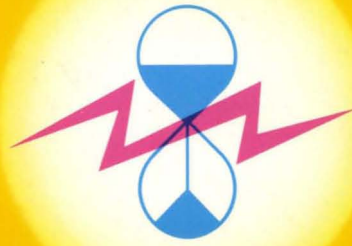
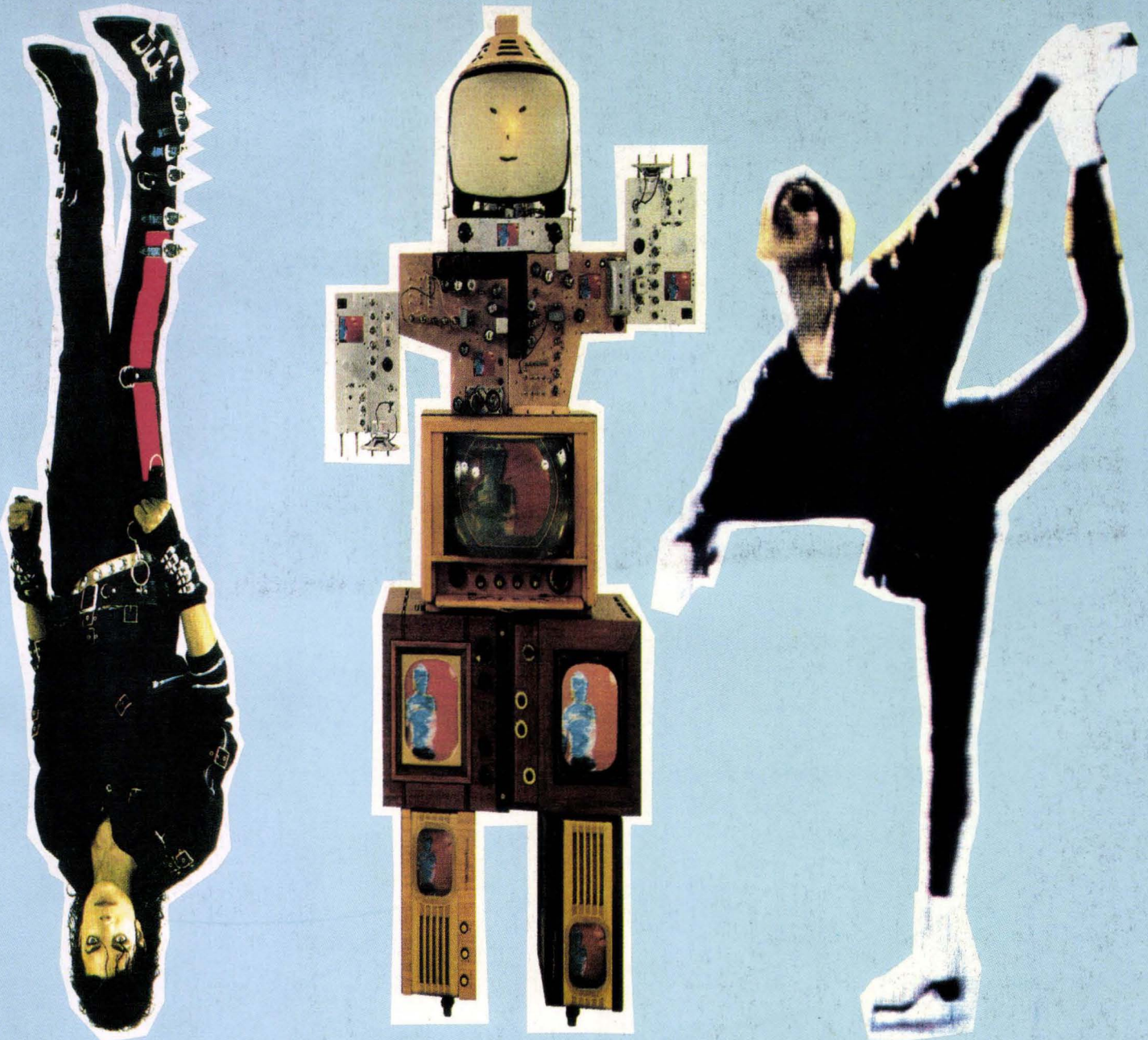


Glorix
Testbeeld
De Deur in ons Bewustzijn
Venice
Experience the Testpattern!
Nam June Paik
Katarina Witt's Screencharm
Ingrid Beverwijk



Moonwalk
Test Card
Villa Michael Jackson
KaaP's Advertising
George Barber/George Snow
Family of Robot
God, IBM and IFP
Nippon Video

The European Art *Mediamatic* Media Magazine



ADILKNO	5	<i>The Door in our Consciousness</i>
GERT MEYERINK	6	<i>God, IBM and IFP</i>
C.H.VAN WINKEL	9	<i>Verstrengeling / Entwining</i>
STEVEN BODE	14	<i>Dal Ponte dei Sospiri to Eco Beach</i>
MAURICE NIO	18	<i>Villa Michael Jackson</i>
MIKE VON BIBIKOV	27	<i>Kaap's Advertising</i>
PHILIP HAYWARD	28	<i>Spheres of Interest and Sites of Struggle</i>
PAUL GROOT	31	<i>Testbeeld/pattern/card</i>
PHILIP HAYWARD	39	<i>Ice Dance and Screen Charm</i>
ALFRED BIRNBAUM	42	<i>Nippon Video</i>
FRIEDEMANN MALSCH	46	<i>Edith Decker: Paik Video</i>
LIDEWIJDE DE SMET	47	<i>Paysages Virtuels, image vidéo, image de synthèse</i>
MAX BRUINSMA	47	<i>Geluidkunst Nederland</i>
	48	<i>Drukwerk/printed matter</i>
	51	<i>Kalender</i>
BILWET	57	<i>De Deur in ons Bewustzijn</i>
	58	<i>Colofon, brief/letter</i>

Abonneert U!

.....
instelling
.....

naam
.....

adres
.....
.....

telefoon
.....

eerste nummer van abonnement
.....

handtekening
.....

cadeau-abonnement voor:
.....

adres
.....
.....

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

of

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

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

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

(foreign subscriptions + Dfl 12 shipment)

post

ze

gel

Stichting MEDIAMATIC

Binnenkadijk 191

1018 ZE Amsterdam



Het meest opwindende kunstwerk dat we deze zomer in Venetië (zie STEVEN BODE) ontdekten, is in de GALLERIA DELL'ACCADEMIA: de *Schepping der Dieren* (zie MAURICE NIO) geschilderd door TINTORETTO. We zien iemand die bijna nooit zo direkt wordt afgebeeld: GOD zelf (zie PAUL GROOT, GERT MEYERINK). Hij hoeft zich toendertijd (de vierde dag) nog niet te verschuilen achter zijn hemelpoort (zie BILWET) en kon zich rustig op aarde vertonen zonder dat horden fans hem de kleren van het lijf scheurden (MAURICE NIO). Zag hij er niet wat ouwelijk uit, dan zou de argeloze toeschouwer zou hem eerder aanzien voor de toendertijd bekendere NARCISSUS (C.H. VAN WINKEL, PAUL GROOT) op weg naar een poeltje. Maar we zien hier dus GOD zelf, als een *rijzende zon* (ALFRED BIRNBAUM), een astraal lichaam (PAUL GROOT), zweeft hij boven het land, moeiteloos volbrengt hij zijn immense dagtaak, licht en met perfecte controle over beweging en houding, als een virtuoos kunstschaatster (PHILIP HAYWARD). Zijn halo is stralender dan die van de maan. *Moonwalk* (MAURICE NIO). GOD doet de *Moonwalk*; stralend verlicht *performt* hij voor een toekomstig miljarden-publiek. Als ultieme choreograaf en *showman* is hij inspirator van de twintigste-eeuwse *mediapraktijk*. NAM JUNE PAIK schiep zijn *Family of Robot* (PAUL GROOT) naar zijn evenbeeld; KATHARINA WITT danst hem; IFP (GERT MEYERINK) bedient zich in haar verzet van zijn middelen, MICHAEL JACKSON (MAURICE NIO) gaat het verst: hij omringt zich met dieren, doet zijn dans, imiteert zijn gelaatstrekken door plastische chirurgie. Eindelijk is het raadsel opgelost JACKSON blijkt een virtuoos doch nederig interpreet; Hij emuleert GOD.

The most exciting art-work we discovered this summer in Venice (see STEVEN BODE) was in the GALLERIA DELL'ACCADEMIA: TINTORETTO's *The Creation of the Animals* (see MAURICE NIO). We see someone depicted with an almost unequalled immediacy: GOD himself (see PAUL GROOT, GERT MEYERINK). At that time (the fourth day) he as yet didn't have to lurk behind the Gates of Heaven (see BILWET) and could calmly turn up on Earth without hoordes of fans ripping his clothes off (see MAURICE NIO). If he didn't look so elderly, the unsuspecting onlooker would have taken him for the then well-known NARCISSUS (C.H. VAN WINKEL, PAUL GROOT) in search of a pool. But it is GOD we are looking at, like a *rising sun* (ALFRED BIRNBAUM), an astral body (PAUL GROOT), he floats above the land, effortlessly performing his enormous daily tasks with a lightness and perfect control of movement and pose – like a virtuoso figure-skater (PHILIP HAYWARD). His halo is more radiant than the moon's. *Moonwalk* (MAURICE NIO). GOD does the *Moonwalk*: radiantly illuminated he performs for a future audience of billions. As the ultimate choreographer and showman he is the inspiration for the 20th century media practice. NAM JUNE PAIK created his *Family of Robots* (PAUL GROOT) in his likeness; KATHARINA WITT (PHILIP HAYWARD) dances him; IFP (GERT MEYERINK) helps itself to his resources. MICHAEL JACKSON (MAURICE NIO) goes the furthest: he surrounds himself with animals; does his dance, imitates his features with plastic surgery. Finally the puzzle is solved – JACKSON appears to be a virtuoso but humble interpreter: he is emulating GOD.

(ingezonden mededeling)

Net Echt.

★ Like Real.



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

D The door was never a means of furthering contact between inside and outside. It is not an interface but its prevention. No one did the door wish to saddle those inside or outside with any secrets, it posed to presence by metamorphosing from culture to culture, from period to period with those qualities that suited it to maintain. The door positioned itself squarely so that it could not be avoided, it demanded to be seen, allowed its users only to cross its frame. On the condition that it was touched, the door was an enthusiast for man and beast but also crazy about other objects: door-handles, spy-holes, locks, chains and keys, letter boxes, door-closers and door-openers, knockers, Christmas wreaths, fittings, iron strips or reinforcements, name plates, legends such as *We've already been converted and no circulars and messages such as Back soon and Gone to pub*, while its immediate environment attracted door-mats, oily-water stoups, hatstands, umbrella-stands, thresholds, jambs and door-posts, bells, little mirrors and particularly other doors from the gauge blind in front of it, to those in the porch and the orrider behind it.

Western Christianity is the culture of doors. Here, the door is heavy, high, sacred, and often with wings (the double door). Only the West could have invented the revolving door, after even having converted a ridge into a door (drawbridges for fortresses). The modern era was heralded by Luther nailing his theses to a door. In the Arab world the door is generally a curtain on the archway which separates the courtyard and women's quarters from the outside world. This motif has re-emerged in the West as those strings of beads that serve as fly curtains for kitchen and terraces. Islam gave the door its most individual form in shape of veils for women, while in Japan it maintained its original and most universal form: that of the sliding wall. In the West, the door was used as an obstacle to and controller of crowds: city gate, garden fence, church door, entrance, exit, emergency exit, appropriately watched by guards, lions or dogs, ergers, porters, concierges and warders, bouncers, *idéastes* and *electronicians*. This gave the door its dark side: burglars, bailiffs, death. The doors of resistance caved in, the small gates in church and fortress walls, the trap-door to under-world tunnels, the invisible door of Anne Frank and other inhabitants of a hidden world, the barricaded and barricading doors, the consciousness-expanding door of psychedelia (doors of perception), the lichéed *open door*, the creaking door of horror, the ever-penetrable door of the prowling murderer. The door signifies a boundary in experience for Westerners. The bridegroom carries his bride across the open doorway so that hers too will open for him, in Holland a stork's wreath on the door proves it has, the way the door slams closed indicates an untimely end to the relationship and finally the deceased is carried out on his own front door: the last door before the gates of heaven.

