. We begeven ons onder de vormen om zo de oneindigheid van de inwendige ruimten te ontdekken. De computer nodigt ons uit ons in cellen te veranderen en de objecten binnen te gaan, de beelden te bezoeken.

Dit is ook de ontwikkeling die het kunstzinnig experiment doormaakt, namelijk van buiten naar binnen. De roman werd bijvoorbeeld volwassen met VIRGINIA WOOLF die om de personages duidelijk te maken geen gezichtspunt koos, maar ze van binnenuit verklaarde. Deze zelfde weg legt de computer-video-kunst af.

Eindelijk hebben we apparatuur, systemen of liever gezegd, netwerken van systemen om wetenschappelijke theorieën toe te



Simulation comes from lies-conscientious, but fun-loving. In the process of simulation we appropriate something. In dissimulation we attempt to hide something instead. Whether we like it or not just by speaking we live in a virtual universe. At times we create our own illusion that is real. The word simultaneously converts us into virtual beings and authentic liars.

Simulation is alteration and transformation. This fundamental capacity is based on desire and then we dare to take on our desires. Desire plays an important role in negotiating this apparent change. Simulation and desire are clearly opposed to fiction which presents false truth to us. As if destined or *inevitable*. A dictated status. Desire is an energetic movement that propels itself towards the simulacrum in an attempt to attain what will not necessarily happen.

Fiction is produced in atmospheres where cognitive processes intervene. Notions of authenticity/falsehood and the capacity to verify/nonverify are contemplated. Simulation does not solely imply cognitive processes. This is were affectionate, conscientious, and established processes intervene. Simulation is produced in an affectionate atmosphere where the limitations of authenticity/falsehood are confused and really do not matter anyway.

Fiction manipulates content, alters it. Simulation does not feign any change. Its movement is more profound because it

resides in structure, hardware, and software. Simulation does not endeavor to change anything, not even point of view. In not offering points of view it completely immerses us in objects, the spaces, and time. With fiction we reach consciousness, with simulation we attain consciousness of consciousness.

Simulation gives way to other dimensions. We enter the kaleidoscope and the labyrinth. We are turned into ALICES and we pass through the looking glass. Fiction tells us Look, contemplate, check out what's going on with SCARLETT O'HARA. Simulation simply tells us You are SCARLETT O'HARA.

DA VINCI extensively explained simulation and desire in the realm of the Arts and Visual Sciences. It seems that LEONARDO understood quite well that the optical nature of virtual objects could be carried farther than it had been. It was he who realized the existence of virtual beings. Child of the simulacrum as products of simulation or alteration (transgression) these beings were capable of potentially existing. As with DA VINCI *Perspective shapes itself in theory and when applied in the studio. It is a visual model, a simulation of vision.*¹ This idea shattered the limited concept of image and gave way to the possibility of simulation presenting us with the essence of things, objects, artefacts, and systems. LEONARDO already knew a lot about flying machines.

Simulation is not perspective. Simulation

BRUCE ARTWICK/MATT TOSCHLOG

Sublogic Flight Simulator II 1986

Like language, simulation was born out of absence in the sense that simulation shows us something that in reality we do not have. The act of accepting simulation implies the acceptance of a loss. This loss allows for the existence of the representation.

passen en natuurlijke verschijnselen virtueel te reproduceren met behulp van wettelijke wetten. (Deze wetten behoren trouwens ook tot het denkbeeldig universum) Deze apparatuur is in staat om ons *real-time* en *interactief* verschillende uitkomsten te presenteren. We hebben het nu natuurlijk over video en computer.

Beide media – de meest flexibele en de bekendste – staan aan de wieg van een geavanceerde audiovisuele opvatting. De video brengt ons de beelden en de computer maakt het symbolische toegankelijk, schept orde en maakt zo de representatie mogelijk: en daarmee taal. Er is hier sprake van een zeer vruchtbare combinatie en – vooralsnog naar onze mening – van één van de duidelijkste voorbeelden van de mogelijkheden van de universele machine.

De machine die tegelijk alle machines in een is en geen in het bijzonder. De machine die tegemoet kan komen aan alle wensen. Alsof ons een fee met toverstaf verschijnt die zegt dat ze maar één wens kan vervullen. Wat zullen we wensen? We wensen ons natuurlijk een andere toverstaf waarmee we meer wensen kunnen vervullen.

Computer en video helpen ons het denkbeeldige uit te werken om het daarna te kunnen realiseren. Het helpt ons niet iets te maken, maar alleen om het ons voor te stellen. Het denkbeeldige is aanvankelijk in een staat van chaos. De computer ontknoopt, maakt beelden vrij; later worden die dan weer geordend. Video maakt beelden mogelijk, maakt ons ermee vertrouwd, maakt het ons gemakkelijk.

De denkbeeldige ruimte stelt ons in staat ons verzinsel te bewerken, te beoordelen, te veranderen en te symboliseren. Zo blijft het denkbeeldige niet langer uitsluitend bron van energie maar wordt het een terrein waarop uitgewerkt (niet: gerealiseerd) wordt. Aangezien alles wat we ons kunnen voorstellen in principe uitgevoerd kan worden ligt de moeilijkheid niet zozeer dáár, maar juist bij de verbeelding.

Terwijl onze energie, onze creatieve intuïtie in onze verbeelding ligt kunnen we innerlijk niets zien, omdat er geen afstand is. Het denkbeeldig universum geeft ons de mogelijkheid onze ideeën te projecteren, het geeft ons de afstand die tegelijk het bewustzijn inhoudt. Het afstand nemen van de werkelijkheid en van onszelf is wat ons in staat stelt die dingen te herscheppen. We staan tegenover een universum dat dingen bijelkaar brengt door ze te scheiden. Dat is ook de werkelijke functie van de mythe. De computer brengt ons dicht bij de mythe.

Het tijdperk van de simulatie stelt ons in staat ons een beeld te vormen en werkelijkheden te bewerken, het helpt ons beslissingen te nemen en verheldert onze verlangens die in het begin vaak duister zijn. Het beeldscherm van de computer spoort ons aan tot het maken van illusies en weerspiegelt deze voor ons. De gebruiker/ontwerper – enthousiast gemaakt – leert te wensen en te ontwerpen.

Een bekend voorbeeld voor wat de universele machine inhoudt zijn de videospelletjes. Daarin vinden we alle typische ingrediënten (functies). Het videospel (computer en beeldscherm) is een denkbeelden-instrument, dat regels in de plaats stelt van dingen, het is interactief dankzij feedback-mechanismen tussen het programma (software) en de technische structuur (hardware). Het is een systeem dat doet alsof.

De simulatie staat ons deze houding van ludiek experimenteren toe, dat wil zeggen: steeds hypothesen produceren en ze dan aannemelijk maken. Door de simulatie leren we vooral wensen te koesteren; leren geschiedt door simulatie. Het kind doet, als het speelt, alsof het iets is dat het in werkelijkheid niet is, maar zo leert het dat juist te zijn net als een leerling. Met de computer wordt het werk een serieus spel. Simulatie is spel. OCTAVIO PAZ zegt dat wij ons van de goden onderscheiden doordat zij spelen en wij werken.

Digitale beeldverwerking is de magie van onze eeuw en net als bij alle magie is haar taak ons in andere dimensies te voeren.

Door het gebruik van de computer proberen wij de horizon van onze zintuigen te verbreden. Net als met de microscoop kunnen we de onzichtbare werkelijkheid bekijken door beperkingen die we onze zinnen zo nu en dan opleggen. De computer helpt ons de werkelijkheid te bekijken die binnenin ons ligt en die we niet kunnen zien, tenzij we hem projecteren.

De simulatie is een universum dat de capaciteit tot verandering heeft; het verandert de beelden, ideeën en algoritmen in vormen en bevrijdt ze uit hun conceptuele universum.

De simulatie is een constante prikkel omdat de innerlijke en de uiterlijke wereld met elkaar in contact komen en elkaar beïnvloeden.

Het creatieve proces is een opeenvolging van simulatie-handelingen. We weten niet waar het begint maar wellicht kunnen we wel iets zeggen over het moment waarop dit proces, in zijn verwerkelijking naar het product toe, zich voltrekt in het beeld, dat eerst diffuus en dan confuus lijkt, zonder duidelijk te worden.

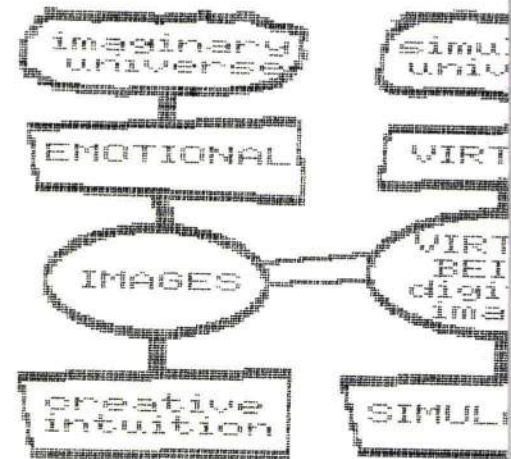
De universele machine verheldert het en maakt mogelijk dat dit mentale proces in vormen vertaald wordt. Het stelt ons in staat te bekijken hoe het beeld eruit zou gaan zien en geeft ons de gelegenheid het te veranderen. Alsof je een grillige, vluchtige droom duidt en hem nog tijdens de duiding aanpast.

Als aan de andere kant het creatieve proces in het idee ontstaan is of in de wiskunde, de meest cognitieve van de talen, kunnen we het omkeren en *de-processen*, totdat we de vorm vinden, het beeld van het algoritme, het simulacrum. (zie schema)

Dit wil niet zozeer zeggen dat het digitale beeld geen reële referent heeft als wel dat de referent het innerlijke mentale beeld is, dat vaak door de kunstenaar /ontwerper alleen intuïtief aangevoeld wordt. De computer geeft *body*, belichaamt de beelden

die voortkomen uit de innerlijke wereld in een denkbeeldig universum. Alsof we in het labirint aan de andere kant van de spiegel stappen maar dan met de mogelijkheid het te manipuleren en te transformeren. We gaan een onstoffelijk universum binnen waar de gebruiker/ontwerper zich oefent in het ontastbare. ABEL GANCE heeft eens gezegd dat de beelden zelf niet zo belangrijk zijn maar juist wat er tussen de beelden in ligt. Dat is precies het universum waar we het de hele tijd over hebben. Alleen helden durven er wensen op na te houden en zich dingen te verbeelden. Computer en video helpen ons helden te zijn of tenminste te doen alsof.

Het ontwerpen is in essentie een proces dat veel te maken heeft met het denkbeeldige. Alléén door iets te verlangen, alleen door te simuleren, komen we tot een interactief ontwerp, dat op een actieve, directe manier een dialoog tot stand brengt tussen zender (ontwerper) en ontvanger (gebruiker). Een ontwerp dat, ontstaan in het universum van de verbeelding, het denkbare(virtuele) universum doorkruist om tenslotte een plaats te krijgen als 'koning' en 'koningin' (schoppen, harten, ruit of klaver) in de werkelijke ruimte die ons als levende wezens toebehoort: de



ruimte van de werkelijkheid, van het echte. Op dat moment kiezen we voor het ontwerpen als communicatiemiddel en zal het niet meer voorkomen dat het – zoals in LEONARDO's tijd de schilderkunst – als ambacht/technische kunst beschouwd wordt.

Nu zijn *de maan in een mandje*² en *de maan van Valencia* dichterbij ons bereik gekomen.³

Vertaling: BARBARA GROENHART

¹ BOZAL, VALERIANO *Intending tot de Verhandeling over de Schilderkunst door Leonardo da Vinci en...*, Murcia 1985, pag.xxv

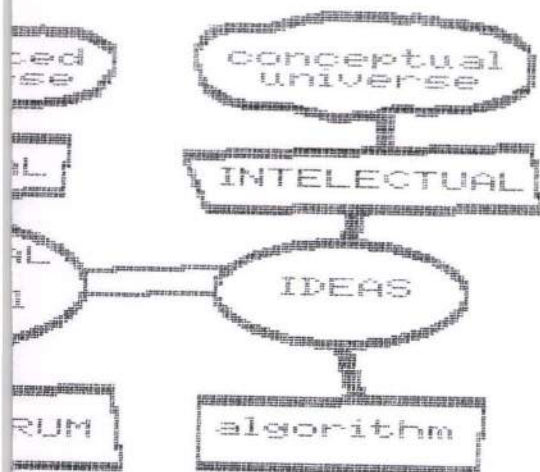
² Catalaanse uitdrukking letterlijk vertaald: *De maan in een mand*, waarmee onbereikbare doelen aangeduid worden net als met het Spaanse *De maan van Valencia* waarmee bijvoorbeeld de niet te verwezenlijken wensen van een veeleisende tiener bedoeld worden.

³ Deze, oorspronkelijk in het Spaans geschreven tekst is geschreven voor publicatie in het tijdschrift *Telos*, Madrid.

is a penetration into perspective. It is not contemplating paintings or electronic images. We go through the frame and we put ourselves in the screen. By putting ourselves among the forms we can encounter form and an infinity of interior spaces. Computers invite us to transform ourselves into *cells* that can stroll among objects and visit images.

All manifestations of artistic experimentation follow this route — from exterior to interior. For example, with VIRGINIA WOOLF the novel reached maturity. To give life to her characters she chose not to use situational perspective. Instead she delved into the personalities of the personages. This is the path that video-computer-art follows.

At last! Now we have the machines, gadgets, systems, or better said the interrelated systems that are capable of applying scientific theory. These machines can virtually reproduce physical phenomena by means of mathematical laws. (These laws also constitute a part of the virtual universe) They show us a range of possible results in *real time* and *interactively*.



We are of course referring to video and computers. Both mediums, the former more flexible, and the latter more common, are *parents* to an advanced audio visual concept. Video gives us images and computers facilitate access to the symbolic. Computers arrange and permit representation: yielding languages. This all has to do with a very productive union. Up till now and in our opinion, this union clearly shows the possibilities of the universal machine.

The machine which is all machines, while at the same time is not one. The machine that can conceive of all desires. It is just like when little fairies appear with their magic wands and grant us only one wish. Which one do we choose? Obviously we go for a second magic wand that will grant us more wishes.

Computers and video help us to work out the imaginary to later fulfill it. They do not help us to make it. They help us to imagine. The imaginary in its first moment is chaotic. Computers unclot, liberate and

unleash images. Later they will give them order. Video supplies us with images. We familiarize ourselves with them and this makes the travelling easier.

Virtual space allows us to operate, play with, transform, and symbolize the imaginary. It is no longer a mere source of energy. It becomes a creative development space (not productive). All we can imagine is there with susceptible to being made. The difficulty does not reside in the fact of making it, but in the imagining it in the first place.

Our energy and creative intuitions are in our imaginations. We can not discern them because there is no interior distance. The virtual universe gives us the possibility to project them. It also allows us distance which is consciousness. The act of separating ourselves from reality and enjoying it. We find ourselves in a universe that unites while separating. This is the true function of the myth. Computers take us closer to myth.

In the era of simulation we can imagine and construct realities. It helps us to decide and clarify desire. Desire is always vague in the beginning. Computers' screens excite us into creating our own illusions. Screens reflect these images and the operator/designer, now motivated learns how to design.

A clear cut example of what the universal machine represents within the reach of everyone could be videogames. In these games we find all the ingredients (functions) that define the universal machine. Videogames (computer and video) are instruments that substitute the laws of objects for the actual objects. They are interactive due to the feedback mechanisms found in the program (software) and the technological structure (hardware). It is a system that simulates.

Simulation allows us this attitude of recreational experimentation. Taking hypothesis and turning them into plausibilities. With simulation we learn. Above all we learn to desire. Learning through simulation. The child, the apprentice, when playing simulates something that he or she is not. In doing this he or she learns how to become what he or she is pretending to be. Working with a computer is a very serious game. Simulation is a game. OCTAVIO PAZ says that this is what differentiates us from the Gods. They play while we work.