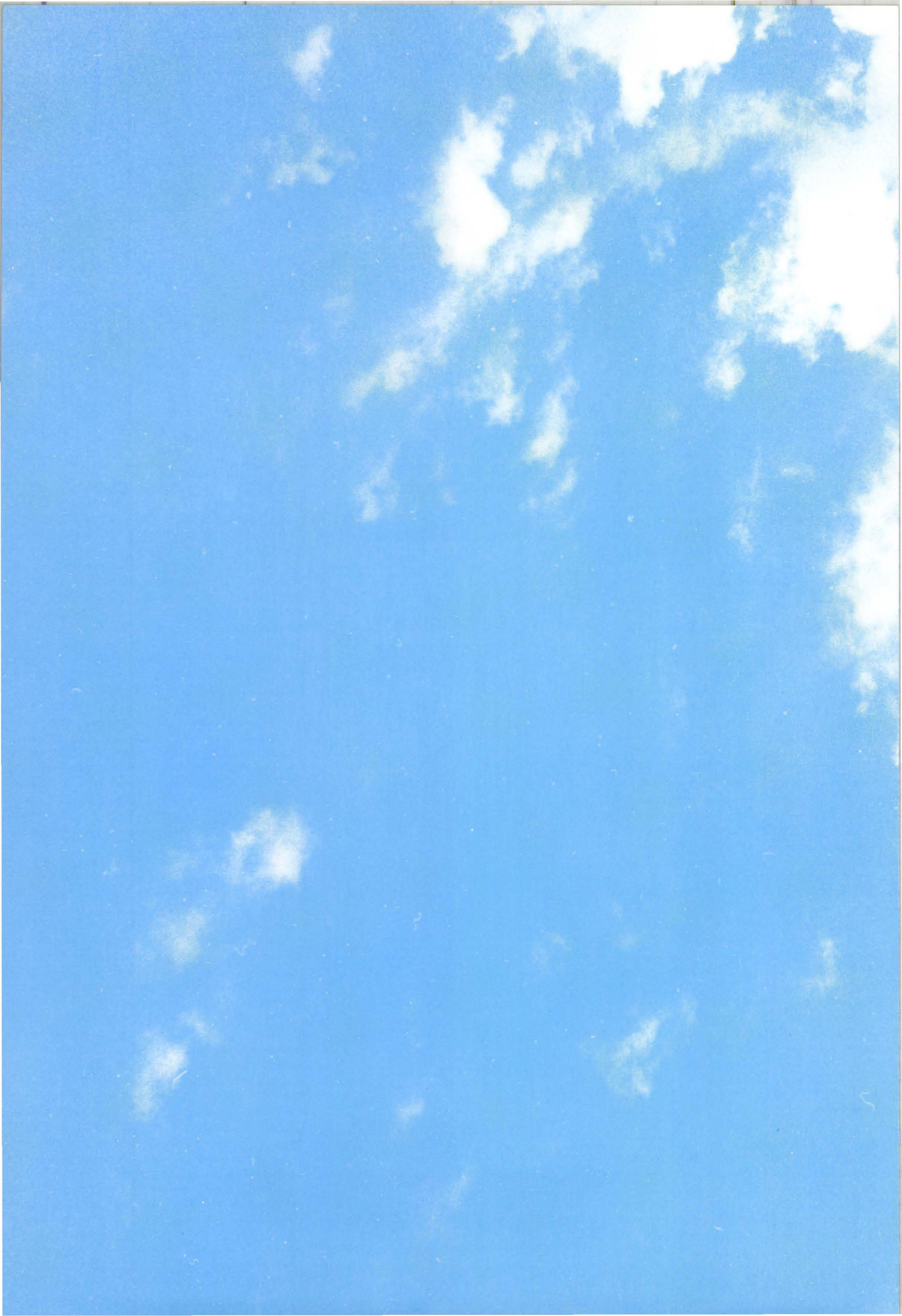
WW II was the crowbar with which the West broke down the doors to the world with a great show of violence, to bring the world into the age of acceleration as the one true universal value. Everything was thrown open, had to be allowed, to be negotiable; contact ideology led to the communication ecstasy of the open society. The

K Eastern Block immediately quit and chose for an anti-mediumistic cult of deceleration behind the veil of the Iron Curtain. The West decided to continue the fight against its self-elected to continue the fight globe. Obstacles had to be made visible, from the fight resistance and rendered secret to the bitter end: planes, orbital satellites and harmless with freeways, measures in the social sphere. The post-Western model of openness declared the door a relic of an era of violence now considered taboo. The door was reinterpreted as the means of movement, its eternal that it had always longed to achieve open connections. It was compelled to an interface existence, of the same glass that also replaced walls. The door became a window: without secrets, transparent, undervalued. Armstrong made the big step to prove that he could open the door to the moon and humanity walked beside him live. And this was the end of evening land, fascism had completed its task: *Lebensraum* became universe, light, air and space. To deny the door is to leave the world.

The Door in Our Consciousness,
An Open Perspective

When public life was replete with anti-door-like transmittance, the door chose the double strategy of withdrawing to biased positions and sudden attack. The house door made a spectacular come-back, on the one hand by elevating early Western culture to the status of style with a nostalgic corpulence of stout oak (the heavy door); on the other hand by launching a plot with (for instance) the neo-social squatters' movement which broke down an out of use front door so as to create the magic centre for its cult of resistance. The squatters' door accepted offerings in the form of steel plates, bed springs, support struts and beams and hence re-established its previous role as a magnet for objects. The squatters' door bore no nameplate and appeared to desire anonymity but in fact shouldered the task of realizing and guarding a secret. This met with major objections from both police and the legal system; the squatters' doors were often sawn down or bashed in or socialized into communal doors and replaced by the eponymous prefab of renovation.

In public life the door was stripped of all its attributes: doorhandle and doorstep disappeared, the letterbox was disconnected, the bell replaced by closed-circuit video, electronic buzzer and intercom. The invisible door, which initially led to ill-natured collisions and accidents, was rendered harmless by converting it into an automated opening. The post-Western door has become Japanese, it has become a sliding door; it can no longer be seen or touched, there can be no rite de passage because the door opens before it is reached, its favourite characteristics have been removed, it has become a mere pastiche of its former self. The door wants to be an object, not a means but an end, a door an *sich*, stoicism. It wants to be open or closed or left ajar. But if it is not valued, it will take revenge, terrorize and return to the taboo of violence. The door has chosen for the dark side of life. Everywhere at night we see the door returning as an iron curtain in front of the glass façades of the transparent state, the blinds zoom down mocking all that acceleration and boundless openness and lay a curse of the desert on the turbulent city. The blind is the mirror of post-Western life: openness without doors is like a desert without oases. Life without doors has its price: death.



GERT MEYERINK

GOD, IBM and IFP

Toen GOD de Germaanse werkelijkheid van de god DONAR als fictie veroordeelde en een nieuwe hemelse werkelijkheid installeerde kon hij niet vermoeden dat zijn werkelijkheid aan het wankelen gebracht zou worden door empiristen als BACON en NEWTON. Nog minder kon hij weten dat hij zijn hemel eens delen moest met hun nazaten, die met een ongekend netwerk aan satellietverbindingen aan het hemelse firmament een concurrerende hegemonie op aarde zouden vestigen.

●When GOD condemned the Teutonic reality of the god DONAR as being fiction and installed a new celestial reality he could not have imagined that his reality would in turn be shaken by empiricists such as BACON and NEWTON. Still less could he have known that one day he would have to share his heaven with their descendents who would found a rival hegemony with an unprecedented network of satellite links in the heavenly firmament.

De stijl van regeren van de nazaten (die namen dragen als AEG en IBM) verschilt aanzienlijk van die van GOD. Zo valt op dat GOD steevast de visuele tekens van de hemel – zon, maan en sterren – presenteerde als tekens van zijn macht, die kracht bijgezet werden door visuele wonderen als het stil laten staan van de zon en het uitvinden van de regenboog. IBM laat daarentegen de hemel ogenschijnlijk voor wat zij is. Haar rijk is met geruisloze en volkomen onzichtbare electronica gevestigd. Alleen 's nachts lichten hier en daar officieel gedeponeerde en geregistreerde beeldmerken op als symbolen van haar macht.

Met deze twee heerschappijen (van GOD en IBM) sporen, extreem gesimplificeerd, twee opvattingen van kunst. Een kunst die *aus dem Bauch schöpft* en een kunst die uitgaat van de hersenschors. Zij richt zich op helderheid en analyse. Alleen de laatste is in staat zich te meten met de koele intelligentie van de informatiemaatschappij. Eén van haar vertegenwoordigers is IFP.

Hemel

Achter IFP (afkorting voor *Information, Fiction, Publicité*) staan als directeuren en tevens enige werknemers twee Parijse kunstenaars – JEAN-FRANÇOIS BRUN en DOMINIQUE PASQUALINI. Het is een bureau dat zich in het gebied tussen kunst en filosofie begeeft, tussen kunst en industriële vormgeving, tussen fictie en werkelijkheid, steeds weer cirkelend rond en terugkomend bij de inwisselbaarheid van de ontelbare beelden van de massamaatschappij. De activiteiten van het bureau, opgericht in 1983, strekken zich uit tot ver over de grenzen van de traditionele kunst. Zo bemoeide IFP zich in het verleden met een extravagante modeshow of organiseerde supermarktachtige verkopen van boeken en grammofoonplaten. Als het om exposities gaat, heeft het bureau de gewoonte beelden uit de wereld van de media, fictie en informatie als kunst te presenteren. Op de eerste presentatie in Nederland – in DE APPEL in Amsterdam – kwam dit laatste aspect naar voren. Het was een expositie met subtiele omkeringen en simulacra. Niet de afbeelding van het theater, van de cinema, van de plaats waar het gebeurt, maar van de lege toeschouwersruimte; niet de ektachroom grootbeelddia, maar de bijbehorende viewer; geen afbeelding van verlichte voorwerpen, maar van de lichtbron zelf, het zonlicht, de hemel; geen invoelend beeld, maar één geheel gestyled in de vormgeving van de *businessclass* van de internationaal georiënteerde luchtvaartmaatschappij. Op de vloer een etalagedisplay met een constant ronddraaiende schijf waarop het logo van IFP, een simulacrum in *optima forma*. Het is schrijnend te zien hoe fataal de confrontatie van dergelijke beelden afliep met hun presentatie als echte kunst.

●The governing style of the descendents (who have names such as AEG and IBM) differs considerably from GOD's. It's striking that GOD invariably presented the heavens' visual signs as symbols of his power which were reinforced by such visual wonders as the sun's ceasing to turn and the discovery of the rainbow. By contrast, IBM apparently leaves the heavens alone. Its domain is established with noiseless and completely invisible electronics. It is only at night that here and there officially patented and registered logos light up as symbols of its power.

These two powers – those of GOD and IBM – parallel two distinct conceptions of art. An art that *aus dem Bauch schöpft* (comes from the guts) and an art that stems from the cerebral context. This aims at clarity and analysis. Only the latter can compete with the cool intelligence of the information society. One of its representatives is IFP.

Heaven

Two Parisian artists, JEAN-FRANÇOIS BRUN and DOMINIQUE PASQUALINI, are behind IFP (*Information, Fiction, Publicité*). They are both its directors and sole employees. IFP (founded in 1983) is an office that operates in the realm between art and philosophy, between art and industrial design, between fiction and reality, constantly circling and returning to the commutability of the countless images of mass society. The office's activities reach beyond the traditional boundaries of art. Hence, in the past IFP helped organize an extravagant fashion show or has arranged super market-like sales of books and records. In terms of exhibitions, the agency usually presents images from the media world, fiction and information, as art. This last aspect dominated IFP's first Dutch presentation – in DE APPEL in Amsterdam. It was a show with subtle reversals and simulacra. Here it was not the theatre or cinema – the place where it happens – that was depicted but the space left empty for the audience; it was not the large format ektachrome slide but the accompanying viewer; it was not a group of illuminated objects that was depicted but the light source itself, sunlight, the heavens; not an image of empathy but one completely designed in the style of the business class of an international airline. There is a window display on the floor with a constantly rotating disc bearing the IFP logo, a simulacrum in *optima forma*. It was poignant how disastrously the confrontation of these images ended with their presentation as *real* art.

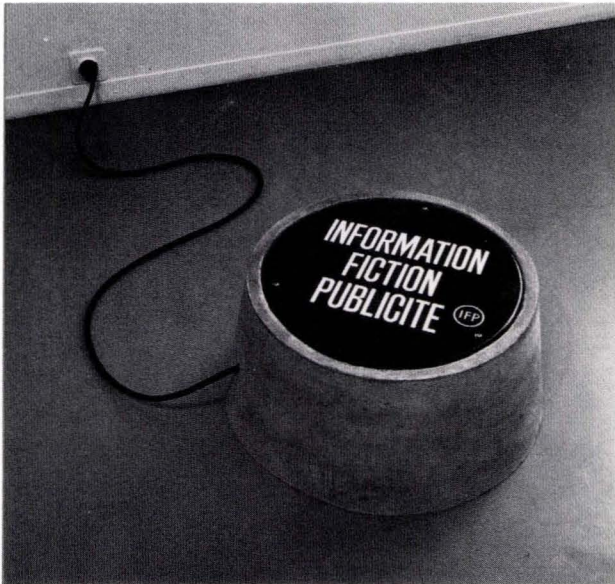
The heavens are one of IFP's favourite themes. In the recently published retrospective catalogue I came across a work showing a TV

Het thema van de hemel is een geliefd motief van IFP. In de onlangs gereed gekomen overzichtscatalogus trof ik een werk aan met de afbeelding van een televisieweerman die gedwongen is oog in oog met de computergestuurde satellietbeelden de rol te spelen van beheersers en voorspellers van het weer, in een schijnbaar succesvolle poging om de verhalende, ouderwets warme wereld van GOD en de wetenschappelijkste wereld van de supersonische high-tech met touwtjes aan elkaar te knopen. Begrijpelijk, maar in wezen lachwekkend en triest.

IFP speelt het klaar schroeiplekken na te laten op de achterkant van het kledingstuk van GOD en op de flinterdunne huid van het informatietijdperk.

● weather-man who stands right slap against computer-generated satellite images and is compelled to play the role of ruler and weather prophet in an apparently successful attempt to forge together the narrative, good, old-fashioned world of GOD with the expressly scientific world of the super-sonic and high-tech. All quite necessary, but essentially ludicrous and sad. IFP manages to scorch both the back of GOD's robe and the paper-thin skin of the age of information.

translation ANNIE WRIGHT



IFP *Le Plot* 1985 concrete, enameled steel, electric motor 35 x 45 cm.

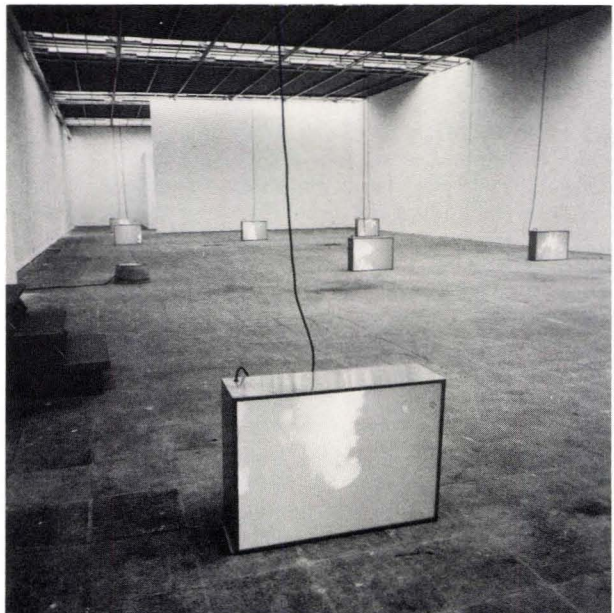


IFP *Ektascope* 1987, enameled steel, plexiglas, fluorescent tubes 123x56x55cm

IFP *The Weatherman* 1983/84, aluminium, fluorescent tubes, plexiglas, duratrans 81x125x13,5 cm.coll. GHISLAIN MOLLET-VIÉVILLE Paris



IFP *Ensemble Flou* 1988 12 skylightboxes: painted steel, plexiglas, fluorescent tubes, duratrans 50x70x20 cm. Installation at GALERIJ DE LEGE RUIMTE Brugge.



C.H. VAN WINKEL

Verstrengeling / Entwining

INGRID BEVERWIJK is een jonge Nederlandse kunstenaar, ze presenteerde het afgelopen jaar drie videoinstallaties.

● INGRID BEVERWIJK is a young Dutch artist, during the past year she produced three video installations.

*Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est:
Nil habet ista sui*

OVIDIUS Met. III 434-435

I

We zijn nu alleen en arriveren bij een klein, verscholen waterbekken. Vanuit de diepte straalt heler licht. We buigen ons hoofd over de rand en kijken naar beneden. De waterspiegel is onverstoort, hoewel rimpelingen veroorzaakt worden door opstijgende luchtbelletjes aan de rand. We zien niet ons eigen spiegelbeeld dat terugkijkt, maar iets anders. Uit het witte licht duiken bloemen op, bloemen en bladeren, die voorbijrijven en dan uit het gezichtsveld verdwijnen. Ze schuiven over elkaar heen, verschillend van vorm en kleur, om uiteindelijk weer in wit licht te verbleken. We horen nu ook iets en buigen ons hoofd dieper naar beneden. (Hier is maar plaats voor één hoofd met één stel oren – een solitaire ervaring.) Uit de diepte of van ver weg klinkt het geluid van een mondharmónica; niet meer dan verspreide losse tonen, de aanzet tot een melodie. Bloemen blijven voorbijrijven. Straks zal hun beweging veranderen: dan gaat het neerwaarts, de diepte in. Onze blik zal verdwijnen onder de waterspiegel. Het hoofd daalt mee.

De installatie, getiteld *Secret Dreams of Narcissus*, bestaat uit een houten kist, niet breed maar vrij hoog, die aan de onderkant smal toeloopt. Verzonken in het vierkante bovenvlak, iets lager dan schouderhoogte, zit een ondiepe bak met water. Spiegels onder de rand vergroten het oppervlak en een dun slangetje blaast luchtballen. Wie over de rand leunt, ziet vlak onder de doorzichtige bak een naar boven gericht beeldscherm, dat schijnbaar in het water ligt. Het beeldscherm toont tegen een helderwitte achtergrond de voorbijglijdende bloemen, die met de melancholieke klanken van de mondharmónica een indringende combinatie vormen.

Secret Dreams of Narcissus is in veel opzichten een kijkdoos: een afgesloten ruimte waarvan de buitenkant zwijgt over het leven binnenin. Slechts op één plek kan men naar binnen kijken, en liefst niet samen met iemand anders. Het interieur van een kijkdoos absorbeert per definitie de volledige aandacht en ontkent het bestaan van een wereld daarbuiten. Wie kijkt zou zelfs zijn eigen lichaam bijna vergeten. Dat zou aanleiding moeten zijn om de figuur NARCISSUS, wiens naam de titel noemt, voor deze gelegenheid eens niet te beschouwen in zijn freudiaanse rol: prototype van de ellendige navelstaarder die uitsluitend zichzelf bemint. Misschien is er een ander aspect van de geschiedenis van die languissante jongeling te koppelen aan deze videoinstallatie. Het verhaal, onder andere verteld door OVIDIUS, is veelzijdig genoeg: op het moment dat NARCISSUS werd gegrepen door de schoonheid van zijn eigen spiegelbeeld in het oppervlak van een bron, was er al veel gebeurd. De avances van talrijke meisjes en knapen had hij gesmoord, waaronder die van de nimf ECHO. Haar hartstocht was te groot voor zo'n teleurstelling. Zij trok zich terug in de bergen en haar lichaam kwijnde langzaam weg totdat de laatste resten waren vervaagd. Alleen haar stem bleef bestaan, een akoestisch verschijnsel dat zelfs nu nog in de bergen te horen is. De mondharmónica herinnert daaraan.

Maar dat is niet alles. Waarover droomde NARCISSUS?

II

Wat is het kenmerk van een videoinstallatie? Misschien het gegeven dat in een installatie de monitor een achterkant, zijkant, volume en

I

● We are now alone and arrive at a small concealed basin. A bright light is shining from beneath. We bend over the edge and look down. The surface of the water is undisturbed although there are ripples caused by rising air bubbles. We are looking not at our mirror image but at something else. Flowers emerge from out of the white light, flowers and leaves that float by and disappear from sight. They slide past each other in all their variety of colour and form and finally fade in the white light once more. Now we hear something and we strain still further forwards. (There is only room here for one head and one pair of ears – a solitary experience.) Out of the depths or from far away comes the sound of a harmonica; no more than a few notes, the start of a tune. The flowers keep floating past. Soon their movements will change and they descend into the depths. Our view will disappear under the water's surface, our head will be descending along.

The installation *Secret Dreams of Narcissus* consists of a wooden chest, narrow but quite high and which tapers towards the base. Sunk into the square-shaped upper surface (slightly lower than shoulder height) is a shallow bowl of water. Mirrors under the edge enlarge the surface and a thin pipe blows bubbles of air. Leaning over the edge one sees a monitor screen facing upwards right under the transparent bowl, seemingly lying in the water. The screen shows the flowers floating by against a clear white background, forming a striking combination with the melancholy sounds of the harmonica.

In many respects *Secret Dreams of Narcissus* is a peep show: a closed space where the outer sides reveal nothing of the life within. There is only one place where one can look inside and then preferably not with someone else. By definition the interior of a peep show absorbs your full attention and denies the existence of a world outside. You can almost forget your own body – this should make one think of NARCISSUS (whose name the title bears), but not in his Freudian role – for this occasion at least. NARCISSUS, prototype of the dismal navel-gazer who loves only himself. Perhaps a more suitable aspect of the story of this languishing lad can be linked with the video installation. The story, told by OVID (and others), is complex enough; much had already happened at the point when NARCISSUS was transfixed by the beauty of his own reflection in a pool. He had already stifled the advances of countless girls and boys including the nymph ECHO. Her ardour was too great for such a disappointment. She withdrew to the mountains and pined away until the last remains of her body had completely faded. Only her voice remained, an acoustic phenomenon that now still can be heard in the mountains. The harmonica refers to this.

But that is not all. What was NARCISSUS dreaming about?

II

What is the distinguishing feature of a video installation? Perhaps the fact that in an installation the monitor has a back, sides, volume and mass. The monitor is an object with spatial properties, not simply a flat and immaterial screen on which a tape is shown. The installation maker can fight that by hiding the thing as much as possible (as in *Secret Dreams of Narcissus*) or alternatively can cleverly make use of it.

massa bezit. De monitor is dan een ding met ruimtelijke eigenschappen, niet alleen een plat en immaterieel beeldscherm waarop een tape verschijnt. De maker van een installatie kan zich daartegen verzetten door het ding zoveel mogelijk te verstoppert – zoals in *Secret Dreams of Narcissus* – of kan er juist handig gebruik van maken.

In *Hybris* is het gewicht van de monitoren aanzienlijk. Als onderbouw dient een iele constructie van blankhouten latten en balkjes, asymmetrisch in haar details. Het langgerekte gevaarte steekt aan één kant schuin omhoog de ruimte in en is ongeveer halverwege met twee kortere delen aan de linker- en rechterkant uitgebreid. Het hoge deel, door spotjes verlicht, rust met twee spiralen op de grond. Op de zijvleugels staan twee monitoren, aan weerszijden van een derde die een kwartslag is gekanteld. Een vierde monitor is neergezet op het lage uiteinde van de houten constructie en heeft net als de andere drie het beeldscherm gericht naar de kant waar de beschouwer zou moeten staan. Alle vier zijn in dun, glimmend metaal verpakt.

Aan het plafond hangen twee videocamera's die in close-up gericht zijn op de verlichte opwaartse latten. Het beeld van de ene camera is te zien op de middelste drie beeldbuizen, en dat wat de andere registreert, verschijnt op de vierde. Door de afstelling van de camera's, door de kanteling van één monitor en de elektronische spiegeling van het beeld op een tweede, is ernaar gestreefd om het TV-beeld van de latten zo illusionistisch mogelijk te integreren in de structuur van het echte houtwerk. Het lijkt alsof de houten constructie doorloopt in de monitoren.

Dat is van belang voor het volgende. Aan weerszijden zijn twee luidsprekers opgesteld, waaruit geluidsopnamen klinken van een repeterend strijkorkest. (De dirigent zingt mee, tikt af en laat opnieuw beginnen.) Via een microfoon op de grond en een onnavolgbaar technisch mechanisme achter de schermen wordt het geluid omgezet in beweging: bij harde passages beginnen de omhoog gerichte latten heen en weer te slingeren, daarbij luid met de muziek meekrakend. Deze beweging is te zien op de monitoren. Voor één van de camera's geldt hetzelfde; onder invloed van geluidsgolven gaat zij – iets minder heftig – heen en weer. De camera registreert beweging en beweegt zelf. Het resultaat is dat de hele installatie, als een houten vogel of een archaisch luchtschip, gaat klapwieken en aanstalten maakt om op te stijgen. Het verpletterende gewicht van de monitoren wordt zo door hun eigen toedoen opgeheven. Daarbij ontstaat een parallel met het strijkorkest, dat eveneens – door bepaalde passages steeds te herhalen en verbeteren – van de grond probeert te komen. Zo gauw de dirigent aftikt houdt ook de beweging op.