Digital image technology is the magic of our century. Like all magic, its mission is to introduce us to other dimensions. Utilizing machines we achieve growth, expansion, and the widening of our senses' horizons. In the same way that the microscope reveals another reality invisible by limitations that we sometimes impose upon our senses — computers help us to observe the inner reality (within us) that we can not see unless we outwardly project it. Simulation is a universe willing to transform itself. It transforms images, ideas, and algorithms

into shapes. It rescues them from their conceptual universe. Simulation is continual stimulation because it overlaps and connects interior and exterior worlds.

The creative process is a succession of simulative acts. We do not know where it begins. We may consider it, before being visible and on its way to completion, within the context of image. At first it appears diffused and con-fused. Unrevealed. The universal machine strips away veils allowing this mental process to be translated into forms. This permits us to observe what the image could be. Viewing the image at this stage gives us the opportunity of changing or transforming it. This is like taking an anarchistic volatile dream and recreating it while explaining it.

If the creative process has originated in idea or mathematics (the most cognitive of languages) we can change its direction. It can be de-processed until the form, the image of the algorithm, and the simulacrum are found. (see diagram).

We are not implying that the digital image has no real counterpart. Sometimes only the artist/designer is aware of this counterpart which is mentally store. Computers give shape to images from our inner worlds and transport them to the virtual universe. It is just like drifting over into the labyrinth on the other side of the looking glass. Yet there is still the possibility to manipulate, change, and transform what exists there. We enter into an immaterial universe where the operator/designer rehearses in intangibility. ABEL GANCE said that images are not important and that what exists among them is. In this the universe to which we are referring. Only heroes dare to imagine. Computers and video help us to be heroes — or at least to simulate it.

The act of designing is loaded with virtuality. By just desiring and simulating we will attain an interactive designing tool. This will be an active and truly direct interconnection/intercommunication/conversation between the emitter (designer) and the collector (user). A design being born in the imaginary world will cross the virtual universe and become *king* or *queen*. Hence the inhabitant of *real* space which belongs to all living beings. This is when we will choose design as our means of communication. Design will no longer be considered — like painting in LEONARDO's time — a mechanical art.

Now *la luna en un cesto*² and *la luna de Valencia* are closer to us.³

Translation: RUTH TURNER

1 BOZAL, VALERIANO, The introduction of *El Tratado de Pintura por LEONARDO DA VINCI* y..., Murcia 1985, pag.xxv

2 A Catalan expression which literally means *the moon in a basket*, referring to unattainable objects. In Spanish a similar expression exists, *the Valencian moon*. This refers to the longings of a bratty adolescent. Thus, the unreachable star in English.

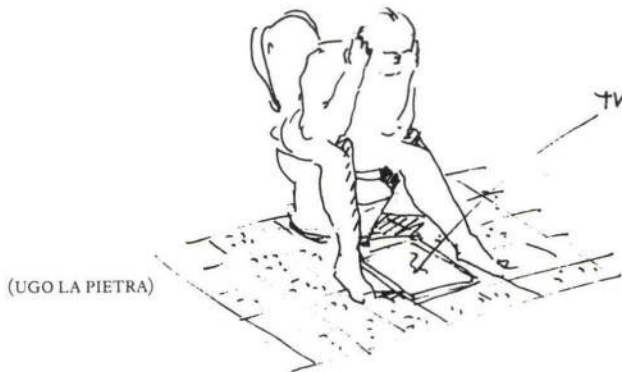
3 This text was originally written in Spanish for publication in *Telos* Madrid.





Video Festival

Some Marginal Notes



(UGO LA PIETRA)

Een van eeuwige problemen van videofestivals is dat ze vanwege hun speciale aard sommige centrale kenmerken van video (intimiteit en programmeerbaarheid) ontcrachten, en meer die facetten benadrukken die gewoonlijk in verband worden gebracht met film en televisie.

●One of the eternal problems of video festivals is that by their very nature they negate some of the central qualities of video, intimacy and programmability, rather emphasizing those facets usually associated with film and television.

Helaas lijken veel videomakers tegenwoordig hun energie te richten op het produceren van werk speciaal voor binnen de festival-context, zo werk creërend dat slechts marginaal video te noemen is; door de aard van de gebruikte apparatuur. Terwijl diversiteit juist gevierd en gestimuleerd moet worden dreigt deze ontwikkeling enkele van de kwetsbaarder kwaliteiten te verzuipen, die juist uniek zijn voor het medium.

Ofschoon dit probleem in eerste instantie de zorg van de kunstenaar zou moeten zijn, moet men ook inzien dat degenen die de context definiëren waarbinnen het werk een ontmoeting aangaat met het publiek – de festivaldirecteuren, curators, distributeurs en critici – een belangrijke rol spelen in de ontwikkeling van het medium. Persoonlijk heb ik het idee dat er twee mogelijke aanpassingen aan de huidige festival-structuur mogelijk zijn die zowel de kwaliteit als de pluriformiteit van de toekomstige videopraktijk kunnen verbeteren.

In de eerste plaats, dat enige verantwoordelijkheid wordt overgedragen aan de kijker ten aanzien van de programmering (mogelijk geworden door bepaalde nieuwe technologieën¹) waarmee de intimiteit van de auteur/lezer wisselwerking wordt versterkt die zo speciaal is voor video (en zo ernstig beschadigd wordt door de huidige festivalstructuren).

In de tweede plaats dat de positie van de curator wordt verzwakt zodat sterkere thematische uitspraken gedaan kunnen worden. Als je tenminste de inbreng van de curator zichtbaar wil maken en de problematiek van de huidige situatie benadrukken. Zowel de zeer diverse selectie, als de daarna plaatsvindende indeling in *blokjes* staan noch ten dienste van de kunstenaar – die zijn werk in de meest vreemde context aantreft – noch aan de toeschouwer die regelmatig wordt geconfronteerd met *surreally* onderhoudende maar in wezen waardeloze associaties tussen werken. Misschien zou het idee van een aantal curators, die ieder rond een helder geformuleerd thema of binnen een genre werken, de rol van een festival als overzicht beter recht doen dan het idee van een (of twee) directeuren die de prometheüsiaanse en twijfelachtige taak op zich nemen om een honderdtal werken te selecteren uit de duizend of meer die er aangeboden worden.

●Sadly, many video-makers now seem to be directing their energies to producing work primarily for the festival context, thus creating work that is only marginally video through the nature of its hardware. Whilst diversity should be celebrated and nurtured this particular tendency is in danger of swamping some of the more fragile qualities that are unique to the medium.

Whilst this is a problem to be addressed by the artists it should also be recognised that those that define the context within which the work is encountered by its audience – the festival directors, curators, distributors and critics – play a large part in the medium's development. Personally I feel that there are two possible adjustments that could be made to the present festival structures that may enhance both the quality and plurality of future video practise.

Firstly, that a greater degree of responsibility for programming devolves onto the viewer (becoming possible with certain new technologies¹) thus affirming the intimacy of the author/reader dynamic that is particular to video (and so seriously damaged by the present festival structures).

Secondly, that the curatorial position is tightened up such that stronger thematic statements can be made, if you like making visible the curators hand and therefore emphasizing the problematics of what is at present an unavoidable situation. Neither the sprawling selections, nor the clustering afterwards, do a big service to either the artists - who find their work delivered in the strangest contexts - or to the viewer who is more often than not confronted with surreally entertaining but essentially valueless associations between works. Perhaps the idea of a number of curators, each working around a clearly stated theme or within a genre, would do better service to the role of the festival as survey than the notion of one (or two) directors taking on the promethean and questionable task of selecting a hundred or so works from the thousand or more that are submitted.

¹ voor suggesties op dit gebied/for suggestions concerning this field: WILLEM VELTHOVEN Touch Screen Video, in *Mediamatic 1-3 1987* pp.130-133

Luck Smith

GUSZTAV HÁMOS

Tijdens het symposium *Kunst voor Televisie*, afgelopen september in Amsterdam ging *Time Code* in première. Een van de opvallendste bijdragen aan dit internationale kunstvideo-compilatie-programma was *Luck Smith* van de in Berlijn wonende Hongaar GUSZTAV HÁMOS (productie ZDF, DAS KLEINE FERNSEHSPIEL). ALBERT WULFFERS beschrijft deze band en gaat kort in op HÁMOS' vroegere werk.

De fotostroken onder aan de pagina's sluiten aan bij een kunstenaarsbijdrage elders in dit blad.

HÁMOS stuurde die uit New York, waar hij dit jaar atelier houdt (PS1).

De Stad als Mens

Het menselijk lichaam afgebeeld als landschap, daarvan heb ik nooit gehouden, omdat daaraan veelal stiekemigheid ten grondslag ligt; natuur die door iedereen kan worden genoten levert de dekmantel voor het tonen van meestal verhulde natuur, welke laatste daardoor van haar inhoud wordt beroofd. Daartegenover verdient openlijk voyeurisme een prijs voor eerlijkheid.

Maar hoe zit het als je het proces omdraait, als je bijvoorbeeld een stad verbeeldt als het menselijk lichaam? Die vraag was tot voor kort eigenlijk nooit echt bij mij opgekomen.

Uitdrukkingen als *het hart van de stad*, *hartje centrum* en *parken zijn de longen van de stad* hebben mij nooit aangezet tot filosoferen. Evenmin als de evangelist van de *Church of Christ without Christ* daarin slaagde met het uitsluitend verkondigen van het fallische karakter van kerktorens. En het benoemen van Oostenrijk door een inwoner van dat land als het *zitvlak van Europa* vond ik weliswaar plastisch, zoals ook de erotische landschappen van ANDRÉ MASSON altijd wel tot mijn verbeelding spreken, maar verder...

Waarom stelde ik mij die vraag onlangs dan wel? Dat werd veroorzaakt door *Luck Smith*, het meest recente werk van GUSZTAV

●During *The Arts for Television* symposium, last september in Amsterdam, *Time Code* premiered. One of the most outstanding contributions to this international art video-compilation-programme was *Luck Smith* by Berlin based Hungarian artist GUSZTAV HÁMOS (production ZDF, DAS KLEINE FERNSEHSPIEL). ALBERT WULFFERS discusses this tape en provides a quick introduction to HÁMOS' earlier work.

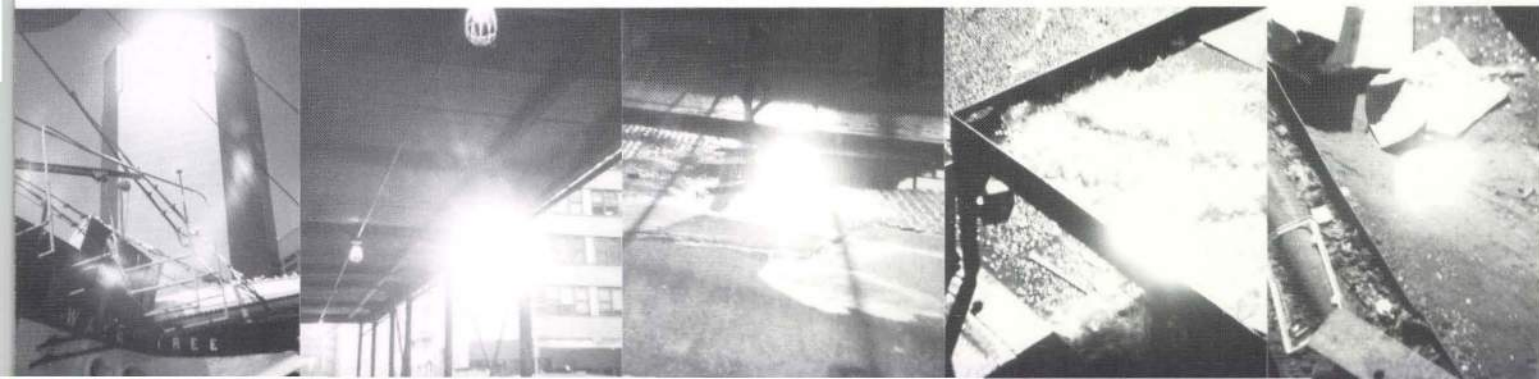
The foto strips at the bottoms of the pages connect to an artist contribution elsewhere in this issue. HÁMOS made it in New York, where he momentarily keeps an atelier (PS1)

The City as a Human Being

●I've never been keen on the human body depicted as a landscape because sneakiness is usually underlying it. After all, nature which can be enjoyed by everyone supplies the front for the showing of mostly veiled nature, the latter therefore being stripped of her meaning. On the other hand, open voyeurism deserves a prize for candour.

But what happens if you reverse the process, if for instance, you depict a city as a human body? Until recently I had never really considered the question. Dutch expressions such as the *heart of the city*, *the heart of the centre* and *parks are the lungs of the city* never prompted me to philosophize. No more than the evangelist of the *Church of Christ without Christ* succeeded with the exclusive proclamation of the phallic character of church spires. And an inhabitant of Austria who called that country *Europe's bottom*, which in my opinion was extremely expressive in the way that ANDRÉ MASSON's erotic landscapes always appeal to my imagination, but for the rest...

So why did I recently ask myself that question. It was because of GUSZTAV HÁMOS' most recent work *Luck Smith* that he made for



GUSZTAV HAMOS *Killer* 1986

HAMOS, dat hij maakte voor het onlangs door de NOS uitgezonden programma *Time Code* (een co-productie van NOS, ZDF, CHANNEL 4, WGBH, INA en de Spaanse televisie in het kader van de tentoonstelling *The Arts for Television*). In deze video vat hij een gedeelte van Berlijn op als het menselijk lichaam.

FLASH GORDON en andere Helden

Alvorens terug te komen op dit werk, ga ik in op enkele oudere producties van HAMOS, vooral omdat die een verwachtingspatroon hebben geschapen waaraan *Luck Smith* op het eerste gezicht op geen enkele wijze beantwoordt. Voor HAMOS zelf sluiten *Luck Smith* en de foto's die hij momenteel in New York maakt duidelijk aan bij zijn vroeger in Hongarije vervaardigde conceptuele fotografie, waarvan eind zeventiger jaren een tentoonstelling was te zien in Eindhoven.

In een van de eerste door HAMOS in Berlijn gerealiseerde werken, de installatie *Seins-Fiction* (1980), speelt die stad een hoofdrol, en dan met name de tweedeling ervan. In HAMOS' werk is veelvuldig sprake van dualiteit. In de tape *Seins-Fiction II; The Invincible / Der Unbesiegbare* (1982/83) is sprake van een objectief beeld naast een subjectief beeld, een combinatie die haar weerslag vindt in het gebruik van video naast film. Daardoor leven wij op twee manieren mee met de hoorspelavonturen van de archetypische superheld FLASH GORDON, de *Verlosser van het Kwaad*, die hier geïncarneerd is in HAMOS zelf; enerzijds zien wij de gebeurtenissen weerspiegeld in zijn gezichtsuitdrukkingen, anderzijds kijken wij naar die voorvallen met zijn ogen.