Hybris betekent *hoogmoed*, de *zelfverheffing*, hetgeen met het verlangen van de mens om te vliegen in verband staat. Het begrip is afkomstig uit de oude Griekse ethiek en diende de mens te weerhouden van pogingen om bepaalde grensoverschrijdende ambities te realiseren; de afstand tussen stervelingen en goden mocht niet te klein worden. *Hybris behoort gebult te worden nog veel meer dan een uitslaande brand*, waarschuwde HERACLITUS. Wie hoogmoedig was, kon dus rekenen op de wraak van de goden. Toch is deze videoinstallatie niet pessimistisch: op een dag, waarschijnlijk als het orkest de partituur heeft bedwongen, zal de vliegoging lukken.

Wie nu weer even terugdenkt aan het verhaal van NARCISSUS zou zich het volgende af kunnen vragen. Was hij het slachtoffer van *hybris*? Werd hij gestraft voor een godslasterlijke ambitie? Nee, natuurlijk niet, zomin als hij het verlangen koesterde om te vliegen. NARCISSUS' verlangen ontsproot uit een paradoxale romance met de enige persoon voor wie hij echt iets voelde, tegelijkertijd de enige die hij nooit zou kunnen krijgen: zijn eigen spiegelbeeld. De hartstochtelijke wens om dat spiegelbeeld te omarmen komt in feite neer op het verlangen om de scheiding tussen afbeelding en werkelijkheid, tussen plat beeld en ruimtelijke materie, ongedaan te maken.

In beide installaties, *Hybris* en *Secret Dreams of Narcissus*, vinden we sporen terug van dat verlangen. Videobeeld en concrete materialen zijn in elkaar geschoven om een bedrieglijke synthese aan te gaan. In *Secret Dreams of Narcissus* is dat streven nog vrij onopvallend op de achtergrond herkenbaar. Belangrijker lijkt daar de betoverende aantrekkingskracht op degene die over de rand leunt (net zo'n kracht als NARCISSUS moet hebben gevoeld), wat waarschijnlijk de populariteit van de installatie bij het publiek veroorzaakt. Toch kan men de manier waarop de gefilmde bloemen in echt water drijven als een (eenvoudige) realisatie van NARCISSUS' verlangen beschouwen. Vergeleken daarmee is *Hybris* aanzienlijk complexer: de koppeling van beeld aan geluid, van geluid aan beweging, zijn nieuwe ingrediënten. Helaas gaat het werk enigszins gebukt onder die complexiteit. De formele uitwerking is misschien te veel gedictieerd door de mogelijkhe-

den en beperkingen van de techniek, waardoor deze installatie de directe overtuigingskracht van haar voorganger moet missen.

De derde installatie van INGRID BEVERWIJK, *An Extraordinary Gance*; een *extra ordinaire glans*, doet wat men mocht hopen: combineert de complexiteit van *Hybris* met de organische vanzelfsprekendheid van *Secret Dreams of Narcissus*.

III

Wat we horen: een zacht geruis dat aanzwelt en weer inzakt, dat ademt als de zee.

Zes identieke elementen van witgepleisterd hout, bij benadering driehoekig, staan op de grond en vormen een gesloten cirkel. Elk element bevat een ondiepe bak met water en, dicht bij de buitenrand, een ingebouwde videomonitor. De monitoren liggen enigszins hellend op hun rug met het beeldscherm omhoog. Tussen de segmenten is in het midden van de cirkel een zeshoekig metalen plateautje neergezet, van waaruit zes kleine halogeonlampen horizontaal naar buiten schijnen. Doordat elke waterbak op die plek voorzien is van een raampje, komt het centrifugale licht de bak binnen: het strijkt over de bodem – waarop een laag wit zand ligt – in de richting van de monitor.

De lampen branden niet constant. De lichtsterkte pendelt traag maar regelmatig tussen een maximale en een minimale waarde. In de zwakste stand, wanneer de lampen op een haar na zijn gedimd, is de ruimte angstig donker – verdere verlichting ontbreekt. De monitoren zijn zwart. Het volgende moment gloeien de lampen weer op, lichtstralen kruipen over de zandbodem in de richting van de monitoren, waarop tegelijkertijd, via een perfecte coördinatie, beeld verschijnt. Wanneer de lichtsterkte van het zesvoudige videobeeld voldoende is geworden, herkent men daarin een (bijna?) identieke zandbodem onder een laag water. De opname is gemaakt vanaf een punt vlak boven het water met de camera recht omlaag gericht. Het strijklucht over de gefilmde zandbodem komt uit de richting van de reëel aanwezige halogeonlampen. Gecombineerd met de nauwkeurige parallelie van dimmen en *faden* resulteert dat in een illusionistische verstrengeling van het elektronische beeldscherm met de wereld eromheen, dwars door ruimtelijke grenzen en wetmatigheden.

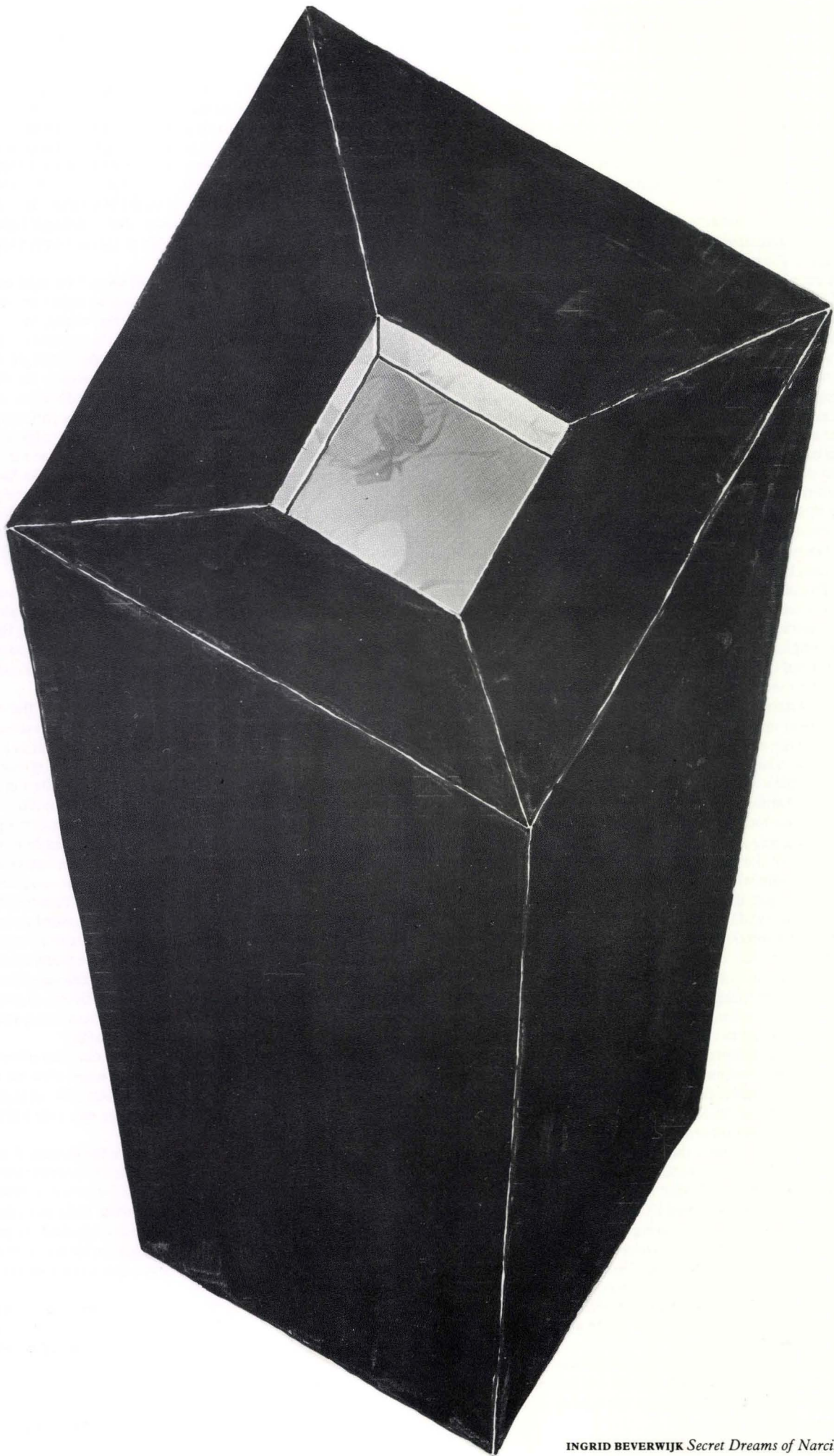
Wanneer de lampen en beeldschermen gedurende een kort moment de maximale lichtsterkte afgeven, zijn muren en plafond van de ruimte helder verlicht. Belangrijkste oorzaak daarvan is dat het witte zand onder invloed van het strijklucht een diffuus schijnsel gaat verspreiden, dat verder reikt dan het strijklucht zelf. Wat *uitstraling* betreft concurreert het zand dus met het videobeeld.

Vervolgens zakt de installatie weer terug in duisternis en gaat de cyclus zich herhalen. Wie voor de tweede of derde keer het videobeeld ziet opdoemen, bemerkt dat er iets is veranderd. Het lijkt alsof de bodem stapsgewijs afgesleten wordt: erosie. De vraag rijst welke krachten voor die erosie verantwoordelijk kunnen zijn, aangezien het water niet stroomt. Nee, het water stroomt niet, maar de tijd stroomt wel. Is hier misschien sprake van de versnelde weergave van een proces dat zich languit uitstrekt in de tijd, en waarvan de oorzaken zo onbeduidend zijn dat zij aan het oog van de camera ontsnappen, de gevolgen daarentegen niet?

De wat ongemakkelijke titel *An Extraordinary Gance*; een *extra ordinaire glans* wijst in die richting. De opzettelijke vertaalfouten zijn niet alleen bedoeld als sneeuwbal in de nek van het videokunstwereldje, waar Engelse titels en tweetalige tijdschriften een *must* lijken te zijn. Wordt erosie opgevat als de koppeling van kleine (gewone) oorzaken aan grote (buitengewone) gevolgen, dan verliest de titel al iets van zijn duisterheid. Bovendien: *gance* (de vluchtige blik in de camera) en *glans* (de uitstraling van het zand) vertegenwoordigen de twee polen waar het allemaal mee begon: beeld en werkelijkheid.

De avonturen van *Narcissus* kunnen, zoals gezegd, als metafoor dienen voor een speurtocht naar de mogelijkheden om het videobeeld te verstrengelen met de niet-elektronische realiteit erbuiten. Dat *Narcissus* faalde en aan zijn falen te gronde ging, betekent niet dat iemand anders met een bredere kijk op de dingen evenmin zou kunnen slagen.

INGRID BEVERWIJKS voorkeur, tot nu toe, voor water en de diepte onder de waterspiegel doet vermoeden dat zij meer belangstelling heeft voor de schoonheid van de bron dan voor de de schoonheid van NARCISSUS. Misschien heeft ze wel gelijk. Na het verscheiden van NARCISSUS, wiens lichaam uiteindelijk in een bloem was veranderd, vroeg men de bron om commentaar. *And the pool answered*, But I loved NARCISSUS because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored.¹



In *Hybris*, the weight of the monitors is substantial. A flimsy, asymmetrical construction of whitewood strips and beams serves as a base. The attenuated colossus sticks up at one side at an angle and is extended with two short pieces to the left and the right about halfway along its length. The high part which is lit by two spotlights rests on two spirals. Two monitors stand on the wings to each side of a third one in the middle, which has been turned 90 degrees. The fourth monitor has been placed on the low end of the wooden construction and like the other three is directed towards where the spectator should stand. All four are wrapped in thin, gleaming metal.

Two video cameras are hanging from the ceiling and are directed in close-up at the illuminated strips that point upwards. The image from one camera is shown on the three monitors in the middle, while what the other camera is recording appears on the fourth. The positioning of the cameras, the turning of one monitor and the electronic mirroring of the image on a second one constitute an attempt to integrate the TV image of the wooden strips in the most illusionistic way possible within the actual wooden structure. It is as if the wooden structure continues through the monitors.

All this is important in terms of the following: there are two loudspeakers on either side which transmit the sounds of an orchestra rehearsing (the conductor sings along, taps his baton and starts again). The sound has been transposed into movement by means of a microphone on the ground and an incomprehensible technical mechanism behind the monitors: during loud passages the wooden strips pointing upwards begin to swing back and forth, creaking along loudly with the music. This movement can be seen on the monitors. The same applies to one of the cameras: affected by sound waves, the camera also moves back and forth – although somewhat less energetically. The camera records movement while moving itself. As a result the whole installation begins to flap like a wooden bird or an archaic airship, getting ready for a lift off. The monitors' overwhelming weight is raised by their own momentum. This parallels the effort of the string orchestra that tries to levitate its sound through the mechanism of constant repetition and improvement of certain passages. As soon as the conductor taps his baton the movement stops as well.

Hybris means *pride, vainglory*, the feelings connected with the human desire to fly. The concept comes from ancient Greek ethics and was used to restrain the individual from attempting to realize certain transgressive ambitions; the distance between mortals and gods must not become too narrow. *Hybris should be quenched more rigorously than a blazing fire*, warned HERACLITUS. So whoever was proud could reckon on the gods' vengeance. However, this video installation is not pessimistic: one day, perhaps when the orchestra has finally gotten the gist, the attempt to fly will be realized.

Returning to the story of NARCISSUS, one has to ask the following: was he the victim of *hybris*? Was he punished for nurturing a blasphemous ambition? No, of course not – no more than he cherished the desire to fly. NARCISSUS' desire comes out of a paradoxical romance, he loved the one he could never have: his own mirror image. The fervent wish to embrace that reflection in fact comes down to the craving to undo the division between depiction and reality, between the flat image and three-dimensional matter.

We find traces of this craving in both *Hybris* and *Secret Dreams of Narcissus*. Video image and concrete materials are shoved together to create a deceptive synthesis. In *Secret Dreams of Narcissus*, that aim can be discerned in a rather inconspicuous way in the background. What seems crucial in that case is the alluring attraction to lean over the edge (the kind of force NARCISSUS must have felt) which is probably the reason for the installation's public popularity. Yet one can view the way in which the filmed flowers float in real water as a (simple) realization of NARCISSUS' craving. In comparison, *Hybris* is considerably more complex: the connecting of image to sound, of sound to movement, are new ingredients. Unfortunately the work is somewhat weighed down by all this complexity. The formal results have perhaps been dictated too much by the technique's potential and limitations which deprives this installation of the direct persuasiveness of *Secret Dreams*.

INGRID BEVERWIJK's third installation, *An Extraordinary Glance; een extra ordinaire glans* does what it should: it combines successfully the complexity of *Hybris* with the organic naturalness of *Secret Dreams of Narcissus*.

III

What we hear is a soft murmur, swelling and subsiding again, breathing like the sea.

Six identical elements of whitewashed wood (roughly triangular in shape) standing on the ground, forming a closed circle. Each element contains a shallow water basin and a built-in video monitor nearer on the outer edge. The monitors are placed on their backs at a slight angle, their screens facing upwards. Between the segments and in the middle of the circle, a hexagonal metal dish has been placed with six small halogen lamps shining horizontally outwards. As each water basin is provided with a small window, the centrifugal light enters the basin, shines across the bottom (which is covered with a layer of white sand) in the direction of the monitor.

The lamps are not fixed at a constant level. The light intensity varies slowly but regularly from maximum to minimum strength. At the weakest point, when the lamps are nearly extinguished, the space is frighteningly dark, because there is no other means of illumination. The monitors are black. The next moment the lamps are radiant again and rays of light crawl across the sand towards the monitors where, simultaneous through an act of perfect co-ordination, an image appears. When the light of the six video images is sufficient, one can recognize an (almost?) identical bed of sand under a layer of water. The recording has been made from a point just above the water with the camera directed downwards. The light crossing the filmed sandbed comes from the direction of the real halogen lamps. Combined with the precise paralleling of dimming and fading, this results in an illusionistic entwining of the electronic monitor screen with the surrounding world, transgressing spatial laws and boundaries.

The walls and ceiling of the space are brightly illuminated at the brief point when both lamps and screens reach their maximum strengths. The most important reason for this is that the light makes the white sand reflect a diffuse glow that actually penetrates beyond the light itself. Hence the sand competes with the video image in terms of *aura*.

The installation then fades away into darkness and the cycle starts all over again. Seeing the video image emerge for the second or third time one notices that something has changed. It looks as if the sandbed is gradually being worn away: erosion. The obvious question is what forces are responsible for this erosion, considering that the water is not in motion. The water may not be in motion but time certainly is. Is this perhaps the speeded-up rendering of a process that actually took a far longer time and whose causes are so minute that they escape the camera's eye, although the consequences do not?

The rather awkward title *An Extraordinary Glance; een extra ordinaire glans* (a very ordinary glow), points in that direction. The intentional errors of translation are not only intended as one in the eye for the video art world where English titles and bilingual magazines seem to be a must. If erosion is to be understood as the linking of small (ordinary) causes to big (extraordinary) consequences, then the title loses some of its obscurity. In addition, *glance* (the camera's fleeting glance) and *glans* (*glow* – the shining sand) represent the two initial poles: image and reality.

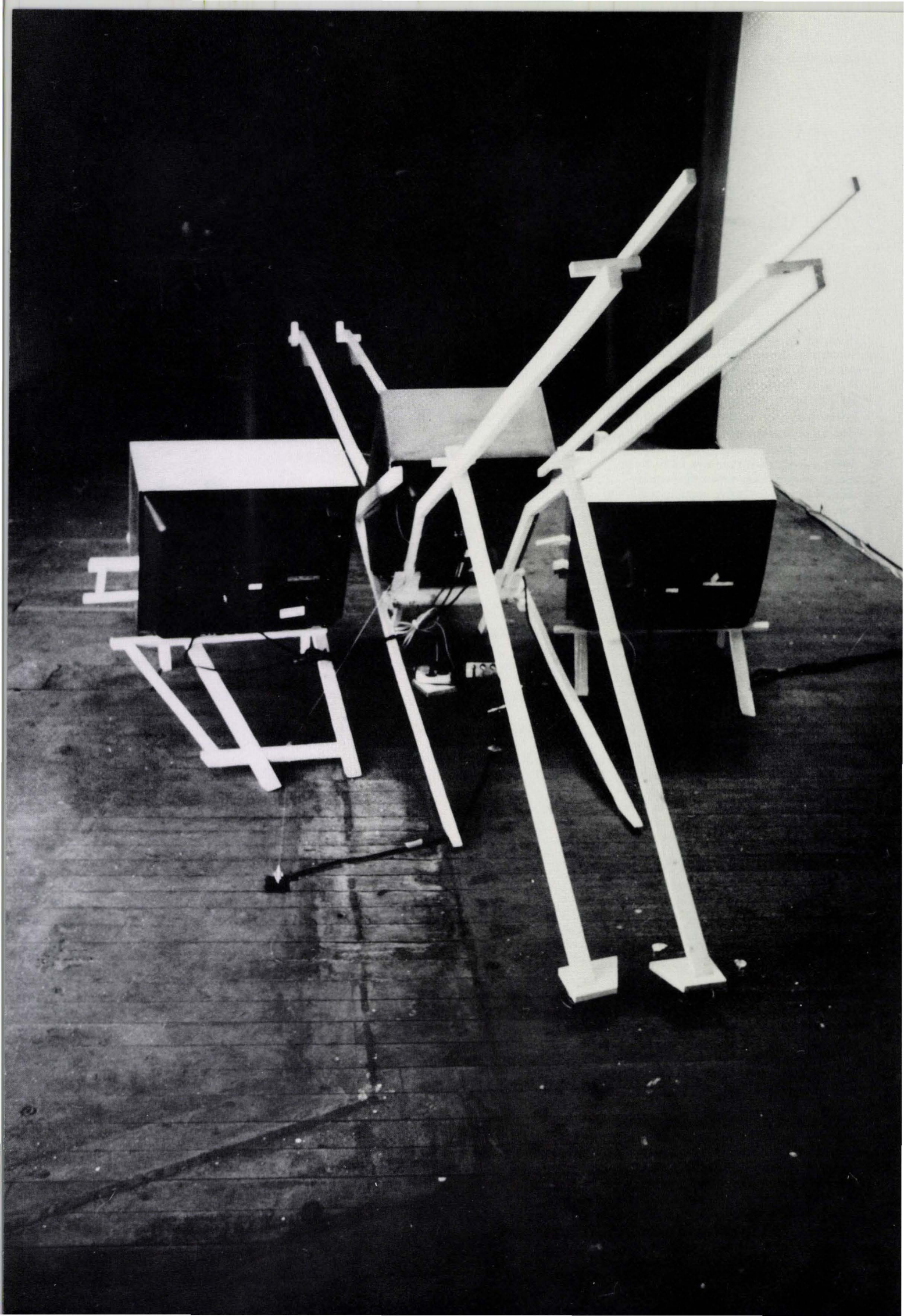
As mentioned before, NARCISSUS' adventures can serve as a metaphor for a quest to entwine the video image with the non-electronic reality outside. Although NARCISSUS failed and perished for his failure, this does not mean that someone else with a broader view would meet the same fate.

INGRID BEVERWIJK's current preference for water and the depth beneath its surface makes one suspect that she is more interested in the beauty of a pool than in the beauty of NARCISSUS. Perhaps she's right. After the demise of NARCISSUS, whose body was ultimately changed into a flower, the pool was questioned. *And the pool answered*, But I loved NARCISSUS because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored.¹

translation ANNIE WRIGHT

1 OSCAR WILDE *The Disciple* 1893

INGRID BEVERWIJK *Hybris* 1988



Het is een spoor dat steeds vaker gevolgd wordt, sinds een of twee bezielde geesten de weg ervoor baanden: UMBERTO ECO in zijn *Stateside Travels in Hyperreality*; JEAN BAUDRILLARD, met zijn cultivering van het fiktieve personage van een 19e-eeuwse Parijzenaar (echo's van DE TOQUEVILLE) en snelheidlievende zwerver in zijn reisverhaal *Amérique*. Als velen voor hen, lijken beide auteurs aangetrokken tot de glinsterende oppervlaktes en oneindige vergezichten van een land dat tegelijk beschrijving uitlokt en analyse tart: ECO tot de fysieke manifestaties van Amerika's culturele verwarring van fantasie en werkelijkheid – haar vreemde utopische projecten, diorama's en wassen-beelden-musea, waar de simulatie vaak werkelijker is dan het origineel waarop het is gebaseerd; BAUDRILLARD meer tot het Amerika van de snelweg, tot de eindeloze circulatie en het ontbreken van vaste coördinaten die lijken aan te sturen op een eeuwige *frontier*: een hard belicht, *woestijn-achtig* Amerika, elke indruk wordt razendsnel vervangen door de volgende. Maar bij beide is dezelfde geest voelbaar, van de hedendaagse intellectueel die sommige van de verheven maar zieltogende standpunten van de contemporaine culturele analyse verlaat, om zich te storten in een Don-Quichotachtige werveling van beelden, een nieuwe wereld oneindig ver van het Europa dat ze verlieten.

Dat Gevoel van Verlorenheid

Waarschijnlijk zou de held van GEORGE BARBERS nieuwe video vrolijk kunnen meefladderen met deze post-moderne zuigstroom. En bovendien geniet hij, in deze cultuur van eindeloze simulacra en de zo vaak aangekondigde *Dood van het Subject*, aanzien door van het begin af aan een *bona fide* spook te zijn. *The Venetian Ghost* is, net als BARBERS vorige tape *Taxi Driver 2*, een vervolg op zijn vroegere scratch-tapes zoals *Satan*, *Yes Frank*, *No Smoke* en *Tilt*. Weer combineert hij een specifiek Europese *video-kunst-gevoel* met de taal en de glitter



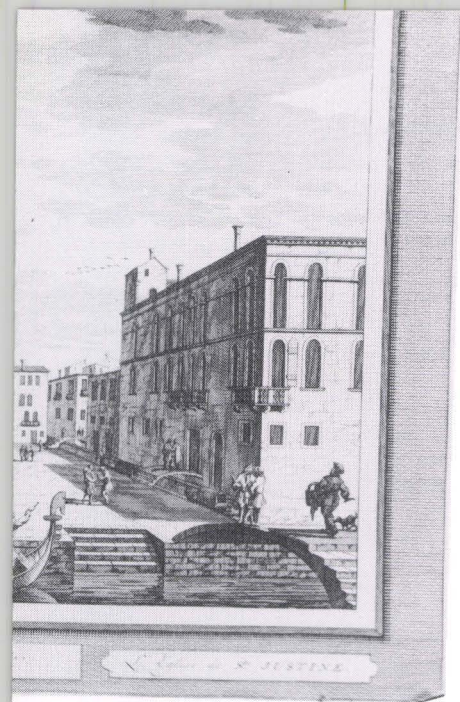
Dal Ponte

STEVE

GEORGE BARBER en GEORGE SNOW, vroeger *scratch* video-makers, hebben beiden een nieuwe tape gemaakt waarin tussen Venetië en Amerika heen en weer wordt gereisd. STEVEN BODE bekijkt enkele gemeenschappelijke thema's.

to Eco





dei Sospiri

BODE

- Former scratch video makers, GEORGE BARBER and GEORGE SNOW have each made new tapes that travel from Venice to America and back again. STEVEN BODE looks at some recurring themes.