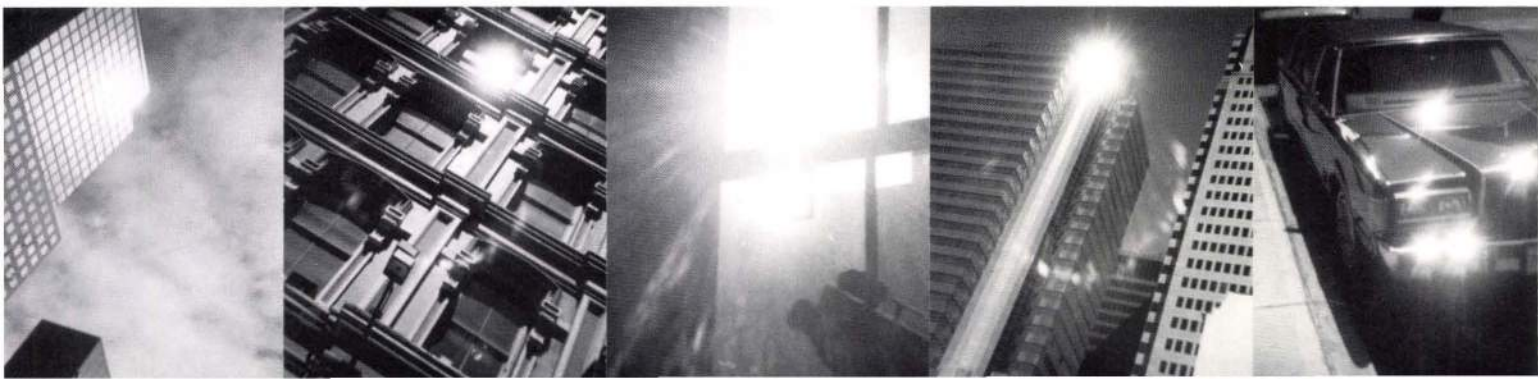
In het geval van de aanstekelijke productie *Chérie mir is Schlecht* (1983), die HAMOS maakte in samenwerking met MARIAN KISS en ED CANTU, zijn beelden uit commercials een volkomen geïntegreerd onderdeel van een vampierverhaal: reclamespots voor doucheschuim, etenswaren, drank, wasverzachter en snelle auto's worden naadloos ingepast in het oorspronkelijke materiaal.

Video en film gaan opnieuw broederlijk samen in *Der Unbesiegbare* (1984/85), nu om uitwerking te geven aan de combinatie van twee typische filmgenres: science-fiction en thriller. Centraal in dit werk staat de vraagstelling of een held zich bewijst door zijn dood met als doel voor ogen – zoals HOMERUS wil – stof te leveren aan dichters voor het bezingen van zijn onsterfelijkheid. De filmgeschiedenis heeft een antwoord gegeven op deze vraag, zowel met betrekking tot (film)helden als tot hun onontbeerlijke tegenstrevers. Hun voorbeeldwerking blijft bestaan, dat zien we – mede dankzij het acteren – in *Der Unbesiegbare*. Vooruitlopend op *Luck Smith* is het aardig te vermelden dat zowel in *Seins-Fiction II* als in *Der Unbesiegbare* bestaande gebouwen – als *Neuschwanstein* en die van BOFIL in Marne-la-Vallée – door HAMOS een andere functie krijgen toebedeeld. Het meest opvallende is de metamorfose van het *Atomium* in een ruimteschip.

Geen helden zonder schurken en daarom is *Killer* (1986), hoewel qua vorm afwijkend, inhoudelijk zeer verwant aan voorgaande producties. Hier worden we namelijk geconfronteerd met statements van natuurlijke tegenpolen van de held. Drie *killers* aan het woord en die brengen alle drie verschillende motivaties voor hun daden naar voren: broodwinning, het doden als kunstvorm (à la samoeraï) en als derde, fascinatie voor de katharsis die door de dood van een held teweeg wordt gebracht. Veel helden ontstaan pas of worden pas als zodanig erkend als ze, door de dood, onsterfelijk zijn geworden. Juist daarom kunnen *killers* bijdragen aan het creëren van een held. En, ironisch genoeg, kunnen zijzelf, geholpen door de media, een welhaast gelijkwaardige status bereiken, al dan niet tegen wil en dank: de gangster als onsterfelijke volksheld.

Een alledaagse Held

Zo zijn wij weer aangeland bij *Luck Smith*, de videoproductie die



● the *Time Code* program recently broadcast in Holland by NOS, ZDF, CHANNEL FOUR, WGBH, INA and Spanish Television to mark the *The Arts for Television* exhibition. In this video he interprets a part of Berlin as the human body.

FLASH GORDON and other Heroes

Before returning to this video work, perhaps it is useful to glance back on some of HAMOS' previous productions, mainly because they have created a pattern of expectation that at first sight *Luck Smith* in no way seems to comply with. For HAMOS himself, *Luck Smith* and the photos he is at present making in New York clearly connect with the conceptual photography he did in Hungary which was exhibited in Eindhoven at the end of the Seventies.

The city played a major role in one of HAMOS' first works realized in Berlin: the *Seins-Fiction* installation (1980) and then particularly its division in two. HAMOS' work is frequently a question of duality. An objective image is placed alongside a subjective image in the tape *Seins-Fiction II; The Invincible/Der Unbesiegbare* (1982/83), the combination of which results in the use of video alongside film. So we empathize in two ways the radio play adventures of the archetypal super-hero FLASH GORDON, the *Deliverer from Evil*, who here is incarnated by HAMOS himself; on the one hand we see the events reflected in HAMOS' facial expressions, on the other hand we watch these events with his eyes.

In the contagious production *Chérie mir is Schlecht* (1983), which HAMOS made in collaboration with MARIAN KISS and ED CANTU, images from commercials are a completely integrated part of a vampire story: TV commercials for shower-foam, food, drink, fabric softener and fast cars fit seamlessly into the original material.

Video and film fraternize again in *Der Unbesiegbare* (1984/85), now expressing the combination of two typical film genres: science-fiction and the thriller. Central to this work is the question whether a hero proves himself with the intended goal of – as HOMER wanted – providing material for poets to sing the praises of his immortality. Film history has provided an answer to this question both in relation to (film) heroes as to their indispensable adversaries. The effect of their examples still exists which we see – thanks to the acting – in *Der Unbesiegbare*.

In anticipation of *Luck Smith*, it's good to mention that in both *Seins-Fiction II* and *Der Unbesiegbare* HAMOS gives new functions to existing buildings such as *Neuschwanstein* and those of BOFILL in Marne-la-Vallée. The most striking example is the metamorphosis of the *Atomium* into a space ship.

There are no heroes without villains and hence *Killer* (1986), although deviating in form, strongly relates in content to the previous productions. Here we are confronted with the hero's natural opposites. Three killers speak and all three propound different motivations for their deeds: livelihood, killing as an art form (à la samurai) and, as the third, the catharsis induced by the death of a hero. Many heroes are made or recognized as such when they become immortal through death. That's why killers contribute to the creation of a hero. And, ironically enough, through the media they themselves can achieve an almost equal status intentionally or otherwise: the gangster as immortal folk hero.

An Everyday Hero

So we end up back with *Luck Smith*, the video production that was made for *Time Code*. The commission announced to the various participating artists: *make a piece of work about a place you feel*



GUSZTAV HAMOS *Der Unbesiegbare* 1984/85





gemaakt werd voor *Time Code*. De opdracht aan de diverse kunstenaars die deelnamen aan dit programma luidde: *maak een werkstuk over een plek waar je affectie voor voelt*. HAMOS koos voor een gedeelte van Berlijn waar veel industrieën en volkstuintjes zijn. De aantrekkingskracht van dat stadsdeel is voor hem zo groot, dat hij daarmee de liefde bedrijft. Erotisch geladen beelden vormen de introductie op de penetratie van de vaginale metrotunnel. Eenmaal binnengedrongen in deze stad/vrouw, blijken de volkstuintjes het weefsel te vormen en de industrieën de organen. Centraal staat de smederij van deze vrouw, het hart van dit stadsdeel; de analogie tussen de hartslag van een mens en dat van een stad wordt onderstreept door de geluidsband waarop een kloppend hart wordt afgewisseld met de neervallende smeedhamer. De smid (virus, bacterie, bloedlichaampje?) heeft het naar zijn zin; hij zingt uit volle borst, alsof hij opgenomen is in een commercial of videoclip.

Sluit *Luck Smith* nu aan bij de voorgaande producties van HAMOS? De verandering van functie van gebouwen kwamen we al eerder tegen, hoewel nooit zo extreem. Belangrijker is echter dat de smid in feite een held is; al is hij dan misschien maar een Bowiaanse held voor één dag, toch is hij een *god in het diepst van zijn gedachten*. Iedereen is tenslotte – zoals het gezegde wil – de smid van zijn eigen geluk of fortuin, en deze smid staat klaarblijkelijk vooralsnog onbepert al zijn verlangens te vervullen. Wellicht is hij dan wel niet de door een smid opgevoede, onoverwinnelijke SIEGFRIED, maar dan toch wel op zijn minst de neveling ALBERICH, die uit het Rijngoud de machtverschaffende ring staat te smeden.

En daarmee stuiten we dan ook weer – op het gevaar af door te draven – op een tweedeling, namelijk de dualistische mensopvatting van onder andere PLATO, volgens wie de uit een andere werkelijkheid afkomstige ziel in gevangenschap aan het lichaam wordt gekluisterd. Gezien de verscheidenheid van menselijke verlangens deelde PLATO die ziel ook nog eens in drieën op en plaatste daarvan het streven naar eer, macht en zelfhandhaving in de borst. En dat is nu precies de plek waar de smid zich bevindt.

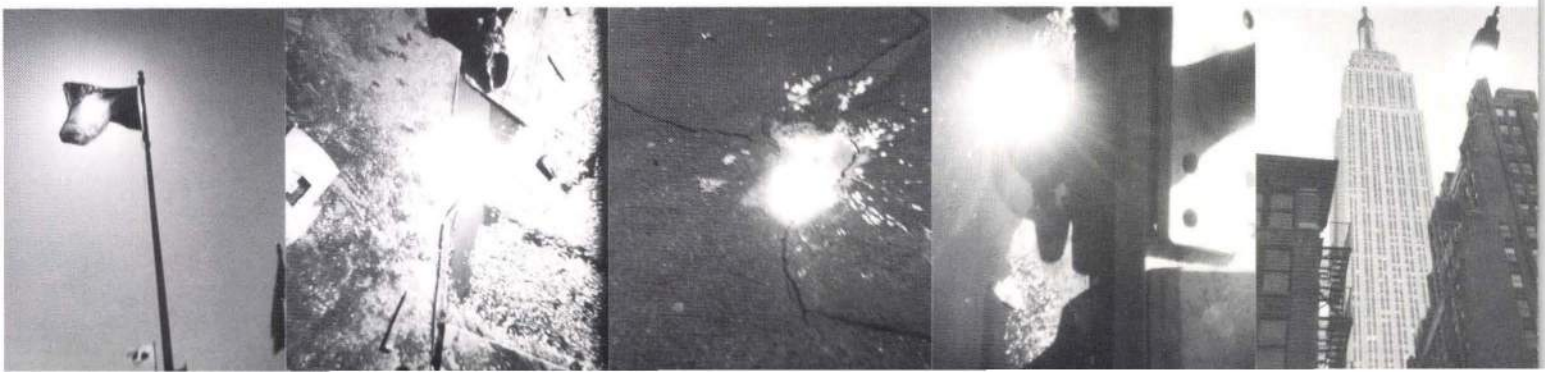
GUSZTAV HAMOS *Luck Smith* 1987

● *affection for*. HAMOS chose a part of Berlin with a lot of industry and allotment gardens. The attraction of this district is so strong that he makes love to it. Erotically charged images form the introduction to the penetration of the vaginal subway tunnel. Once this city/woman is penetrated, the allotments are like the tissue and the industry like the organs. Central is this woman's forge, the heart of the district: the analogy between the human heartbeat and that of the city is emphasized by the soundtrack on which a beating heart is alternated with the forging hammer. The smith (virus, bacterium, blood corpuscule?) is happy: he sings at the top of his voice, as if he's in a commercial or videoclip.

Does *Luck Smith* connect with HAMOS' previous productions? We have encountered the change in the function of buildings before, although not as extreme. However, what is more important is that the smith is a hero, although maybe a BOWIE hero just for one day, he is still a *god in the depths of his thoughts*. After all everyone is – as the Dutch saying goes – the smith of his or her own luck or fortune and this smith is obviously as yet unhindered in the fulfilment of all his desires. Perhaps he is not the invincible SIEGFRIED who was brought up by a smith but he is at least the *Nibelung* ALBERICH who forges the power-giving ring from the Rheingold.

And there we are again stumble upon – at the risk of exaggeration – upon a division, namely the dualistic interpretation of humanity by amongst others PLATO, who thought that the soul came from another reality and was confined and imprisoned in the body. In view of the diversity of human desire, PLATO divided this soul once more into three and from this placed the striving for honour, power and self-preservation in the breast. And that is exactly the place where the smith is located.

Translation: ANNIE WRIGHT





FREDERIC COBAUX (ED) *Videodoc* (magazine) 18 Place E. Flagey, B-1050 Bruxelles EDIMEDIA(PUB) F BF250, tel.02 6403815

LIDEWIJDE DE SMET

FREDERIC COBAUX (ED) *Media Box* (newsletter) 18 Place E. Flagey, B-1050 Bruxelles EDIMEDIA(PUB) F BF5000(1 an), tel.02 6403815

Het Belgische tijdschrift *Videodoc* heeft een nieuw gezicht gekregen. Verscheen het eerst maandelijks, vanaf oktober komt het nog maar vier keer per jaar uit in de vorm van een themanummer. Het wordt daarentegen aangevuld met een halfmaandelijks video- en TV-informatiebulletin, *Media Box* genaamd.

LIDEWIJDE DE SMET schetst hoofdlijnen en aandachtspunten van het blad.

Aan het einde van de jaren '70 kende bijna iedere grote stad in Noord-West Europa de opkomst van enerzijds videocollectieven, anderzijds de bekabeling. De initiatieven bleken niet elkaars grootste vrienden en in de verwachting dat de komst van de kabel een ongelimiteerde mogelijkheid tot verspreiding van vrije producties zou betekenen, werd men teleurgesteld. Deze situatie was aanleiding tot discussie over de relatie tussen video en het massamedium. In deze context vond het Belgische *Videodoc* zijn oorsprong (1976). Het tijdschrift richt zich nog steeds op communicatie in de brede zin van het woord, maar in de loop der jaren heeft de aandacht zich toegespitst op het wel en wee van televisie. Toch is het blad voor de *Mediamatic* lezer interessant. De mediakunst en video komen regelmatig aan de orde, al gebeurt dit vaak vanuit de visie dat video onlosmakelijk verbonden is met televisie.

Video-Televisie

Het franstalig tijdschrift was aanvankelijk wat wild. Een onduidelijke en koortsachtige opmaak versierde de aandacht voor initiatieven op het mediagebied van die dagen zoals piraten, lokale omroep en het marginale kunstgebeuren. Het tamelijk subculturele karakter maakte na een paar jaar plaats voor een strenge lay-out zonder franje en in een intellectuele mantel gehulde betogen. Deze uitgaven vormen de basis van mijn bespreking van *Videodoc*.

VIDEODOC richt zich op een internationaal publiek, getuige de in het engels gestelde teksten die abonnees moeten werven. In each monthly issue a special section covers the international scene and compares it with Belgium, en *If you want to*

keep in touch with video, television, radio, satellites or programs. Het blad is rijk geïllustreerd, zwart-wit, op A-4 formaat en wordt uitgegeven door EDIMEDIA met steun van LA MEDIATHEQUE en het MINISTERE DE LA COMMUNAUTE FRANÇAISE DE BELGIQUE.

Met ingang van nummer 83 (feb./mrt '86) kent *Videodoc* een formule die na oktober 1987, wanneer de driemaandelijks in plaats van maandelijks uitgave start, in grote lijnen wordt gehandhaafd: *un dossier* dat de grote thema's van communicatie en het audiovisuele behandelt naast rubrieken als *entr'revues*, over publicaties en evenementen, *programme*, voor- en nabeschouwingen, en *rencontres*, waarin diverse lieden uit Belgische instellingen worden geïnterviewd. Van een voorkeur voor een thematische aanpak, als bij de nieuwe opzet, was eigenlijk eerder ook al sprake; er werden vaak meerdere artikelen aan één onderwerp gewijd. Ik denk bijvoorbeeld aan het thema *interactiviteit* - nummer 71 (juni '84) - dat in de belangstelling kwam door de introductie destijds van de *Minitel*, een soort huis-computer van de Franse PTT waarbij communicatie per telefoon geschiedt.