Beach



• It's a trail that's been increasingly followed, since one or two spirits first blazed it: UMBERTO ECO in his *Stateside Travels in Hyperreality*. JEAN BAUDRILLARD cultivating the fictional personae of a 19th century Parisian (echoes of DE TOCQUEVILLE) and speed-loving drifter in his travelogue *Amerique*. Like many before them, both authors seem drawn to the glittering surfaces and infinite vistas of a country which invites description to the same extent that it defies analysis: ECO to the physical manifestations of America's cultural mix-up of fantasy and reality – its strange utopian projects, dioramas and wax museums, where the simulation is often both more forceful and authentic in its impression than the original on which it is based; on the other hand BAUDRILLARD, to the America of the freeway; an endless circulation, a lack of fixed co-ordinates that seem to make for a perpetual *frontier*; a harsh-lit, *desert* America, whose every rapid impression is swiftly replaced by the next. In both, though, there is the sense of the modern day intellectual abandoning some of the lofty yet moribund lookouts of contemporary cultural analysis in favour of immersing themselves in a quixotic free-play of images that constitutes a new world of a quantum difference to the Europe they've left.

The Sinking Feeling

It's quite probable that the hero of GEORGE BARBER's new video could also flit quite happily along this post-modern slipstream. And furthermore, in this culture of endless simulacra and the much-announced Death of the Subject, he does have the added distinction of being, from the beginning, a *bona fide* ghost. *The Venetian Ghost*, like his previous *Taxi Driver 2*, follows on from BARBER's earlier scratch tapes like *Absence of Satan*, *Yes Frank*, *No Smoke* and *Tilt*, in bringing a particularly European video art sensibility to the language and the lustre of Hollywood, yet, this time, with a minimum

van Hollywood, maar, deze keer met een minimum aan snel gesneden beelden en met een ironische menging van narratieve genres.

We maken eerst kennis met de geest van Doge LAUROVICO MANIN via een *monologue intérieur*. Eens een van de 17e-eeuwse heersers van Venetië, waart hij nu rond op haar piazza's en in haar palazzo's in een toestand van melancholische vergetelheid. Net als de stad, gaat hij gebukt onder de last van de tijd. Totdat, op een dag in de jaren vijftig van onze eeuw, wanneer zijn gevoel van *déjà vu* hem weer eens te veel wordt, hij besluit de Amerikaanse tourist FRANK te schaduwen, die hij toevallig heeft horen praten over *a cool scene happening out at Venice Beach*. Dit uitstapje echter, blijkt verstrekkende gevolgen te hebben wanneer het spook zich ineens niet langer op de hem bekende kusten bevindt, maar zich in plaats daarvan op wonderbaarlijke wijze getransporteerd ziet naar de zon en *surf* van Venetië, Californië. Hier, in deze zorgeloze badplaats bij Los Angeles, met haar, typisch Amerikaans – deels eerbiedig, deels brutaal – gestolen naam, probeert hij tot begrip van zijn omgeving te komen.

Dood in Venetië

Venetië, Italië: Venice, Californië – een voor de hand liggende vergissing, maar geen makkelijke overgang. Aan het begin van de video kiest BARBER voor overdrijving van het contrast tussen de oude wereld van *Cultuur* met grote C, en de nieuwe van *Camp*, met grote C, door abrupt van de ene locatie naar de andere te springen, van statig classicisme naar luidruchtige pop-cultuur. Vervolgens diept BARBER de dimensies van deze cultuurbotsing uit met een flinke dosis humor en vakkundigheid terwijl hij het spook op stripverhaal-achtige wijze in het Amerikaanse decor *keyt*.

Dan zien we het spook dwalen door de woning van FRANKS zoon CHARLIE, die Doge LAUROVICO tot wanhoop brengt met zijn oppervlakkige opvattingen en zijn weinig diepzinnige obsessie met pret maken en met wat *in of uit* is. CHARLIE plukt de dag: hij denkt niet verder dan morgen en heeft vaak moeite zich gisteren te herinneren. Het spook bestaat juist voornamelijk uit herinneringen die hij niet kan ontdenken en waarmee hij zich ook niet kan verzoenen. CHARLIE krint zijn lichaam op met halvers en medicijnen, maar laat zijn geest wegglippen. Hoewel Doge LAUROVICO's lichaam nauwelijks een naam mag hebben, heeft hij ter compensatie het intellect van de oorspronkelijke *Renaissance Mens*.

Als een vlieg op de muur in CHARLIE's flat ziet het spook het patroon van CHARLIE's leven voor zich. Doge LAUROVICO probeert tot een oordeel te komen, maar haalt zijn schouders op. Wat is er toch met CHARLIE? Er mag dan wel een spook in zijn huis zijn, maar is er een geest in zijn leven? En, wat algemener, is er enige geest in de cultuur waarin hij leeft? In een elegische, gefragmenteerde *time-lapse* sequentie van winkelcentra, pretparken en straten stelt Doge LAUROVICO: *Vandaag de dag besteden mensen zoveel tijd aan het denken over hoe het leven zou kunnen zijn... Overal waar je kijkt zijn beelden. Voorstellingen*

die zeggen hoe je je leven moet leiden, wat je moet doen. Maar wanneer ik ze zie, zie ik de dood. Overal zie ik de dood.

Het is een zelfde toestand als die waarin de reclameman zich bevond in BARBERS *Taxi Driver 2*. Kijkend naar voorbij flitsende auto-koplampen op een uitvalweg van de stad, de een na de ander, peinsde hij over hoe op het reclame-bureau elke dag ... *100, misschien 200 ideeën worden bedacht... maar wanneer ik mij 's nachts te ruste leg, lijken ze allemaal hetzelfde*. Als we tegenwoordig iets ondergaan dat neerkomt op de Dood van de Betekenis, zoals zo vaak wordt gezegd, is dit een dood door overbelasting, door onverschilligheid, een dood door *ennui*. (De video heeft ook niet de ondertitel *Decline* (verval), maar *Recline* (berusting) *of the West*.) WESTS antwoord op dit alles is de terugkeer naar de natuur. Hij probeert dit eerst door de dierlijke magie van ROBERT DE NIRO in SCORCESE en SCHRADERS film-voorbeeld na te streven (elke avond, na zijn werkdag, gaat hij naar een ROBERT DE NIRO avond-school). Later knijpt hij er tussen uit in gezelschap van jeugd TV-ster JOHNNY MORRIS, naar de vrijsplaats van het Engelse platteland. Deze botsing van Engelse en Amerikaanse mythes is geweldig goed geparodieerd in het eindshot van de tape: WEST rijdt met een nieuw Mohikaans kapsel door de groene weilanden van Engeland en verklaart: *Here was a man who stood up, here was a man who wouldn't take it anymore*.

Op het eind van *The Venetian Ghost* probeert DOGE LAUROVICO met de 250 jaar wijsheid die hij tot zijn beschikking heeft, tot CHARLIE door te dringen, hem in te laten zien dat hij het verkeerde pad bewandelt. Maar de vrolijk en oppervlakkig levende CHARLIE hoort hem niet. Buiten, in de parken en op de straten, besluit Doge LAUROVICO dat zelfs hij – een spook – een sterkere grip op de werkelijkheid heeft dan de meeste mensen waartussen hij zich beweegt. Het beeld is dat van een stervend Venice, een parodie op een pest-scène. Een tot zijn einde gebrachte stad... zonder pathos, zonder tragedie, maar te midden van een zee van licht, oververzadigd van consumptie- en televisiebeelden. Niet in staat om op wat voor manier dan ook in te grijpen, legt het spook zich neer bij dit Venice nieuwe stijl, gaat met CHARLIE en zijn familie op het strand zitten, zet een Walkman op en kijkt naar de zonsondergang.

The Assignment

GEORGE SNOWS *The Assignment* heeft ook als hoofdpersoon een voormalige heerser van Venetië, bovendien is deze ook teruggekomen uit de dood, ditmaal om zijn geliefde nog eens te ontmoeten. De video is gebaseerd op een kort verhaal van EDGAR ALLEN POE en volgt het origineel verrassend getrouw. Met meer visuele complexiteit dan BARBER, vult SNOW de donkere Gothische atmosfeer van het verhaal aan, door toevoeging van indrukwekkende gekleurde sequenties van Venetië en herhaling van het Rococo aspect van zijn relaas in knappe, vaak komische, verfraaiingen van hemzelf: Pac-Man visjes zwemmen in de kanalen van Venetië, er worden incongruente eigentijdse kostuums gedragen, een computer-graphic speelt rond de ogen van een sfinx. Veel

hiervan staat op één lijn met SNOWS eerdere *Muybridge Revisited*, waarin computer-geanimeerde MUYBRIDGE-figuren spectaculair, hoewel enigszins wezenloos, door een gecompliceerd ornamenteel decor dansten. Liever dan alleen te vertrouwen op een rap tempo in de muzikale achtergrond, neemt SNOW in *The Assignment* de expliciete inhoud van POE's verhaal als uitgangspunt en als context waarin sommige effecten een werkelijk groots effect kunnen bereiken.

Laat op een avond, volgt een jongeman de prins naar zijn duistere paleis. Hij wordt de vertrekkende van de prins binnengelaten en rondgeleid langs zijn kunstcollectie. Hij ziet wat ECO in zijn *Reis in de hyperrealiteit* een van de *Wunderkammer* van de Renaissance zou noemen (waarvan veel elementen tegenwoordig weer een plaats lijken te hebben gevonden in de diorama's van contemporaine Amerikaanse musea). Zij aan zij staat een allegaartje van schilder- en beeldhouwstijlen uit verschillende landen en verschillende eeuwen. Vervalsingen en originelen zijn nauwelijks te onderscheiden: de *Venus van Milo* is gereconstrueerd -met armen- zoals ze er in de tijd van haar creatie uitgezien moet hebben. Voor de prins is dit een soort opium-roes, een fantastische collage waarin *de eigenschappen van Ruimte en Tijd* die de mensheid normaliter *met schrik vervullen*, ten langen leste verbroken zijn. Voor de jongeman is het echter een chaos van overstimulatie: *De architectuur en de versieringen van de kamer waren duidelijk bedoeld om te verbijstern en te verbazen. Er was weinig aandacht geschonken aan de decora van wat men harmonie noemt... De blik zwierf van object naar object en vond nergens rust*. Als een vroeg negentiende-eeuwse benadering van een hedendaags post-modern motto zou dit nauwelijks overtroffen kunnen worden.

In post-modern taalgebruik zou BARBERS aanpak misschien het best beschreven kunnen worden als een parodie (of zelfs als een parabel), en die van SNOW als een overvloedige pastiche: een visuele POE-pourri die de toch al barokke stijl van het originele verhaal verfraait met eigentijdse video-effecten, die veel te danken hebben aan SNOWS achtergrond als pop-promo regisseur van ART OF NOISE en, daarvoor, als een collage kunstenaar in grafisch ontwerp. In beide tapes is er naar het lijkt een onafgebroken nadruk op de *littéraire* aard van veel kunstvideo uit Groot Brittannië. Maar met hun zelfbewuste gebruik van het verhaal, komen SNOW en BARBER bovenal op een niveau dat ze in staat blijft stellen ideeën te herimporteren in het geïmproviseerde visuele veld dat kenmerkend was voor hun eerste *scratch* tapes. Nu de *scratch-video* veel van zijn oorspronkelijke scherpte heeft verloren, en vaak op dezelfde manier gelezen wordt als de naadloos in elkaar overvloeiende televisie-beelden die ze eens probeerde te ontwerpen, benaderen BARBER en SNOW fragmentaire verhalen het vroegere vermogen om te verrassen, te provoceren en te verbazen in een minder onstuimige, minder heftische, maar misschien uiteindelijk meer doordachte vorm.

of fast-cut images and more of a concentration on the unfolding ironies of mixing narrative genres.

We are first introduced to the ghost of Doge LAUROVICO MANIN by way of an interior monologue. Formerly one of the 17th century rulers of Venice, he now haunts its piazzas and palaces, living in melancholy limbo. Time weighs heavily upon him, like it does over the city itself. That is until one day in the 1950s, when, with his sense of *déjà vu* becoming oppressive, he decides to shadow FRANK, an American tourist, whom he's overheard talking of a cool scene happening out at Venice Beach. This minor detour, however, turns out to have major repercussions, as the ghost finds himself far from his familiar shores, and instead miraculously transported to the surf and the sun of Venice, California. Here, in this bohemian beach-suburb of Los Angeles, in this typically American – part-bijou, part-brash – appropriation of its Italian namesake, he tries to make sense of his surrounds.

Death in Venice

Venice, Italy; Venice, California – it's an easy mistake to make, though not necessarily an easy transition to take in one's stride. At the beginning of the video, BARBER opts to exaggerate the contrast (between the old world of High Culture and the new of High Camp) by jumping abruptly from location to location, between stately classicism and loud pop-cultural style. From then on, though, using the figure of the ghost, keyed in cartoon-like against the American backdrops, BARBER draws out the resonance of this clash of two cultures with no small measure of humour and skill.

We next see the ghost haunting the apartment of FRANK's son CHARLIE, whose superficial outlook and shallow obsession with style and good times drives Doge LAUROVICO to despair. CHARLIE lives for today, thinks no further than tomorrow and often has difficulty remembering what went on last night. The ghost, on the other hand, is made up almost entirely of memories he can neither evade or placate. CHARLIE puffs up his body with weights and with drugs but lets his mind slide. Doge LAUROVICO, though he has no body to speak of, has the compensating intellect of an original *Renaissance Man*.

A fly-on-the-wall in CHARLIE's apartment, the ghost sees the pattern of CHARLIE's life being played out before him. Doge LAUROVICO sits in judgements and shrugs. What is it with CHARLIE? There's a ghost in his house but is there any spirit in his life? And, by extension, is there any spirit in the culture in which lives? In an elegaic, fractured time-lapse sequence of shopping-malls, fairgrounds and streets, Doge LAUROVICO declares: *People today spend so much time thinking how life could be... Everywhere you look there are pictures. Pictures telling you how to lead your life, what to do. But when I see them, I see death. I see death all around.*

It is a similar predicament to that experienced by the jaded ad-man TIM WEST in BARBER's *Taxi Driver 2*; watching the

car head-lights pass, one after the other, on the road out of town; brooding on how every day at the ad-agency *100, maybe 200, ideas are thought up... but when I go home at night and lie down they all seem the same*. If we are currently undergoing what amounts to a Death of Meaning, as he's so often told, it's a death of overload, of indifference, of *ennui*. (The video is subtitled not Decline but *Recline* of the West.) WEST's answer to all this is to go native: at first, to try and emulate the animal magic of ROBERT DE NIRO in SCORCESE and SCHRADER's movie original (every night after work, he attends ROBERT DE NIRO evening classes) then to slip away to the sanctuary of the English countryside in the company of childhood TV figure JOHNNY MORRIS. This collision of English and American myths is wonderfully parodied in the tape's closing shot: WEST driving along with a new Mohican haircut through the green fields of England, declaring *Here was a man who stood up, here was a man who would not take it any more*.

At the end of *The Venetian Ghost*, Doge LAUROVICO, with his 250 years of wisdom at his disposal, tries to get through to CHARLIE, decides that even he – a ghost – has a greater grip on reality than most of the people amongst whom he moves. It is a picture of a dying Venice, a parody plague scene, played out without pathos, without tragedy, but in amongst a bright-lit surfeit of consumer and television images. Unable, in any way, to intervene, the ghost makes his peace with this new-style Venice, sits with CHARLIE and his family on the beach, puts on a Walkman and watches the sun go down.

The Assignment

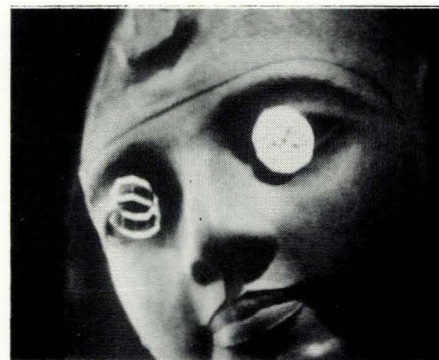
GEORGE SNOW's *The Assignment* also has its hero a former ruler of Venice, who, furthermore, comes back from the dead, to meet once more with his lover. The video is based – surprisingly faithfully – on an original short story by EDGAR ALLEN POE. More visually complex than BARBER's tape, SNOW fills out the dark Gothic atmosphere of the tale with strikingly coloured sequences of Venice and echoes the rococo aspect of its telling with deft, often comic, embellishments of his own: Pac-Man fishes seen swimming in the canals, incongruous up-to-date costumes, a computer graphic playing round the eyes of a sphinx. Much of this is along similar lines to SNOW's earlier *Muybridge Revisited*, which danced computer animated MUYBRIDGE figures spectacularly, if somewhat blankly, around a multi-layered, ornamental backdrop. Here, rather than relying solely on fast-paced musical backing, the explicit content of POE's narrative provides a springboard and a context for some of these effects to fully hit home.

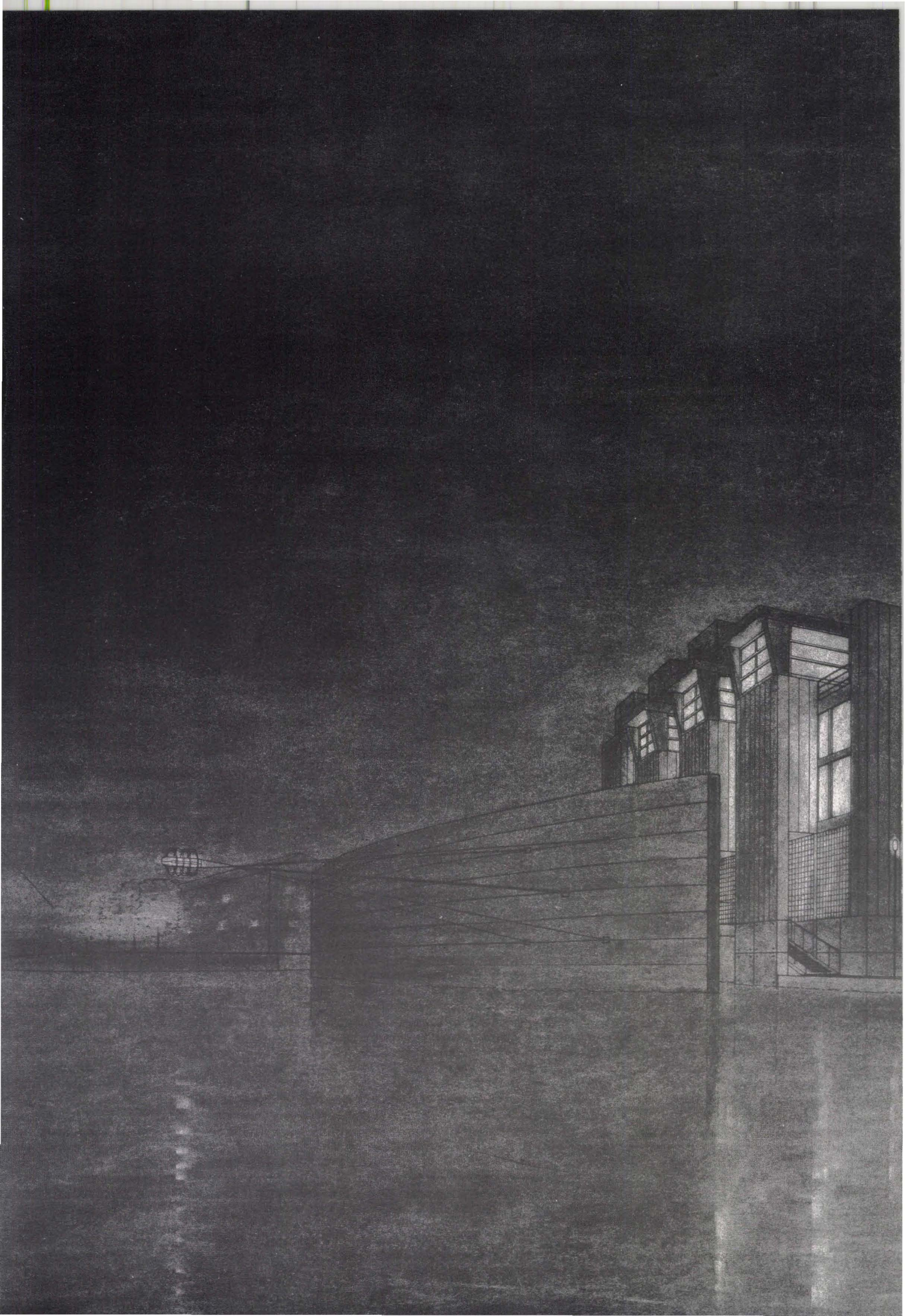
Tracking the prince, late one night, to his darkened palace, a young man is shown into his apartment and shown around his collection of art; what ECO, in *Travels in Hyperreality*, would call one of the *Wunderkammer* of the Renaissance (much of whose thinking now seems re-instated in the dioramas of many contemporary American museums): clashing styles of

painting and sculpture from different countries and different centuries are placed side by side; fakes and originals can hardly be told apart; the *Venus de Milo* is reconstituted – with arms – as she would have been at the time of her creation. For the prince, it is a kind of opium-dream, a fantastic collage in which *the properties of Space and Time that normally terrify mankind* have at long last been broken apart. For the young man, however, it is over-stimulating chaos: *In the architecture and embellishments of the chamber, the evident design had been to dazzle and astound. Little attention had been paid to the decora of what is called keeping... The eye wandered from object to object and rested upon none*. As an early nineteenth century approximation of a contemporary post-modern adage it could hardly be bettered.

In post-modern parlance, BARBER's approach might best be described as parody (even parable) and SNOW's as lavish pastiche: a visual POE-pourri that embellishes the already baroque style of the original story with modern-day video effects; owing much to SNOW's background as a pop-promo director for ART OF NOISE and, before that, as a collage artist in graphic design. In both tapes there is an apparent continuing emphasis on the literary nature of much UK video art. With their explicit textual allusions and self-conscious use of narrative, yet more at the level that allows them a way to keep re-importing ideas into the extemporised visual field that marked out their initial scratch-based tapes. Now that scratch video has lost much of its original cutting edge and often gets read, at the surface, in a similar way to the seamless flow of televisual images it once did its best to disrupt, BARBER and SNOW's fragmentary narratives go somewhat towards recapturing its early ability to startle, provoke and surprise in a less heady, less hectic but perhaps, in the end, more reflective form.

GEORGE SNOW *The Assignment* 1988 still







MAURICE NIO

Villa Michael Jackson

Een *razendsnelle Fata Morgana* als bouwheer. MAURICE NIO heeft een imaginair huis ontworpen voor een imaginaire opdrachtgever. Een zware, donkere en geheimzinnige architectuur als reactie op ijl schitterende televisietranspartheid.

●A *high-speed mirage* as principal. MAURICE NIO designed an imaginary house for an imaginary commissioner; heavy, gloomy and mysterious architecture, the antithesis of the delirious effervescence of the transparent.

Mijn beeld van een doorsnee mens is iemand in een menigte die op me af rent en me de kleren van het lijf wil rukken.

MICHAEL JACKSON

Hij trok zich uit tot een draad en vlocht een kooi van zichzelf.

ELIAS CANETTI

My picture of an average person is of someone in a crowd who rushes towards me and wants to tear the clothes of my body.

MICHAEL JACKSON

He stretched himself out into a thread and wove himself into a cage.

ELIAS CANETTI

Hij is geen mens maar ook geen dier, geen man maar ook geen vrouw, geen kind maar volwassen evenmin. Hij is blank noch zwart, levend noch dood. Nee, het gaat niet om een zombie, het gaat om MICHAEL JACKSON.

Met deze vijf opposities, misschien wel de vijf belangrijkste die we kennen, heeft hij korte metten gemaakt. Niet door middel van een radikale filosofie of heel veel deconstructie, maar simpelweg door make-up en plastische chirurgie. Je hoeft enkel een blik te werpen op zijn gezicht om iets van die telescopische ineenschuiving van tegendenen gewaar te worden. Alsof hij halverwege een metamorfose is blijven steken, misschien omdat hij de uiteindelijke vorm niet meer zag zitten, misschien omdat hij zich beter thuisvoelt in deze onbestemdheid, in deze ondefinieerbare toestand. Maar het speciale aan de wijze waarop hij een spel speelt met het ineenschuiven van de opposities, is dat deze nooit verzoend worden en dat ze altijd in een gespannen en omkeerbare verhouding blijven bestaan. Eigenlijk weet je nooit wat hij zal worden. Een mens? Of... zal hij dan toch nog in een reptiel veranderen? Dat is suspense.

Deze suspense maakt de ijlheid en onwerkelijkheid van MICHAEL JACKSON uit. Hijzelf weet als beste dat een dergelijke situatie onhoudbaar is, dat hij op de een of andere manier dat verderlichte en onbestemde van hem moet beschermen.

Het zou weleens de reden kunnen zijn waarom hij urenlang doorbrengt in een zuurstoftank, want in deze doodswieg kan hij immers tot in de eeuwigheid jong en ijl blijven.

En misschien is dat ook de reden waarom hij zichzelf hult in het zwarte BAD-outfit en zich toetakelt met riempjes, gespen en kettingen, want dat vormt een perfect simulatieschild, waarmee hij iedereen in de waan kan laten dat hij een lammetje is in wolfskleren.