Op twee andere verschenen thema-nummers zal ik straks terug komen. Eerst wil ik ingaan op de visie op mediakunst zoals die in het blad tot uitdrukking komt. In al de grondige artikelen schemert een grote passie door voor de televisie als massamedium waaraan video als individueel medium wordt gerelateerd. De bijdragen van ERIC DE MOFFARTS zijn het meest gericht op beeldende kunsttoepassing van media. Zijn recensies zijn niet alleen artikelen met consciëntieus vergaarde achtergrondinformatie, maar zijn voorzien van een duidelijke context van het onderwerp dat hij bespreekt. Zo beschrijft hij in de

●The Belgian magazine *Videodoc* has a new look. At first it appeared each month, since October it's been coming out four times a year in the form of thematic issues. Conversely, this is supplemented with a fortnightly video and TV information bulletin called *Media Box*.

LIDEWIJDE DE SMET outlines the magazine's basic ideas and points of interest.

●The end of the Seventies saw the emergence of on the one hand video collectives and on the other the cable network in nearly every major city in North-west Europe. The initiatives appeared not to have been well disposed to one another and the expectation that the advent of cable would mean a limitless possibility to distribute independent productions proved to be a disappointment. This situation occasioned discussion about video and the mass medium. The Belgium *Videodoc* has its origins in this context (1976). The magazine still focuses on communication in the broad sense of the word but over the years attention has been concentrated on the ups and downs of television. Yet the magazine is interesting for the *Mediamatic* reader. Media art and video regularly come up for discussion, although this is from the perspective that video is inextricably bound up with television.

Video-Televisie

This French-language magazine was initially somewhat wild. An unclear and frenetic layout drew attention to initiatives in the media terrain of those days such as pirates, local stations and marginal art events. After a couple of years, this rather sub-cultural character made way for a severe lay-out without any trimmings and for arguments swathed in intellectual terms. These are the publications that are being used for this review.

Videodoc is aimed at an international public, judging by the texts in English which must bring in the subscribers: *In each monthly issue a special section covers the international scene and compares it with Belgium* and *If you want to keep in touch with video, television, radio, satellites or programs.* The magazine is well illustrated in black and white and is published in an A4

format by EDIMEDIA with support from LA MEDIATHEQUE and the MINISTERE DE LA COMMUNAUTE FRANÇAISE DE BELGIQUE.

Starting with issue 83 (February-March 1986), *Videodoc* has adopted a formula that in principle has been maintained even after October 1987 when it began to be published every three months rather than every month. It is *un dossier* that discusses the major themes of communications and the audiovisual area alongside regular sections such as *entr'revues* about publications and events, *programme* with previews and reviews and *rencontres* in which various characters from the Belgian establishment are questioned. The preference for a thematic approach had actually already come up earlier as had (*Videodoc's* new lay-out; a number of articles were frequently dedicated to one subject. For instance, I am thinking of the *interactivity* theme of issue 71 (June 1984) which appeared in the wake of the interest created by the introduction of *Minitel*, a kind of house computer provided by the French Post Office whereby communication takes place by telephone.

I'll return later to two thematic issues that have already appeared but first I'll examine the view of media art as expressed in this magazine. All the serious articles project a real passion for television as a mass medium to which video is related as an individual medium. ERIC DE MOFFARTS' contributions are the most focused on an artistic use of media. His reviews are not simply articles with conscientious background information but provide a clear context for the subject he is discussing. Hence, in issue 89 (November 1986) he describes the *World Wide Videofestival* of that year in the *programme* feature and posits the theory of *L'électisme vidéo*. On

rubriek *programme* van nummer 89 (nov. '86) het WORLD WIDE VIDEO FESTIVAL van dat jaar en poneert het *L'eclectisme vidéo*. Uitgaande van de in Den Haag getoonde producties en met verwijzing naar actuele publicaties, komt hij tot de overtuiging dat er geen scherp te definiëren *video* bestaat maar wel zoiets als *televisie-kunst*. Volgens hem is de kritische houding van televisie en video ten opzichte van elkaar afgezwakt en overgegaan in een natuurlijke, wederzijdse afhankelijkheid. DE MOFFARTS redeneert als volgt: *Le festival de La Haye a certainement révélé que la position des artistes vidéo ou vidéastes n'est plus aussi tranchées que si la 'résistance' s'épuise, s'académise même, la 'confusion' volontaire vidéo-télévision elle aussi disparaît, et avec elle sa préméditation, sa stratégie de 'coup monté' pour changer la télévision. Aujourd'hui, la télévision est reconnue comme penchant naturel de la vidéo. Non pas qu'il faille à tout prix passer par la télévision ou à la télévision pour exister, non pas qu'elle soit l'unique référence, mais qu'entre la marginalité d'un refus de la TV et l'utopie de sa transformation la vidéo trouve progressivement sa place comme art de la télévision.*¹

De *televisie-kunst* is in *Videodoc* geaccepteerd zoals al eerder bleek in de affectie die het blad liet doorschemeren voor het video-festival in Montbéliard 1984. Juist dit festival deed de nodige stof opwaaien over de (on)mogelijkheid van de relatie en polariseerde in Europa de verhouding tussen video en televisie. Critici in video-instellingen voelden zich toen meer dan ooit genoodzaakt zichzelf te profileren als ofwel kunst-mind, ofwel commercie- en TV-gebonden. Inmiddels is de hilariteit hierover door veranderde omstandigheden wat afgenomen maar in de bespreking van Montbéliard 1986 spreekt DE MOFFARTS (nummer 87, juli/aug. 86) stellig over *vidéo-télévision: le couple moderne*. FRANÇOISE LERUSSE stelt in een volgend artikel de meningen juist tegenover elkaar: *Point de Vue Montbéliard: eux c'est eux, nous c'est nous!*

Serieuze Clip

De LAT-relatie tussen video en televisie lijkt in *VIDEODOC* meer en meer een eenpersoons huishouden

1 Het festival te Den Haag heeft laten zien dat de positie van videokunstenaars of *vidéastes* (term van JP FARGIER, LDS) meer en meer bewijst dat het verzet tegen televisie afneemt, academischer wordt. Ook de moedwillige verwarving tussen TV en video verdwijnt en daarmee de oorspronkelijke opzet van video om televisie te veranderen. Vandaag de dag wordt televisie erkend als een natuurlijke neiging van video. Het is niet zozeer zo dat ze coute que coute gebruik moet maken van televisie of erop moet verschijnen om te kunnen bestaan, en ook niet dat ze de enige referentie is, maar het is meer zo dat tussen de marginale afkeer van televisie en de utopie haar te veranderen, video steeds meer haar plek vindt als de kunst van televisie.

2 BENOIT JACQUES DE DIXMUIDE wijst er bijvoorbeeld op dat men probeert de klassieke muziek te verpopulariseren en actueel te maken

van de laatste te worden, wanneer ik mij baseer op actuele themanummers als *Le Vidéo-clip* (no.83, feb./mrt. 86) en *Musiques et Images* (no.90, dec./jan. 86/87). Het laatste draagt de subtitel *l'ère du post-clip ou du pre-MTV*.

De problematiek die in het eerdere nummer werd aangesneden, krijgt hier een vervolg. PATRICIA NICAISE analyseerde daar de clip op de visuele inhoud, maar in de overige bijdragen werd de clip vrijwel alleen beschouwd vanuit het commerciële perspectief. Omdat volgens *Videodoc* de clip zich beperkt tot muziek van het lichte genre en rock, en de angelsaksische muziek overheerst, wordt in het recentere themanummer de vraag gesteld naar de mogelijkheden van klassieke, traditionele en jazz-muziek op TV en video.

Bij de clip zijn zowel de muziek als de elektronische visualisatie een hedendaags verschijnsel, televisie en klassieke muziek stammen daarentegen uit verschillende tijdperken. De clip bleek – volgens het eerste dossier – een fenomeen dat afhankelijk is van modes en trends. Door nu de vercommercialisering van minder trendgevoelige muziek te onderstrepen proberen de diverse auteurs in het laatste dossier kost wat kost te bewijzen dat ook die andere muziek wel in de mode is.² Originele invalshoeken op een mogelijke visualisering van bijvoorbeeld klassieke muziek ontbreken helaas.

Misschien is het volgende citaat nog het meest illustratief voor de problematische verhouding tussen serieuze muziek en TV: *Ils cherchent ailleurs, hors des médias dominants ou presque. Refoulés des grands circuits, ils cherchent à s'exprimer dans les salles où un public curieux et attentif les attend. Là, ils nouent de vrais échanges, ils répondent aux souhaits profonds d'individus. Ils ne chantent pas nécessairement dans les grandes salles et c'est tant mieux: le contact est d'autant plus dense que la scène est proche. Là, la parure s'efface; il s'agit d'être soi-même avec sa force et ses faiblesses. Là, la chanson vivante peut traduire son pouvoir émotionnel et exprimer sa véritable dimension universelle.*³ Een ideeje voor *Videodoc* om wellicht ook video als individueel medium iets meer vanuit deze optiek, de expressie van een persoonlijke emotie, te benaderen?

door uitzending van concoursen en dergelijke. Men past dus de muziek in het keurslijf van televisie in plaats van na te denken over een visuele variant van het concert.

3 Zij (de musici LDS) zoeken elders, buiten de nageoogde alles overheersende media. Verstoeten uit het grote circuit, treden zij op in gelegenheden waar een nieuwsgierig en aandachtig publiek op hen wacht. Daar worden de ware contacten aangeknoopt, en worden verdergaande aspiraties beantwoord. Zij spelen niet per se in grote zalen en des te beter: het contact is des te intenser wanneer het podium heel dichtbij is. Daar verdwijnt iedere opsmuk en gaat het erom jezelf te zijn met al de sterke en zwakke kanten. Daar kan de levende muziek haar emotionele krachten vertellen en haar ware, universele emotie uitdrukken. (JEAN-MARIE VERHELST).

•the basis of the productions shown in The Hague and referring to current publications, he is convinced that *video* does not exist as something clearly definable but *television art* does. He thinks that the critical position of television and video is weakened when seen in relation to each other and dissolves into a natural and mutual dependency. DE MOFFARTS reasons as follows: *Le festival de La Haye a certainement révélé que la position des artistes vidéo ou vidéastes n'est plus aussi tranchées que si la 'résistance' s'épuise, s'académise même, la 'confusion' volontaire vidéo-télévision elle aussi disparaît, et avec elle sa préméditation, sa stratégie de 'coup monté' pour changer la télévision. Aujourd'hui, la télévision est reconnue comme penchant naturel de la vidéo. Non pas qu'il faille à tout prix passer par la télévision ou à la télévision pour exister, non pas qu'elle soit l'unique référence, mais qu'entre la marginalité d'un refus de la TV et l'utopie de sa transformation la vidéo trouve progressivement sa place comme art de la télévision.*¹

That *television art* is accepted by *Videodoc* is already apparent by the affection the magazine shows for the Montbéliard video festival in 1984. It was this festival that caused the necessary commotion about the (im)possibility of the relation and polarized the connection between video and television in Europe. More than ever, critics and video organizations felt obliged to project themselves as being either art-minded or linked to TV and commerce. Meanwhile, changing circumstances has caused much of the merriment to subside but in the review of Montbéliard 1986 (issue 87, July/August 1986), DE MOFFARTS talks confidently about *vidéo-télévision: le couple moderne*. In a later article, FRANÇOISE LERUSSE polarizes the views: *Point de Vue Montbéliard: eux c'est eux, nous c'est nous!* (The Montbéliard View: that's them and that's us!).

Serious Clips

In *Videodoc*, the LAT relation between video and television seems to become more and more of a one person residence of the latter if I go by the current thematic issues such as *Le Vidéo-clip* (issue 83, February/March 1986) and *Musiques*

et *Images* (issue 90, December/January 1986/87). The latter has the subtitle *L'ère du post-clip ou du pre-MTV*.

In this way, a connection is suggested with the *clip* issue. The idea was to create a sequel to the topic that came up in the earlier issue. There, PATRICIA NICAISE analyzed the clip on the basis of visual content, but the other contributions view the clip almost entirely from the commercial perspective. Because, according to *Videodoc*, the clip is limited to light music and rock and is dominated by Anglo-Saxon music, the question has come up in more recent thematic issues about the possibilities of jazz, classical and traditional music on TV and video.

In the clip, both the music and the electronic visualization are contemporary phenomena, television and classical music, on the other hand, date from different eras. The clip appears – according to the first dossier – to be a phenomenon that is dependent on fashions and trends. By emphasizing now the commercialization of music less subject to fashion, the various authors in the latest dossier try at all costs to prove that this other kind of music is also fashionable.² Unfortunately, there is an absence of original views on the possible visualization of (for instance) classical musical.

Perhaps the following quote best illustrates the problematic relationship between serious music and TV: *Il cherchent ailleurs, hors des médias dominants ou presque. Refoulés des grands circuits, ils cherchent à s'exprimer dans les salles où un public curieux et attentif les attend. Là, ils nouent de vrais échanges, ils répondent aux souhaits profonds d'individus. Ils ne chantent pas nécessairement dans les grandes salles et c'est tant mieux: le contact est d'autant plus dense que la scène est proche. Là, la parure s'efface; il s'agit d'être soi-même avec sa force et ses faiblesses. Là, la chanson vivante peut traduire son pouvoir émotionnel et exprimer sa véritable dimension universelle.*³ Perhaps it is an idea for *Videodoc* also to approach video as an individual medium more from this point of view: the expression of a personal emotion.

Translation: ANNIE WRIGHT

1 The festival in The Hague has shown that the position of video artists and *vidéastes* (a term coined by J.P. FARGIER, LDS) proves more and more that the *revolt* against television is on the wane, is becoming more academic, and the wilful *confusion* between TV and video is also disappearing with its (video's) *cooked-up* aim and strategy to change television. Today, television is recognized as being the natural tendency of video. It's not true that it's absolutely necessary to submit to or be on television nor that it is the only point of reference but more and more it is precisely between the marginality of aversion to television and the utopia of its transformation that video finds its place as the art of television.

2 For instance, BENOIT JACQUES DE DIXMUIDE points to the fact of the attempt to popularize classical musical and bring it up to

date by broadcasts of competitions and the such like. Hence, music is fitted into the strait jacket of television instead of considering a visual version of the concert.

3 They (the musicians, LDS) are searching elsewhere, beyond the media that dominate almost everything. Excluded from the major league, they seek expression in halls where a curious and attentive public awaits them. There real contact is made, they respond to individual desires. They do not necessarily sing in the major concert halls and so much the better: the closer the stage, the stronger the contact. All the trimmings have been pared away, you have to be yourself complete with strengths and weaknesses. There, the living song can voice its emotional power and express its true universality. (JEAN-MARIE VERHELST).



VERUSCHKA BODY/PETER WEIBEL (ED) *Clip, Klapp, Bum, von der visuellen Musik zum Musikvideo* Köln 1987 DUMONT VERLAG, ISBN 3-7701-2145-7 352pp. D DM19,80

Als de bijna ongedifferentieerde herhaling van een beperkt aantal beelden kenmerkend is voor de muziekvideo, dan komen artikelen over clips in die zin het thema tegemoet, dat ze steeds op dezelfde manier beginnen. Daaraan valt dan toch de verbazingwekkende werking van zo'n onbeduidend verschijnsel af te lezen, dat zo pretentieloos is, dat het als een intellectuele eencellige beschouwd kan worden. Juist deze meest onopvallende soortgenoten verliest men gemakkelijk uit het oog, ofschoon ze tot de elementaire vormen behoren. Moeilijk grijpbaar, zijn ze toch verontrustend alomtegenwoordig. Er is dan ook een groter taalkundig voorstellingsvermogen nodig dan deze vormen ooit zullen bezitten, om licht in hun transparante existentie te brengen.

Zojuist is er een boek uitgekomen over muziekvideo, waarvoor VERA BODY (*Infermental*) en PETER WEIBEL, veelzijdig hoogleraar, als redacteuren tekenen. Het bevat een aantal teksten, waarvan als belangrijkste WILLIAM MORITZ' *Traum von der Farbmusik* en PETER WEIBEL'S *Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, genoemd moeten worden. Met DIETER DANIELS' *Fiktives Selbstgespräch* zijn ze samengevat onder de titel *Archeologie der visuellen Musik*. In een tweede deel *Zur internationalen Musikvideo-Szene* geeft BIBA KOPF indrukken uit de Britse wereld van de popvideo weer (*If it moves, they will watch it*), gevolgd door JENNIFER CLARKS *Streifzug durch die Italienische Videomusik-Szene*, KEITH HOLEMANS notities over Japan en nog een tekst van BIBA KOPF met impressies over Duitse video's. Na een warrig en overbodig derde deel, wordt het boek besloten met de *Lexikographie des Musikvideos*, waaraan het zijn gebruikswaarde ontleent. Dit deel bevat – waarschijnlijk door een typografische fout – zowel *rockvideo-* en *muziekvideo-* regisseurs, als *andere muziekvideo regisseurs* en tenslotte een lijst met een selectie video's van muziekgroepen.

Men neemt dit boek echter graag ter hand – er volgt nog een VHS cassette – want er bestaat nauwelijks literatuur over muziekvideo's. Men legt het ook steeds weer terug met het zekere gevoel het altijd weer te kunnen gebruiken wanneer we gegevens over de geschiedenis van de muziekvideo willen opzoeken. Afgezien van de voorzichtige stap

terug in het *Cro-Magnon*, gaan haar schreden natuurlijk terug tot PYTHAGORAS en ARISTOTELES. MORITZ leidt ons onder een langzaam ontwaken in de tegenwoordigheid van de contemporaine muziek-film. Het koppelteken speelt hier nog de rol van een deelteken, tussen verwachtingen en werkelijkheid.

MORITZ' beknopte en daardoor moeilijk te interpreteren laatste zin (*Als belangrijkste punt blijft, dat ondanks alle verschillen in het gebruik van technische middelen, een perfect op elkaar afstemmen van toon en beeld een onvoorwaardelijke vereiste is voor de droom van een door beelden gevisualiseerde muziek*) wordt gevolgd door PETER WEIBEL'S geschiedenis van de muziekvideo. Dit essay bevat veel wat bij MORITZ reeds vermeld is; is echter beduidend omvangrijker (ca. 110 pagina's), en gedetailleerder, en legt verbanden die tot een technische en esthetische binding van muziek en beeld bijdragen. WEIBEL begint met de *Musikern der Synaesthesie*, bijvoorbeeld ALEXANDER SKRJABIN, en vervolgt de lijn in de kunst van de 20ste eeuw (KANDINSKY, MOHOLY-NAGY) via de muziek- en experimentele film tot aan *Op-Art* en contemporaine vormen van entertainment.

Tegen een dergelijke nijver valt natuurlijk weinig in te brengen omdat de ervaring heeft geleerd dat ze altijd weer geraadpleegd wordt. We missen echter WEIBEL'S speculatieve fantasie (zie catalogus *Ars Electronica* 1986). Zo blijft het boek verbazend conventioneel en beperkt. De met vreugde begroette opvatting van de multimediale kunstvorm *Zwischen E- und U-* (tussen serieuze (Ernst) en verstrooiende (Unterhaltung) vormen van kunst, WULF HERZOGENRATH) als nieuwe dimensie in de contemporaine kunst blijft daarmee direct in haar eigen beperkingen steken als gevolg van het vasthouden aan kunst als definitieve vorm van visie en verbeeldingskracht. De stijl van het boek wekt daardoor de indruk van intellectuele stijfheid tegenover een culturele onafzetbaarheid.

Weldadig anders was het door KARL FREDERKING geredigeerde *Rock Lexikon* (8), met als titel *Sound and Vision*, dat twee jaar geleden in het Duits bij ROWOHLT verscheen en dat hier als supplement aanbevolen wordt.

Vertaling: MARGA BIJVOET

● When music videos are characterized by a nearly indistinguishable repetition of a limited number of images, then articles about clips follow the same pattern in that they all begin alike. This can be read as an example of the astonishing effect of such an unimportant origin, which is so undemanding, that it might be seen as an intellectual unicellular. Because of their inconspicuousness, it is easy to lose track of especially these congeners, which however belong to the elementary forms. Hard to catch they are frightfully ubiquitous. To create light in the darkness of their transparent existence requires greater imagination in the use of language than these forms will ever possess.

VERA BODY (*Infermental*) and PETER WEIBEL, multitalented art professor, just published a book on music video. Among the most important essays to be mentioned are WILLIAM MORITZ' *Dream about Colour Music* and PETER WEIBEL'S *From Visual Music to Music Video* which. Together with DIETER DANIELS' *Fictitious Conversation with himself* they constitute part one, titled *Archeology of Visual Music*. In a second part *The International Music Video Scene* BIBA KOPF relates impressions from the British video scene (*If it moves, they will watch it*), followed by JENNIFER CLARK'S *A fast View of the Italian Videomusic Scene*, KEITH HOLEMAN'S views about Japan and another article by BIBA KOPF with German video impressions. The book ends after an erratic and superfluous third part with the *Lexicography of Music Video* which determines its consumer value. It contains – probably through typographic error – both *rock video* and *music video* producers, as well as *other music video-producers* and finally a list of performers with selected videos.

We are eager to pick this book up – which will be followed by a VHS cassette – since there are very few publications about music video. And we put it away again, with the feeling that it will certainly come in handy when we need to look up data about the history of music video. Its traces, except for a cautious step into the

Cro-Magnon period, go of course back to PYTHAGORAS and ARISTOTLE. MORITZ leads us during a gradual awakening into the present of contemporary music-films. The hyphen still acts as a divisionmark between expectations and reality.

Following MORITZ'S concise and thus difficult to interpret last sentence (*The most important point to remember is that, in spite of all differences between the utilized technical means, for the dream about a music visualized through images perfect tuning of tone and image is a prerequisite.*) is followed by PETER WEIBEL'S history of music video. It contains a lot already mentioned by MORITZ. It is, however, more extensive (ca. 110 pages) and thorough, and draws connections which contribute to the technical and esthetic fusion of music and image. WEIBEL starts with the *Musicians of Synaesthesia*, for example ALEXANDER SKRJABIN, and continues the sequence in the twentieth century art (KANDINSKY, MOHOLY-NAGY) with music and experimental films till *Op-Art* and contemporary types of entertainment.

One can hardly speak against this kind of scrupulous labour, which we know from experience will be consulted once in a while. One misses WEIBEL'S speculative fantasy (see catalogue *Ars Electronica* 1986). The result is that the book remains amazingly conventional and limited. The long awaited notion of the multi-media artform *zwischen E- und U-* (between seriousness (Ernst) and entertainment (Unterhaltung), WULF HERZOGENRATH) as a new dimension of contemporary art is therefore limited by the boundaries it sets itself, caused by the adherence to art as the ultimate form of vision and imagination. The style of the book therefore creates the impression of intellectual stiffness against a cultural indecency.

The *Rock Lexikon* (8), *Sound and Vision*, edited by KARL FREDERKING and published by ROWOHLT in German, in 1985, was refreshingly different, and is recommended here as a supplement.



Weinheim, Basel 1987 BELTZ(PUB) ISBN 3-407-85084-0 188pp. D DM25
Het lang verwachte boek van WOLFGANG PREIKSCHAT is onlangs op de FRANKFURTER BUCHMESSE gepresenteerd. Het is een cultuur-filosofische verhandeling over de esthetiek van de elektronische media, in het bijzonder video. Veel letters, geen plaatjes. In het volgende nummer een uitvoerige bespreking van dit boek.(JR)

●The long expected book of WOLFGANG PREISCHAT was just presented at the FRANKFURTER BUCHMESSE. It is a cultural-philosophical treatise on the aesthetics of electronic media, notably video. Lots of text, no pic's. In the next issue you can expect an extensive discussion of this book.(JR)



ERIK QUINT (ED) *World Wide Video Festival 1987* Den Haag 1987
KIJKHUIS(PUB) 120pp. NL/GB f10 tel.070 644805

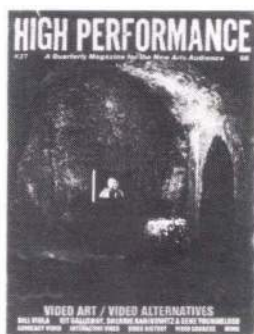
BOJANA PEJIĆ (ED) *Video CD'87* Ljubljana 1987 TDS
MAGENTA(PUB) 74pp. SL/GB DIN1500

Two recent video-festivals dus ook twee nieuwe festival-catalogi. Het *World Wide Video Festival* kent een minder levige editie dan voorafgaande jaren. Verantwoording van de selectie of achtergrondartikelen over specifieke tendenzen in de videokunst ontbreken. Wel aanwezig, zoals gewoonlijk, korte beschrijvingen en stills van geselecteerde tapes en installaties. Als we de samenstellers van de selectie mogen geloven geeft het een afgerond beeld van het beste aan videoproducties uit de periode 1986/87.

Voor de catalogus van *Video CD'87* geldt hetzelfde. Opgenomen zijn alleen de beschrijvingen en stills van de aan de competitie deelnemende tapes. Van speciale festivalprogramma's gewijd aan onder andere MARCEL ODENBACH, BILL SEAMAN, de recente Britse video en een selectie van TIME BASED ARTS en het *World Wide Video Festival* zijn de tapinggegevens vermeld.(JR)

●Two recent video festivals and hence two new festival catalogues. The *World Wide Video Festival* catalogue is a less bulky edition than of previous years. It lacks selection accounts or background articles about specific trends in video art. As usual short descriptions and stills of the selected tapes and installations are included. If we can believe the selection's compilers, it gives a well-rounded picture of the best video productions from the period 1986/87.

The same applies to the *Video CD'87* catalogue. Only descriptions and stills are included from those tapes participating in the competition. Plus data about tapes from the special festival programs dedicated to MARCEL ODENBACH, BILL SEAMAN, recent British video and a selection from TIME BASED ARTS and the *World Wide Video Festival'87*.(JR)



STEVEN DURLAND (ED) *High Performance no.37* 240 South
Broadway 5th floor, Los Angeles, CA 90012 ISSN 0160-9769 104pp. GB
\$6, tel.213 687 7362

Het Amerikaanse tijdschrift *High Performance* verscheen in het voorjaar met een geheel aan videokunst en video-alternatieven gewijd nummer. Veel aandacht was er voor interactieve video. Een uitgebreid vraaggesprek met de theoreticus GENE YOUNGBLOOD en de videokunstenaars KIT GALLOWAY en SHERRY RABINOWITZ. De laatste werken aan het vervolg op hun *Satellite Arts Project* uit 1977. Het nieuwe project zal een performance zijn waaraan performers uit de Sovjet Unie en de USA deel zullen nemen in een *composite-image* ruimte. De performers worden elektronisch in een beeld/ruimte samengevoegd, die via een satelliet op de locaties wordt getoond. Zo ontstaat een virtuele ruimte zonder geografische grenzen, waarbinnen een surreële

interactie tussen de performers kan plaatsvinden. Een andere vorm van interactieve video is het beeldscherm van een computer als een vorm van theater. Beschrijving van *Memory Theater One* van ROBERT EDGAR, de computer is de acteur, de gebruiker is het interactieve publiek. Verder is in dit nummer een gedeelte van het script van DOUGLAS DAVIS' *Ménage à Trois* opgenomen. Een met behulp van een satellietverbinding internationale radio- en televisie-uitvoering van een thriller van DAVIS. Opgenomen en rechtstreekse beelden werden met elkaar vermengd om met de reacties van publiek en kunstenaars de mythe van integrale, rechtstreekse uitzending te onderzoeken. Tot slot staat er een interview met BILL VIOLA in en een bespreking van zijn monumentale videowerk *I Do Not Know What It Is I Am Like*, de boeiendste bespreking die me tot nu toe onder ogen is gekomen.(JR)

●The spring edition of the American magazine *High Performance* was entirely dedicated to video and video alternatives. Much attention was paid to interactive video. There is an in-depth interview with the American art theoretician GENE YOUNGBLOOD and the video artists KIT GALLOWAY and SHERRY RABINOWITZ. The latter two are working on a follow-up to their *Satellite Arts Project* of 1977. The future project will be a performance in which performers from the Soviet Union and the USA will participate in a *composite image* space. The performers are electronically merged in an image/space that is shown at the locations via a satellite. Hence a potential space is created without geographical boundaries within which a surreal interaction between the performers can take place. Another form of interactive video is using the screen of a computer as a form of theatre. A description of ROBERT EDGAR's *Memory Theatre One*, the computer is the actor and the user the interactive public. In addition a part of DOUGLAS DAVIS' *Ménage à Trois* script is included. It is a thriller by DAVIS that is performed internationally on radio and television by means of satellite connections. Recorded and live images were mixed together so as to examine the myth of integral, live broadcasting with the reactions of audience and artists. Finally, there is an interview with BILL VIOLA and a discussion of his large-scale video work *I Do Not Know What It Is I Am Like*, which is the most fascinating I've as yet read.(JR)



MANUEL PALACIO (ED) *La Imagen Sublime, Video de Creacion en Espana 1970/1987*, Madrid 1987 CENTRO DE ARTE REINA
SOFIA(PUB) ISBN 84-505-6555-3 170pp. E

La Imagen Sublime verscheen bij de gelijknamige tentoonstelling die dit najaar in CENTRO DE ARTE REINA SOFIA in Madrid te zien was. Deze prachtig uitgevoerde catalogus lijkt een standaardwerk over de Spaanse videokunst te zijn. De tentoonstelling bestond uit veertig werken van zesentwintig kunstenaars. Elke tape kreeg een dubbele (A4 oblong) pagina; links de naam van de maker(s), rechts drie kleurenfoto's uit het werk, een beschrijving en uitgebreide credits. Dit overzicht wordt aangevuld met een hoofdstuk met uitgebreide bio-biblio-video-grafische gegevens van elke maker. Dan zijn er nog tweentwintig pagina's *Cronologia del Video Espanol*, een uitgebreid overzicht van tentoonstellingen, publicaties, symposia enzovoort, enzovoort.

De eerste veertig pagina's zijn gereserveerd voor inleidende teksten van drie auteurs. Hoewel de tentoonstelling volgens het voorwoord *...la selección de trabajos en video más característicos en nuestro país* presenteert wordt in de catalogus niet geprobeerd de selectie onder een inhoudelijke noemer te brengen. Het Spaanse van de Spaanse video wordt niet beschreven, eerder zijn de artikelen een introductie op kunstvideo voor het Spaanse publiek.

De drie bijdragen verschillen nogal van visie op de hedendaagse video; EUGENI BONET behandelt de *deconstructie* van beelden in beweging en licht, GUADELUPE ECHEVARRIA ziet de toekomst van de videokunst in het verlengde van *pop art* en het werk van mensen als BARBARA KRUGER; kunst die het *aura* aantast. MANUEL PALACIO benadert video vanuit de herwaardering van de beeldhouwkunst. Hij is de enige die een Spaanse kunstenaar noemt: VILLAVARDE, ter illustratie van zijn stelling dat het talent werkzaam is in de film of commercie...(WV/LS)

●*La Imagen Sublime* was published for the exhibition of the same name which was on view this year in the CENTRO DE ARTE REINA SOFIA in Madrid. This superbly-produced book seems as if it will become a standard work about Spanish video art. The exhibition consisted of 40 works by 46 artists. Each tape had an (oblong A4) double-page spread: to the left the name of the maker(s), to the right three colour photos of the work, a description and extensive credits. This survey is supplemented by a chapter with extensive bio-biblio-videographic data about each maker. In addition, there are 22 pages of *Cronologia del Video Espanol*, an in-depth survey of exhibitions, publications, conferences etcetera, etcetera. →

The first forty pages are reserved for introductory texts by three authors. Although according to the preface, the introduction presents... *la selección de trabajos en video más característicos en nuestro país* there is no attempt in the catalogue to lump the selection together in terms of content. The Spanishness of Spanish video is not described, rather the articles are an introduction to video art for the Spanish public.

The three contributions differ somewhat in their view of contemporary video: EUGENI BONET deals with the *deconstruction* of images in motion and light, GUADELUPE ENCHARRÍA sees the future of video art as an extension of *pop art* and the work of people like BARBARA KRUGER; art which attacks the aura. MANUEL PALACIO approaches video from the point of view of the re-evaluation of sculpture. He is the only one who mentions a Spanish artist: VILLAVARDE, as an illustration of his position that talent is active in films or commercials.(WV/LS)



KATHY RAE HUFFMAN/DORINE MIGNOT (ED) *The Arts for Television* Amsterdam STEDELIJK MUSEUM/Los Angeles MOCA(PUB) ISBN 90-5006-011-0/ISBN 0-914357-14-X GB 104 pp. f27,50 *The Arts for Television* is de catalogus die de gelijknamige, reizende, tentoonstelling van het STEDELIJK MUSEUM en MOCA begeleidt. Zo'n 60 werken zijn geselecteerd op basis van zes thema's waarbinnen kunstenaars vanuit verschillende disciplines zich hebben uiteengezet met video en televisie. De categorieën zijn dans, theater, literatuur, muziek, beeld en de oppositie tegen, het commentaar op het televisie-idiom. In de catalogus zijn stills en beschrijvingen van de gekozen werken opgenomen en wordt in zes artikelen de relatie tussen de categorieën en video besproken.

ANNE-MARIE DUGUET schrijft over de historische veranderingen in de relatie video met theater. Aandacht schenkt zij aan televisieproducties die niet langer adapties zijn van dramatische teksten, maar zelfstandige, anti-naturalistische tijd/ruimte creaties. Theatraliteit wordt dan gevonden in een zekere overdrijving, externalisatie van expressie, wat volgens haar theater de mogelijkheid verschaft om lineaire verhaalstructuren te ondermijnen. ROSETTA BROOKS probeert aan te tonen dat juist muziek gebruikt wordt om visuele fragmentatie en opheffing van lineaire verhaalstructuren te rechtvaardigen. Aanvechtbaar is de gedachtengang die ERNIE TEE in zijn artikel over dans ontwikkelt. Naar zijn zeggen worden media niet gedefinieerd naar hun materialiteit, maar naar hun esthetische effect. Zo is film het medium van de illusie en televisie het medium van de werkelijkheid. Video is noch het een noch het ander. Zij is het medium van de metamorfose. Video biedt de kijker geen concrete of definitieve vormen aan, maar iets dat erop lijkt. Dansers zijn in videowerken dan ook bevrijd van hun lichamelijke, substantie, ze zijn speelbal van de videoteknik geworden. Het videobeeld verwijst naar een potentiële tijd, zwevend tussen het zekere en het mogelijke.

Ondanks het ontbreken van gegevens over kunstenaars is de overzichtelijke catalogus een goed naslagwerk met een aantal zeer interessante videoproducties.(JR)

●*The Arts for Television* is the catalogue which accompanies the travelling exhibition of the same name organized by the STEDELIJK MUSEUM and MOCA. Around 60 works were selected where artists from diverse disciplines expound on the basis of six themes with video and television. The categories are dance, theatre, literature, music, image and a contrast to, commentary on the television idiom. The catalogue includes stills and descriptions of the chosen works and the relations between the categories and video are discussed in six articles.

ANNE-MARIE DUGUET writes about the historical changes in the relation of video with theatre. She pays attention to television productions that no longer are simply adaptations of dramatic texts but independent, anti-naturalistic time/space creations. Theatricality is then found in a certain exaggeration, externalisation of expression which in her opinion provides theatre with the possibility of undermining linear story structures. ROSETTA BROOKS tries to prove that music is actually used to justify visual fragmentation and the elimination of linear story structures.

ERNIE TEE's line of reasoning in his article about dance is debatable. In his view, the media are not defined by their materiality but by their aesthetic effect. Hence, film is the medium of illusion and television the medium of reality. Video is neither the one nor the other. It is the medium of metamorphosis. TEE thinks that video presents the viewer with no concrete or definite forms but with something that seems as if it is. Dancers are freed from their physicality, substance, they have become the playthings of video

technique. The video image refers to potential time, poised between the certain and the possible.

Despite the lack of information about the artists, the conveniently arranged catalogue is a good reference book with many interesting video productions.(JR)

DORINE MIGNOT (ED) *Revision* Amsterdam 1987 STEDELIJK MUSEUM(PUB) ISBN 90-5006-0129 100pp. GB f22,50 tel.020 5732911 Op initiatief van het STEDELIJK MUSEUM zijn in negen Europese landen kunstprogramma's van de archiefplanken gehaald. Programma's over kunst en programma's als kunst, televisiekunst. Het resultaat is een boeiende, bonte verzameling van televisie- en videoproducties.

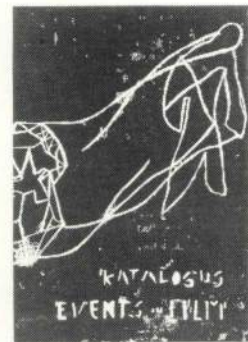
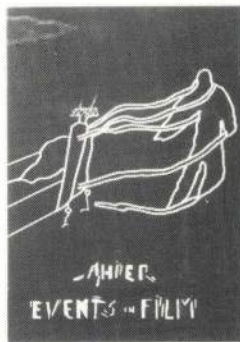
De reizende tentoonstelling wordt vergezeld door een catalogus met uit elk land bijdragen over de historische ontwikkelingen in de verschillende nationale kunstprogrammeringen. Vermeldenswaard zijn de artikelen van JEAN-PAUL FARGIER, CHRIS DERCON en JOHN WYVER.

FARGIER wijdt een artikel aan het Franse fenomeen J.C. AVERTY. Voor FARGIER is AVERTY, met PAIK, het symbool voor de elektronische manipulatie van het televisiebeeld. Het televisiewerk van een ander fenomeen, de voormalige FLUXUS kunstenaar WIM T. SCHIPPERS wordt uitvoerig beschreven in de Nederlandse bijdrage. CHRIS DERCON heeft een uitgebreid vraaggesprek met de Belgische programmamakers JEF CORNELIS en STEFAAN DECASTERE en de producent JEAN-PAUL TREFOIS. JOHN WYVER geeft de invloed van het kunstmagazine *Monitor* op de vorm, toon en uitgangspunten van de kunstprogramma's op de Britse televisie weer. Opmerkelijk is de vermelding van een bijzondere vorm van kunstsporing door een Oostenrijkse schoenenfabrikant. Deze firma betreft al twee decennia lang, en met succes, geluids-, performance-, en videokunstenaars bij haar reclame-activiteiten.(JR)

●On the initiative of the STEDELIJK MUSEUM in Amsterdam, art programs in nine European countries have been picked up off the archive shelves. Programs about art and programs as art, television art. The result is a fascinating collection of television and video productions.

The travelling exhibition is accompanied by a catalogue with contributions from each country about the historical developments in the various national art programming. The articles by JEAN-PAUL FARGIER, CHRIS DERCON and JOHN WYVER are worth mentioning.

JEAN-PAUL FARGIER dedicates an article to the French phenomenon J.C. AVERTY. Along with PAIK, AVERTY is for FARGIER the symbol for the electronic manipulation of the television image. Another phenomenon is the former FLUXUS artist WIM T. SCHIPPERS who along with his work is described in detail in a Dutch article. CHRIS DERCON has an extensive interview with the Belgian program makers JEF CORNELIS and STEFAAN DECASTERE and the producer JEAN-PAUL TREFOIS. JOHN WYVER conveys the influence of the art magazine *Monitor* on the form, tone and points of departure of art programs on British television. What is remarkable is the mentioning of a special form of art sponsoring by an Austrian shoe manufacturer. For twenty years this firm has involved sound, performance and video artists successfully in its advertizing campaigns.(JR)



FREDERIEKE JOCHEMS/GERARD HUISMAN *Cahier Events in Film*

Amsterdam 1987 TIME BASED ARTS(PUB) 46pp. NL/GB f10 Publicatie ter gelegenheid van de door TIME BASED ARTS en W139 georganiseerde manifestatie *Events in Film*, met als doel de relatie film en beeldende kunst onder de hernieuwde belangstelling te brengen. Voorzichtige aanzetten tot een theorievorming, geschiedschrijving en terreinafbakening. Eenzijdig benaderd vanuit de experimentele film en met disproportioneel veel aandacht voor financieringsproblemen.(JR)

●Published for the *Events in Film* festival, organized by TIME BASED ARTS and W139, with the aim of creating renewed interest in the relation between film and visual art. Careful initiatives for the development of a theory, historiography and definition of fields. One-sided approach from experimental film with a disproportionate amount of attention to the problems of finance.(JR)

Katalogus Events in Film Amsterdam 1987 TIME BASED ARTS(PUB) 35pp. NL f10 *Cahier plus katalogus* f15, tel.020 229764

Een grijze, low-budget uitgave met bijdragen van voornamelijk Nederlandse kunstenaars die deelnamen aan het installatie- en performance-gedeelte van de manifestatie *Events in Film*.(JR)

●A grey, low-budget publication with contributions from predominantly Dutch artists who participated in the installation and performance sections of the *Events in Film* festival.(JR)

Kalender

tentoonstellingen/exhibitions

BELGIUM

STROMBEEK-BEVER

- 4x25/SEC. video installations by ANNEMIE VAN KERCKHOVEN, KOEN THEYS, DIRK THEYS en WALTER VERDIN
21/11 - 13/12/87 CULTUREEL CENTRUM STROMBEEK-BEVER

TURNHOUT

- 4x25/SEC. video installations by ANNEMIE VAN KERCKHOVEN, KOEN THEYS, DIRK THEYS en WALTER VERDIN 19/12/87 - 10/01/88 CULTUREEL CENTRUM DE WARANDE

KNOKKE-HEIST

- 4x25/SEC. video installations by ANNEMIE VAN KERCKHOVEN, KOEN THEYS, DIRK THEYS en WALTER VERDIN 16/01 - 31/01/88 CULTUREEL CENTRUM SCHARPOORD

GERMANY

KÖLN

- Revision television art programmes of nine European countries 6/11 - 29/11/87 KÖLNISCHER KUNSTVEREIN tel.0221 217021

WUPPERTAL

- Echoes of Death / Forever Young video installation by LYDIA SCHOUTEN 17/11 - 29/11/87 STÄDTISCHES MUSEUM MÖLHEIM IN DER ALTEN POST tu-su 10-17, tel.0208 4554138

- A Civilisation without Secrets video installation and performance by LYDIA SCHOUTEN 25/11 - 20/12/87 APPENDIX-GALERIE UND WERKSTATT tu and th 18-20, tel.0202 303363

NETHERLANDS

AMSTERDAM

- Uit het oude Europa installations by seven European artists, including an installation by JAMES COLEMAN 17/10 - 6/12/87

SAMUEL BECKETT six television plays 14/12/87 - 31/01/88 STEDELIJK MUSEUM mo-su 11-17, tel.020 5723911

- RICHARD HEFTI installation 2/11 - 27/11/87

FRITS MAATS installation 1/12 - 31/12/87 GALERIE RENÉ COELHO mo-fr 12-18, tel.020 237101

- MARIANO MATURANA video installation 17/11 - 21/11/87 TIME BASED ARTS tu-sa 12-18, tel.020 229764

ROTTERDAM

- Foto(con)tekst III: Reflecties op de Media work by ANDREAS HORLITZ, MARK LEWIS, LYDIA SCHOUTEN and MITRA TABRIZIAN 19/12/87 - 20/01/88 PERSPEKTIEF tel.010 4145112

ITALY

FERRARA

- The Arts for Television video and television productions selected on the basis of six themes 2/12 - 30/12/87

Revision television art programmes of nine European countries 2/12 - 30/12/87 CENTRO VIDEOARTE/PALAZZO DEI DIAMANTI tel.0532 37782

SPAIN

MADRID

- Spanish Video Installations by CARLOS PUJOL, PALOMA NAVARES, ALEJANDRO COROINAS, PEDRO GARHEL and ANTONIO CANO, januari 88

CIRCULO DE BELLAS ARTES

- The Arts for Television video and television productions selected on the basis of six themes, the end of January 88

Revision television art programmes of nine European countries, the end of January 88

ANTONI MUNTADAS video installation February 88, CENTRO DE ARTE REINA SOFIA tel.1 4675062

- FABRIZIO PLESSI video installation February 88, CENTRO ESPANOL DE ARTE CONTEMPORANEO DE MADRID

festivals/symposia

BELGIUM

LIEGE

- Festival de Video 29/01 - 30/01/88 ASSEMBLEE FILM ET CULTURE

BRAZIL

RIO DE JANEIRO

- The 4th Festrio international film and video festival 19/11 - 28/11/87 DIRECAO GENERAL DO IV FESTRIO 22210 Laranjeros

GREATBRITAIN

LONDON

- London Film Festival presents a section with independent video productions 12/11 - 29/11/87 NATIONAL FILM THEATRE and ICA tel.01 931 3647/928 3232

NETHERLANDS

ARNHEM

- AVÉ'87 festival with film, video, installation, performance, computer-application and music 19/11 - 25/11/87 DE KORENBEURS tel.085 511300

JAPAN

TOKYO

- The 10th Anniversary Tokyo Video Festival 1/11 - 30/11/87 VIC/TOKYO

SPAIN

MADRID

- Symposium on The Arts for Television the end of January 88 CENTRO DE ARTE REINA SOFIA tel.1 4675062

VITORIA-GASTEIZ

- 3e Festival de Video Musical 17/12 - 20/12/87 DIEGO MANRIQUE (ORG) tel.45 279233

SWITZERLAND

ZÜRICH

- 2e Zwojkin Video Festival 11/12 - 18/12/87 VIDEOLADEN tel.1 4628683

USA

LOS ANGELES

- Electronic Imaging conference and exhibition 15/01 - 20/01/88, SOCIETY FOR IMAGING SCIENCE AND TECHNOLOGY (for information) 7003 Kilworth Lane, Springfield, VA 22151

televisie/kabel

GREATBRITAIN

• *Time Code* a compilation of work by seven video artists 30/11/87 CHANNEL 4

NETHERLANDS

THE HAGUE

• *Karnak* FRITS MAATS (NL) and *Répétitions* MARIE ANDRÉ (B) 22/11/87

MEREDITH MONK PETER GREENAWAY (GB) 29/11/87

Totes Geld GISA SCHLEELEIN (D) 6/12/87

Morlove-eine Ode für Heisenberg SAMIR (CH) 13/12/87

Destination Zero THORSTEN SEIBT (CH) 27/12/87, KJKHUIS/VIDEOLINE canal BRT2 su 20-23 tel.070 644805

YUGOSLAVIA

• *BILL SEAMAN* (USA) a special production for TV GALLERY, the end of January, TV GALLERY/TV BEOGRAD

MEDIAMATIC VOL 2 # 2 - NOVEMBER 1987

UITGEVER/PUBLISHER

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

REDACTIE/EDITORS

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

MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER/ CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE: SIMON

BIGGS Australisch beeldend
kunstenaar in Londen/Australian
artist in London. MAX BRUINSMA
kunsthistoricus in Amsterdam/art
historian in Amsterdam. GUSZTAV
HAMOS beeldend kunstenaar in
Berlijn/artist in Berlin. PHILIP
HAYWARD redacteur/editor
Independent Media in London.
MARIANO MATURANA beeldend
kunstenaar/artist in Amsterdam.
ANTONI MERCADER media
kunsthistoricus en directeur van
Videografia in Barcelona/media art
historian and director of Videografia
in Barcelona. LAIA OBREGON als
filoloog verbonden aan de
universiteit van Barcelona/working as
a philologist at Barcelona university.
WOLFGANG PREIKSCHAT ambulant
mediacriticus/ambulatory media
critic. WALTER SCHNEEMANN
communicatiewetenschapper/media
expert in Nijmegen. LIDEWIJDE DE
SMET kunsthistoricus/art historian in
Amsterdam. ALBERT WULFFERS
videomaker en directeur van het
WWVF in Den Haag/videomaker
and director of the WWVF

VERTALERS/TRANSLATORS

Marga Bijvoet Amsterdam,
Barbara Groenhard Amsterdam,
Fokke Sluiter Groningen,
Ruth Turner Barcelona,
Annie Wright Amsterdam

COPYRIGHT De auteurs/the authors

ZETWERK/TYPE-SETTING

Perscombinatie, Amsterdam

DRUK/PRINTING

DrukGoed, Amsterdam

VORMGEVING/DESIGN

Willem Velthoven, Amsterdam

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION

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

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.

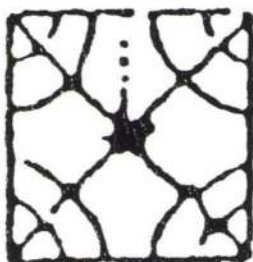
ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS

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

DEZE UITGAVE/THIS PUBLICATION is

mede mogelijk gemaakt door een
financiële ondersteuning van het
ministerie van WVC en het PRINS
BERNHARDFONDS / was also made
possible by the financial support of
THE DUTCH MINISTRY OF CULTURE
and by the PRINS BERNHARDFONDS.

CAM Centrum voor Audiovisuele Media



ELECTRONIC IMAGERY, COMPUTER AIDED SOUND IN THE MEDIA ARTS

Two compact courses: Orientation in the Media Arts

Recent rapid developments in high technology have been paralleled with mounting interest in the artistic community for the electronic and digital media concepts.

To uncover the fundamental and crucial principles underlying computer communication and creation with electronic art media, two courses are offered in which the possibilities and procedures of artificial imagery and sound production will be both studied and practised.

The courses are offered by the newly formed interdisciplinary art institute in The Hague: CAM Centre for Audiovisual Media, which is formed by the ROYAL CONSERVATORY and the SCHOOL OF PHOTOGRAPHY and several other art institutes.

Electronic Imagery (10 days)

10 Tuesdays: 10-12.30 and 13.30-16

1 December - 23 February and/or 8 March - 24 May

Topics: digital-analog dichotomy / chips and integrated circuits / imagery/graphics synthesis / computer video installations / robotic sculpture / procedural programming concepts

Teacher: MOK. Language: English/Dutch. Price: f625/f1000*

Computer Aided Sound

10 Wednesdays: 10-12.30 and 13.30-16

2 December - 24 February and/or 9 March - 25 May

Topics: user interface ATARI ST. / midi / computer aided sound / computer controlled synthesis / signal processing

Teacher: JAN PANIS. Language: Dutch. Price: f625/f1000*

*The courses are given on two levels (orientation and advanced course), each consisting of 10 days over a period of 10 weeks, one day a week. One course costs f625. In case of subscribing for two courses at once, a reduced price of f1000 is paid.

For further information and subscription, send your name and address to:

CAM Centre for Audiovisual Media, c/o ROYAL CONSERVATORY, Juliana van Stolberglaan 1, 2595 CA Den Haag, or call: 070 81425

GALERIE RENE COELHO

VERWACHT IN 1988 :

Juan Downey
Ricardo Füglisthaler
Noel Harding
Bert Schutter
Bill Viola
Peter Zegveld

7 T/M 31 DECEMBER

Frits Maats *INSTALLATIE "DIE UNIVERSELEN..
SCHILDERIJEN / VIDEO*

OPEN MA T/M VR 12-18.U. SINGEL 137 1012 VJ AMSTERDAM TEL. 020-237101

Montevideo

VIDEO FACILITEITEN VOOR NON-PROFIT PRODUCTIES

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

MONTAGE 2 MACHINES
U-MATIC
F 25 / UUR
F 200 / DAG

3 MACHINES
BVU / U-MATIC MET
EFFECTEN TITELS TIJDCODE
F 85 / UUR
F 680 / DAG

SINGEL 137 1012 VJ AMSTERDAM TEL. 020-237101

Mediamatic Index Vol. 1



1986 - 1987

Dit is een beknopte index op het nul-nummer en de eerste jaargang van *Mediamatic*. De index bevat kunstenaars, auteurs, geselecteerde titels en trefwoorden. De paginacijfers verwijzen naar de Nederlandse tekst. Na de paginacijfers worden steeds de auteur en de Engelse titel van het betreffende artikel gegeven.

• This is a concise index of the zero-issue and the first volume of *Mediamatic Magazine*. The index covers artists, authors, selected titles and catch words. The page numbers apply to the Dutch text. After the page numbers you'll find the author and title of the article in English.

#0.0=pp.01-040

#1.1=pp.1-56

#1.2=pp.57-96

#1.3=pp.97-152

#1.4=pp.153-200

- 235 Video 185 POSSEL, J. 235
Adams, John 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Adams, John 108, 112 BIGGS, S. *The primal Code*
Ady, Endre 172 BODY, V. *Magyar Video*
Amandina Ensemble 172 BODY, V. *Magyar Video*
Amazing Voyage of Gustave Flaubert
and Raymond Roussel, the 108 BIGGS, S. *The primal Code*
Ant Farm 160 POSSEL, J./VELTHOVEN, W. 7 *Installations Vidéo à Bruxelles*
Ars Electronica 60, 62, 64 BIGGS, S. *Ars Electronica*
ARTIST CONTRIBUTION 10 PERRY, P. *EFG 1985*
Arts Council 164 COLLETTE, P. *Are you being served?*
Atelier 17 011 RAJANDREAM, M.A. *Livinus and the Light*
Attersee, C. L. 62 BIGGS, S. *Ars Electronica*
Auto-Awac 146, 148 SMET, L. *DE Plato's Bondage*
Axis 192, 194, 196 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
Béla Balázs Studio 172 BODY, V. *Magyar Video*
Bódy, Gábor 171, 172 BODY, V. *Magyar Video*
Bódy, Gábor 72, 74, 78, 80 GRISEL, M./Hoekstra, M. *Either/Or in Chinatown*
Bódy, Gábor 84 NIO, M. *Infermental 5*
Bódy, Gábor 138 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Bódy, Vera 192 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
Bachman, Gábor 171 BODY, V. *Magyar Video*
Background Music (Orphic) 108 BIGGS, S. *The primal Code*
Baethe, Hanno 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Baethe, Hanno 88 NIO, M. *Infermental 5*
Balaton 172 BODY, V. *Magyar Video*
Banff-Centre 192, 194 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
Barneveld, Aart van 100, 102 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
Beeren, Wim 162 COLLETTE *Are you being served?*
Benjamin, Walter 20 KLEEREBEZEM, J. *Today's Audience never sleeps*
Benjamin, Walter 53 PERRY, P. *Beauty Farm*
Birnbaum, Dara 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Birnbaum, Dara 34, 36. VELTHOVEN, W. *To Talk Back or to Talk With*
Birnbaum, Dara 84 NIO, M. *Infermental 5*
Birnbaum, Dara 038 BRUINSMA, M. *Talks on Talking Back*
Bizottság 172 BODY, V. *Magyar Video*
Black, Byron 84 NIO, M. *Infermental 5*
Boegel, Klaus 84 NIO, M. *Infermental 5*
Bonta, Zoltán 172 BODY, V. *Magyar Video*

- Bruch, Klaus vom 34, 36 VELTHOVEN, W. *To Talk Back or to Talk With*
 Bruch, Klaus vom 038 BRUINSMA, M. *Talks on Talking Back*
 Bull, Hank 192 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
 Bultheel, Jan 86 NIO, M. *Infermental 5*
 Bundt, Jeep van de 014 RAJANDREAM, M.A. *Livinus and the Light*
 Bundt, Livinus van de 011, 012, 014 RAJANDREAM, M.A. *Livinus and the Light*
 Byrne, James 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 Cabaret Voltaire 62 BIGGS, S. *Ars Electronica*
 Cage, John 90, 94 RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
 Cardena, Michel 180 VELTHOVEN, W. *Forever Young/Echoes of Death*
 Caro, Tony 28 MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
 Carrión, Ulises 8 SEMAH, J. *All Art is Media Art*
 Carrión, Ulises 040, 042 BRUINSMA, M. *Talks on Talking Back*
 Casa elettrica, la 026, 028 POSSEL, J. *Media/Rituals/Design*
 Casa telematica, la 028, 032 POSSEL, J. *Media/Rituals/Design*
 Cattani, Giorgio 138 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 chronopictures 012 RAJANDREAM, M.A. *Livinus and the Light*
 Coelho, René 22 KLEEREBEZEM, J. *Today's Audience never sleeps*
 Coelho, René 100 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
 Con Rumore 84 NIO, M. *Infermental 5*
 Constable, John 33 MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
 Cosmic Sperm 145 SMET, L. *DE Plato's Bondage*
 counterdesign 030 POSSEL, J. *Media/Rituals/Design*
 Cozens, Alexander 33 MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
 Craig, Kate 192 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
 Cross Culture Television 192 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
 dé-collage 90, 92 RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
 Daniels, Dieter 136 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 decors 198 WRIGHT, A. *Things that go Bump into the Night*
 Decroux, Etienne 27 MORGAN, T. *The Media Explosive Years*
 Dedo 86 NIO, M. *Infermental 5*
 Dekovic, Ivo 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 Delier, Marie 155, 156 POSSEL, J./VELTHOVEN, W. *7 Installations Vidéo à Bruxelles*
 Derrida, Jacques 55 PERRY, P. *Beauty Farm*
 Diary of a Seducer 74, 78 GRISEL, M./HOEKSTRA, M. *Either/Or in Chinatown*
 discovision 012 RAJANDREAM, M.A. *Livinus and the Light*
 Dorothea von Stetten Prize 176 DANIELS, D. *Post-Kaufhaus CCTV*
 Duvet Brothers, the 187, 188 BIGGS, S. *Oedipus Rex, The Duvet Bros. and Television*
 Duvet Brothers, the 188 MACLEAN Oedipus Rex, *The Duvet Bros. and Television*
 Eckhardt, Jo 138 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 Either/Or in Chinatown 72, 74 GRISEL, M./HOEKSTRA, M. *Either/or in Chinatown*
 Erdély, Miklós 171 BODY, V. *Magyar Video*
 Escultura 40, 42 RAJANDREAM, M.A. *Bert Schutter, Six Works*
 exhibition design 130 VELTHOVEN, W. *Touch Screen Video*
 Fuglistahler, Ricardo 88 NIO, M. *Infermental 5*
 Fagin, Steve 108, 110, 112 BIGGS, S. *The primal Code*
 Filliou, Robert 194 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
 Fitzgerald, Kit 86 NIO, M. *Infermental 5*
 Flaubert, Gustave 179, 182 VELTHOVEN, W. *Forever Young/Echoes of Death*
 Fluxus 23 MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
 Fluxus 90, 92, 94, 96 RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
 footage, media 36 VELTHOVEN, W. *To Talk Back or to Talk With*
 Forever Young/Echoes of Death 178 VELTHOVEN, W. *Forever Young/Echoes of Death*
 Forgacs, Peter 88 NIO, M. *Infermental 5*
 Fractal Grammar 192 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
 Froese, Dieter 174, 176 DANIELS, D. *Post-Kaufhaus CCTV*
 funding 99 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
 Günther, Ingo 88 NIO, M. *Infermental 5*
 Galas, Diamanda 62 BIGGS, S. *Ars Electronica*
 Garcia, David 198 WRIGHT, A. *Things that go Bump into the Night*
 Garcia, David 038, 40, 42 BRUINSMA, M. *Talks on Talking Back*
 Garrin, Paul 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 Gazsi, Zoltán 172 BODY, V. *Magyar Video*
 Giovanatti, Mondani and Meccanici 64 BIGGS, S. *Ars Electronica*
 global village 92 RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
 Good Boy/Bad Boy 33, 34 RECKMAN, L. *Good Boy/Bad Boy*
 Gordon, Peter 86 NIO, M. *Infermental 5*
 Gorewitz, Shalom 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 Gorilla Tapes 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 Graham, Alex 138 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 Graham, Dan 174 DANIELS, D. *Post-kaufhaus CCTV*
 Groninger Museum 178 VELTHOVEN, W. *Forever Young/Echoes of Death*
 Groot, Kees de 145, 146, 148 SMET, L. *DE Plato's Bondage*
 Groot, Kees de 114 ARTIST CONTRIBUTION *De Transfiguratie*
 Groot, Kees de 102 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
 Groot, Kees de 198 WRIGHT, A. *Things that go Bump into the Night*
 Groot, Kees de/Morssinkhof, Frank 84 NIO, M. *Infermental 5*
 Gruber, Bettina/Vedder, Maria 138 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 Guiton, Jean-Francois 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 Hámos, Gusztáv 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
 Hajas, Tibor 171 BODY, V. *Magyar Video*
 Hayter, Bill 011 RAJANDREAM, M.A. *Livinus and the Light*
 Hefti, R. 70 ARTIST CONTRIBUTION *Tekens*
 Hefti, Richard 58 VELTHOVEN, W. *Editorial*
- Hefti, Richard
 Herzogenrath, Wulf
 Hess, Felix
 Heyink, Harrie
 Hill, Gary
 Hobijn, Geert-Jan
 Hoepia
 Hollander, Gad
 Hoover, Nan
 Hoover, Nan
 Hoover, Nan 116,
 Hoover, Nan
 Hridaya
 Hulskes, Beatrijs
 Hulverscheidt, Manfred
 Humanistisch Verbond 180,
 Hungarian video
 Huxley, Aldous
 Image of Fiction, the
 Indigo
 individeo
 Infermental 185,
 Infermental 3
 Infermental 5
 Infermental 6 192,
 infrastructure, video art
 Intellectual Properties
 Island Stories
 Ivecovic, Sanja/Martinis, Dalibor
 Ivecovic, Sanja/Martinis, Dalibor
 James, Marty St/Wilson, Anne
 Jonas, Joan
 Jonas, Joan
 Jonge, Jaap de
 Karnak 168,
 Kennedy, John F. 66,
 Kierkegaard 74,
 Kiessling, Dieter
 Kijkhuis
 King, Phillip
 Kleerebezem, Jouke 178, 180,
 Kleerebezem, Jouke
 Kleerebezem, Jouke 49, 51, 53,
 Klepsch, Axel
 Kohl, Helmut
 Krier, Leon
 Land der Blinden, in het
 Lander, Rick
 LCD-screen
 Liebrand, Wim
 Liebrand, Wim
 Lied van mijn Land
 Llurex
 Llurex
 Loge Bethaniën
 lumodynamical machine
 Lupertz, Markus
 Maats, Frits
 Maats, Frits
 Maats, Frits 168,
 Macianus 90, 92,
 Maclean, Peter Boyd
 Maclean, Peter Boyd
 Mafilm
 Magers, Philomene
 Mandelbrot
 market
 marketing of video art 162,
 Marroquin, Raúl 038, 40,
 Martinis, Dalibor/Ivecovic, Sanja
 Martinis, Dalibor/Ivecovic, Sanja
 McLuhan, Marshall
 McLuhan, Marshall
 Mebius, Bert
 media critique
 media critique
 media, medium
 Mediamatic
 Meissner, Norbert
 Melnikov, Konstantin
 menstruum
 Merz, Gerhard
 Metcalfe, Eric
 Miller, Henry

- O, M. *Infermental 5*
- ALSCH, F. *Videonale Bonn*
- GGS, S. *Ars Electronica*
- BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
- O, M. *Infermental 5*
- BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
- RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
- GGS, S. *The primal Code*
- COLLETTE, P. *Are you being served?*
- O, M. *Infermental 5*
- RAJANDREAM, M.A. *Travel in Light*
- ALSCH, F. *Videonale Bonn*
- RAJANDREAM, M.A. *Parácas Chimu*
- ARTIST CONTRIBUTION *Untitled*
- O, M. *Infermental 5*
- VELTHOVEN, W. *Forever Young/Echoes of Death*
- ODY, V. *Magyar Video*
- KLEEREBEZEM, J. *Today's Audience never sleeps*
- O, M. *Infermental 5*
- ODY, V. *Magyar Video*
- ARROQUIN, R. *Visual Arts and Customized Programming*
- POSSEL, J. 235
- ODY, V. *Magyar Video*
- O, M. *Infermental 5*
- ALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
- VELTHOVEN, W. *Editorial*
- GGS, S. *The primal Code*
- GGS, S. *The primal Code*
- ALSCH, F. *Videonale Bonn*
- ALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
- O, M. *Infermental 5*
- O, M. *Infermental 5*
- ODY, V. *Magyar Video*
- RIGHT, A. *Things that go Bump into the Night*
- RAJANDREAM, M.A. *Parácas Chimu*
- RIGHT, A. *Through the Looking Glass*
- RIESEL, M./HOEKSTRA, M. *Either/Or in Chinatown*
- ALSCH, F. *Videonale Bonn*
- BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
- MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
- VELTHOVEN, W. *Forever Young/Echoes of Death*
- ARTIST CONTRIBUTION *De media als nieuwe overheid*
- RRY, P. *Beauty Farm*
- ALSCH, F. *Videonale Bonn*
- DANIELS, D. *Post-Kaufhaus CCTV*
- KLEEREBEZEM, J. *More Tales from the Beauty Farm*
- KLEEREBEZEM, J. *Today's Audience never sleeps*
- GGS *Oedipus Rex, The Duwet Bros. and Television*
- POSSEL, J. *Winfried Scheuer, TV Design*
- ARTIST CONTRIBUTION *Paso Fino*
- RIGHT, A. *Things that go Bump into the Night*
- LAKKE, G. *Das Rheingold*
- ALSCH, F. *Videonale Bonn*
- O, M. *Infermental 5*
- BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
- RAJANDREAM, M.A. *Livinus and the Light*
- GGS, S. *Ars Electronica*
- ARTIST CONTRIBUTION *Karnak*
- ARTIST CONTRIBUTION *The Painting as a semi-manufactured Article*
- RAJANDREAM, M.A. *Parácas Chimu*
- RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
- GGS *Oedipus Rex, The Duwet Bros. and Television*
- ARTIST CONTRIBUTION *In the Light of Day/Reflections in the Light of Day*
- ODY, V. *Magyar Video*
- ALSCH, F. *Videonale Bonn*
- ALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
- VELTHOVEN, W. *Advertorial*
- COLLETTE, P. *Are you being served?*
- BRUINSMA, M. *Talks on Talking Back*
- ALSCH, F. *Videonale Bonn*
- ALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
- MARROQUIN, R. *Visual Arts and Customized Programming*
- RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
- ARTIST CONTRIBUTION *Bert Mebius*
- VELTHOVEN, W. *Forever Young/Echoes of Death*
- KLEEREBEZEM, J. *More Tales from the Beauty Farm*
- MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
- BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
- ALSCH, F. *Videonale Bonn*
- POSSEL, J. *Winfried Scheuer, TV Design*
- RRY, P. *Beauty Farm*
- KLEEREBEZEM, J. *More Tales from the Beauty Farm*
- ALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
- MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
- Ministry of Cultural Affairs 164 COLLETTE, P. *Are you being served?*
- Minkoff, Gerald 157 POSSEL, J./VELTHOVEN, W. *Installations Vidéo à Bruxelles*
- Moirée 014 RAJANDREAM, M.A. *Livinus and the Light*
- Montevideo 100 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
- Moorman, Charlotte 94 RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
- Morssinkhof, Frank 145, 146 SMET, L. *DE Plato's Bondage*
- Morssinkhof, Frank/Groot, Kees de 84 NIO, M. *Infermental 5*
- Moser, Bärbel 136 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
- multi-screen installation 188 MACLEAN, P.B. *Oedipus Rex, The Duwet Bros. and Television*
- Muntadas, Antoni 158 POSSEL, J./VELTHOVEN, W. *Installations Vidéo à Bruxelles*
- Muntadas, Antoni 194 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
- Myxology 192 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
- Nagyvári, László 172 BODY, V. *Magyar Video*
- narrowcasting 12 MARROQUIN, R. *Visual Arts and Customized Programming*
- narrowcasting 042 BRUINSMA, M. *Talks on Talking Back*
- Nauman, Bruce 033, 034 RECKMAN, L. *Good Boy/Bad Boy*
- Neige à Louveciennes 40, 42 RAJANDREAM, M.A. *Bert Schutter, Six Works*
- New World Edition 192 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
- Nigel Rolfe 108, 110, 112 BIGGS, S. *The primal Code*
- Nitsch, Herman 62 BIGGS, S. *Ars Electronica*
- Nixon, Richard 66, 68 WRIGHT, A. *Through the Looking Glass*
- Noyons, Maarten 100 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
- Nyst, Jacques Louis 155 POSSEL, J./VELTHOVEN, W. *Installations Vidéo à Bruxelles*
- Odenbach, Marcel 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
- Olesen, Muriel 157 POSSEL, J./VELTHOVEN, W. *Installations Vidéo à Bruxelles*
- Oppenheim, Ingrid 176 DANIELS, D. *Post-Kaufhaus CCTV*
- Ortiz, Raphael 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
- Os, Pim van 012 RAJANDREAM, M.A. *Livinus and the Light*
- Oursler, Tony 138 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
- Paape, Nico 100 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
- Pape, Rotraut 172 BODY, V. *Magyar Video*
- Parácas Chimu 168 RAJANDREAM, M.A. *Parácas Chimu*
- Penck, A. R. 62 BIGGS, S. *Ars Electronica*
- Peoples Presence 29 MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
- performance 23 MORGAN, T. *The Media explosive Years 1960-1980*
- Perrée, Rob 178 VELTHOVEN, W. *Forever Young/Echoes of Death*
- Perrée, Rob 22 KLEEREBEZEM, J. *Today's Audience never sleeps*
- picture tube, flat 2, 4 POSSEL, J. *Winfried Scheuer, TV Design*
- Pietra, Ugo la 026, 028, 030, 032 POSSEL, J. *Media/Rituals/Design*
- Plato 148 SMET, L. *DE Plato's Bondage*
- platte beeldbuis 2, 4 POSSEL, J. *Winfried Scheuer, TV Design*
- Plessi, Fabrizio 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
- poëzie 172 BODY, V. *Magyar Video*
- Poetical Economy 192 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
- Polar (she is a) Flower 145, 146, 149 SMET, L. *DE Plato's Bondage*
- Pollock, Jackson 33 MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
- Ponte, Carlos da 160 POSSEL, J./VELTHOVEN, W. *Installations Vidéo à Bruxelles*
- Preikschat, Wolfgang 136 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
- programmation, customized 14 MARROQUIN, R. *Visual Arts and Customized Programming*
- prosumer 22 KLEEREBEZEM, J. *Today's Audience never sleeps*
- prosumer 14 MARROQUIN, R. *Visual Arts and Customized Programming*
- Pyle, Barbara 103 ARTIST CONTRIBUTION *Impulse, Impressions: Silent Sound*
- Qube 16 MARROQUIN, R. *Visual Arts and Customized Programming*
- Queeckers, Bernard 159 POSSEL, J./VELTHOVEN, W. *Installations Vidéo à Bruxelles*
- Rüth, Uwe 136 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
- Raad voor de Kunst 99, 100, 102 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
- Raffinerie Du Plan K 155 POSSEL, J./VELTHOVEN, W. *Installations Vidéo à Bruxelles*
- rainbow death 74 GRISEL, M./HOEKSTRA, M. *Either/Or in Chinatown*
- Rainer, Arnulf 62 BIGGS, S. *Ars Electronica*
- Reeves, Dan 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
- Reitzema, René 163 ARTIST CONTRIBUTION *De Beweging*
- Reitzema, René 197 WRIGHT, A. *Things that go Bump into the Night*
- Related Forms 38, 40, 42 RAJANDREAM, M.A. *Bert Schutter, Six Works*
- Ridder, Willem de 96 RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
- Riga, Jean Claude 108, 112 BIGGS, S. *The primal Code*
- Ring des Nibelungen, der 122, 126 LAKKE, G. *Das Rheingold*
- Rolfe, Nigel 88 NIO, M. *Infermental 5*
- Ronde de Nuit 112 BIGGS, S. *The primal Code*
- Rosenbach, Ulrike 84 NIO, M. *Infermental 5*
- Roth, Dieter 62 BIGGS, S. *Ars Electronica*
- Rusakov Club 4 POSSEL, J. *Winfried Scheuer, TV Design*
- Salle, David 32 MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
- satellite control 192 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
- satellite video 14 MARROQUIN, M. *Visual Arts and Customized Programming*
- Scheuer, Winfried 2, 4, 6 POSSEL, J. *Winfried Scheuer, TV Design*
- Schiphol 116 RAJANDREAM, M.A. *Travel in Light*
- Schippers, Wim T. 94, 96 RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
- Schmidt, Katharina 176 DANIELS, D. *Post-Kaufhaus CCTV*
- Schoffelen, Jos 101 ARTIST CONTRIBUTION *Three Ways to go*
- Schouten, Lydia 038 BRUINSMA, M. *Talks on Talking Back*
- Schouten, Lydia 138 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
- Schouten, Lydia 178, 180, 182 VELTHOVEN, W. *Forever Young/Echoes of Death*
- Schouten, Lydia 22 KLEEREBEZEM, J. *Today's Audience never sleeps*
- Schouten, Lydia 84 NIO, M. *Infermental 5*

- Schouten, Lydia** 198 WRIGHT, A. *Things that go Bump into the Night*
Schrenk, Klaus 176 DANIELS, D. *Post-Kaufhaus CCTV*
Schutter, Bert 38, 40, 42 RAJANDREAM, M.A. *Bert Schutter, Six Works*
scratch video 187 BIGGS Oedipus Rex, *The Duwet Bros. and Television*
Seaman, Bill 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Seaman, Bill 108, 110, 112 BIGGS, S. *The primal Code*
Seelenwald 197, 198 WRIGHT, A. *Things that go Bump into the Night*
Servaas 88 NIO, M. *Infermental 5*
Servaas 06 ARTIST CONTRIBUTION *The new TV*
Shabtay, Michal 119, 120 JONKER, P. *Song of Songs*
Shea, Geoffry 84 NIO, M. *Infermental 5*
Signalement 96 RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
sistema disequilibrante 030 POSSEL, J. *Media/Rituals/Design*
Sixma, Tjarda/Vijselaar, Michiel 198 WRIGHT, A. *Things that go Bump into the Night*
sixties generation 66 WRIGHT, A. *Through the Looking Glass*
Sluik, Ron 146 SMET, L. *DE Plato's Bondage*
Sluik/Kurpershoek 82 ARTIST CONTRIBUTION *Kumulus Retaliat Konstruk*
Smith, Michael 84 NIO, M. *Infermental 5*
Song of Songs 119, 120 JONKER, P. *Song of Songs*
Spoerri, Daniel 23 MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
Staalplaat 102 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
Staeck, Klaus 24 MORGAN, T. *The Media Explosive Years 1960-1980*
Stam, Hermien 107 ARTIST CONTRIBUTION *Beweegreden*
Stansfield/Hooykaas 18 ARTIST CONTRIBUTION *Shadow Picture from the Museum of Memory*
Stichting Voorland 197, 198 WRIGHT, A. *Things that go Bump into the Night*
Still Life/Still Alive 40, 42 RAJANDREAM, M.A. *Bert Schutter, Six Works*
Straat van Gibraltar 40 RAJANDREAM, M.A. *Bert Schutter, Six Works*
Talking Back to the Media 038 BRUINSMA, M. *Talks on Talking Back*
Talking Back to the Media 34 VELTHOVEN, W. *To Talk Back or to Talk With*
Teitelbaum, Richard 62 BIGGS, S. *Ars Electronica*
Telepathic Music 192 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
Telling Motions 110 BIGGS, S. *The primal Code*
Theys, Frank and Koen 122, 124 LAKKE, G. *Das Rheingold*
Theys, Koen 161 POSSEL, J./VELTHOVEN, W. *7 Installations Vidéo à Bruxelles*
Time Based Arts 99, 100, 102 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
Time Based Arts 164 COLLETTE, P. *Are you being served?*
Toorop, Emile 146 SMET, L. *DE Plato's Bondage*
Trabant 172 BODY, V. *Magyar Video*
Travel in Light 116, 118 RAJANDREAM, M.A. *Travel in Light*
TV design 026 POSSEL, J. *Media/Rituals/Design*
TV design 2 POSSEL, J. *Winfried Scheuer, TV Design*
TV-Chair 030, 032 POSSEL, J. *Media/Rituals/Design*
Unnützer, Petra 136 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Vágtázóállott Kémek 172 BODY, V. *Magyar Video*
Vedder, Maria/Gruber, Bettina 138 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Velthoven, Willem 102 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
Vereniging voor Videokunstenaars 100 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
Verheyen, Marieken 105 ARTIST CONTRIBUTION *Mise en Scène*
Vető, János 172 BODY, V. *Magyar Video*
video art infrastructurem 59 VELTHOVEN, W. *Editorial*
Video Congress 185, 186 POSSEL, J. 235
video presentation 130 VELTHOVEN, W. *Touch Screen Video*
videofestival 108, 112 BIGGS, S. *The primal Code*
Videonale Bonn 136 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Videonale Bonn 108 BIGGS, S. *The Primal Code*
Videonale Bonn 132 VELTHOVEN, W. *Touch Screen Video*
Vietnam 68 WRIGHT, M.A. *Through the Looking Glass*
Vijftig uit Twee 14 RAJANDREAM, M.A. *Livinus and the Light*
Vliet, Tom van 102 BRUINSMA, M. *No Subsidy? No Problem*
Vogel, Peter 64 BIGGS, S. *Ars Electronica*
Vostell, Wolf 90, 92, 94, 96 RAJANDREAM, M.A. *Fluxus + Video*
Vrouw van het Valtherpad, de 145 SMET, L. *DE Plato's Bondage*
Vulture Video 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Wagner, Richard 122, 124 LAKKE, G. *Das Rheingold*
Weibel, Peter 136 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Wentscher, Herbert 138 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Wentscher, Herbert 86 NIO, M. *Infermental 5*
Western Front Video 192 MALSCH, F. *Vera Bódy on Infermental 6*
Wilcox, Mark 140 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Wilcox, Mark 84 NIO, M. *Infermental 5*
Wilson, Anne/James, Marty St. 84 NIO, M. *Infermental 5*
Wolfs, Rein 180, 182 VELTHOVEN, W. *Forever Young/Echoes of Death*
Wonders, Sascha 86 NIO, M. *Infermental 5*
Wonderwoman 34 VELTHOVEN, W. *To Talk Back or to Talk With*
Woodsculpture 38, 40, 42 RAJANDREAM, M.A. *Bert Schutter, Six Works*
World Wide Videofestival 130 VELTHOVEN, W. *Touch Screen Video*
World Wide Videofestival 033 RECKMAN, L. *Good Boy/Bad Boy*
Wortelboer, Karin 134 ARTIST CONTRIBUTION *Untitled*
Wright, Annie 040 BRUINSMA, M. *Talks on Talking Back*
Wrong Connection, the 06 SERVAAS *The new TV*
Wyrwoll, Regina 138 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Xantus, János 172 BODY, V. *Magyar Video*
Yonemoto, Bruce 136 MALSCH, F. *Videonale Bonn*
Zippay, Lori 138 MALSCH, F. *Videonale Bonn*



PEE WEE HERMAN



MEDIA MATIC

ISSN 0920-7864