Het zou ook de reden kunnen zijn waarom hij zichzelf omringt met sprookjesachtige of buitenaardse wezens en het skelet van de olifantenman wil kopen.

En vandaar natuurlijk dat hij FRANK DILEO, de omvangrijkste en zwaarste manager ter wereld, in dienst heeft genomen, want hijzelf heeft eenvoudigweg te weinig substantie om alle verlangens van de fans en de journalisten te bevredigen, terwijl deze ex-pizzaboer elke vraag moeiteloos absorbeert en beleefd datgene uitscheidt wat iedereen toch al wist.

Op een soortgelijke wijze funktioneert het huis voor MICHAEL JACKSON. Je zou het kunnen opvatten als een gebouw met beschermingsfactor duizend, als een vet wezen dat niet alleen bestand is tegen alle aandacht en nieuwsgierigheid maar ook tegen elke binnendringing van zin en betekenis. Tegelijkertijd kun je het opvatten als

●He is neither man nor beast, man nor woman; he is not a child but nor is he adult. He is neither white nor black, alive nor dead. No, this is not about a zombie, it's about MICHAEL JACKSON.

He makes short work of these oppositions, perhaps the five most important we know. Not by means of radical philosophy or an awful lot of deconstruction but simply with make-up and plastic surgery. You just have to glance at his face to see the telescoping of contradictions. As if he got stuck halfway during metamorphosis, perhaps because he no longer believed in the ultimate look or perhaps because he felt more at home with the indefinable, with this nameless condition. But what is so special about the way in which he plays with this telescoping of opposites is that they're never reconciled, that they always remain in a tense and reversible relationship. You just never know what he's going to be. A man? Or... will he change into a reptile. *That* is suspense.

That suspense is what is so rare and unreal about MICHAEL JACKSON. And he of all people knows that that situation is intolerable, that he must protect these airy and indefinable qualities. Perhaps these are the reasons why he spends hours in an oxygen tent because it is in this death-like cradle that he can retain eternal youth and lightness.

And perhaps this is also the reason why he swathes himself in the black BAD outfit and rigs himself out in belts, straps and chains because it forms a perfect shield for simulation so as not to spoil anyone's illusions that he's a lamb in wolf's clothing.

This could also be the reason why he surrounds himself with fairytale and extra-terrestrial beings and wants to buy the skeleton of the elephant-man.

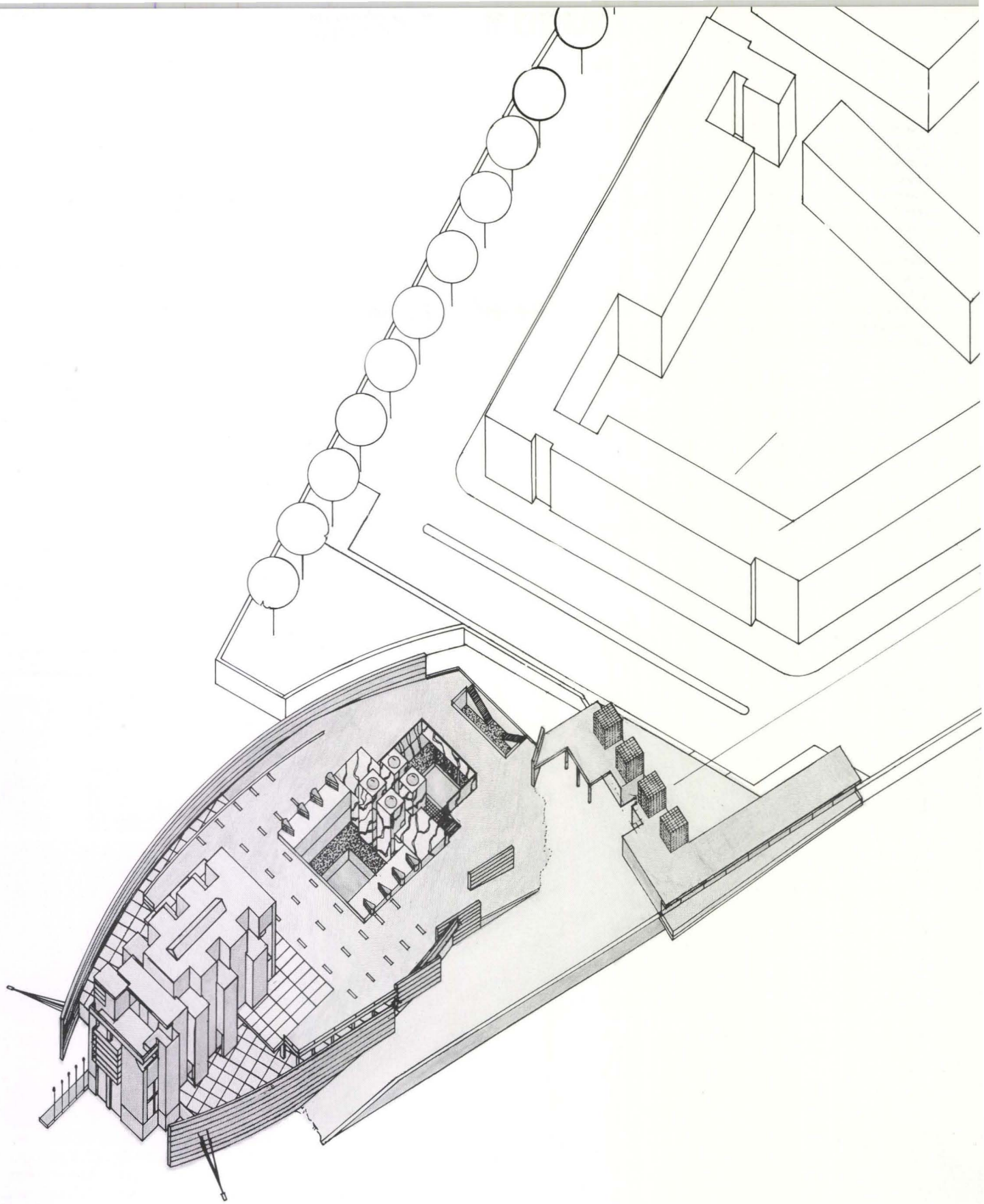
And hence why he employs FRANK DILEO, the world's most heavy-weight manager; he simply has too little substance to satisfy the desires of all those fans and journalists whereas this former pizza hustler effortlessly absorbs every question and politely mouths platitudes.

MICHAEL JACKSON's house functions in a similar way. You could view it as a building with the protection factor 1000, like a bulging creature that not only wards off attention and curiosity but also admits neither sense nor meaning. Equally you could view it as a nocturnal creature that provides boundaries for this star's aura and radiance or as a building that lends a certain depth and stratification to his paper-thin appearance, or as a symmetrical and *severe* structure that is not intended as a straitjacket but as a kind of shelter for the incredible dynamism, suppleness and sentimentality he parades, or as a closed and *indecipherable* presence in contrast to his transparent and hyper-public figure.

In short: a building that is the complete antithesis of MICHAEL JACKSON. That doesn't imply an end to the suspense because if

MAURICE NIO *Villa Jackson* 1988, perspectief, stroomopwaarts over de Maas gezien.

●perspective drawing, viewed upstream across the Maas river.



MAURICIO NIO *Villa Jackson* 1988,
axonometrie van de situatie aan de
kop van het Noordereiland.
● axonometric drawing of the
situation at the end of the
Noordereiland.

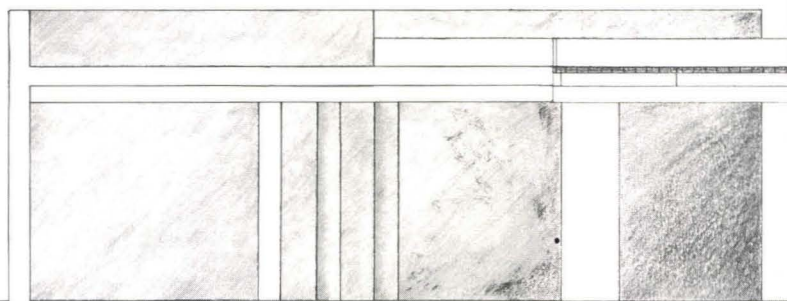
MAURICE NIO *Villa Jackson* 1988, de voorgevel van het gebouw zelf, met op de begane grond de bezoekers-ingang. Doorsnede van *de Kuil* met op niveau -1 in het gebouw de ontvangstruimte. Op niveau -2 de bodem van *de kuil* met het nijlpaardenbassin.

●the façade of the actual building with the visitors' entrance on the ground floor. Cross-section of *the Pit* with the reception area on level -1 in the building. The bottom of *the pit* is on level -2 with the hippo pool.

0

-1

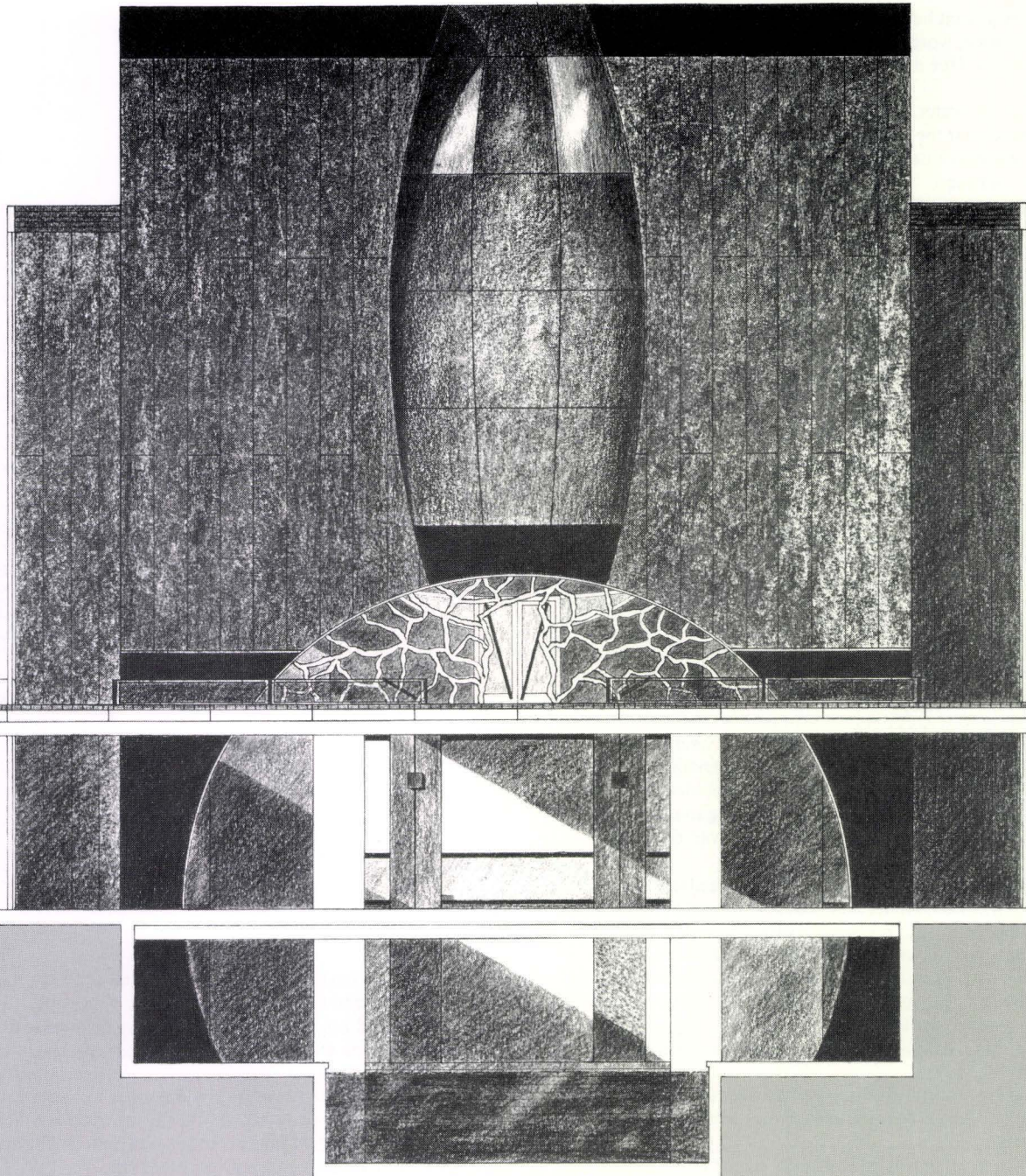
-2



een nachtelijk wezen dat de uitstraling en schittering van deze ster van een begrenzing voorziet, of als een gebouw dat zijn flinterdunne verschijning een zekere diepte en gelaagdheid geeft, als een symmetrisch, orthogonaal en streng stelsel dat niet bedoeld is als een keurslijf maar als een soort luwte in die enorme dynamiek, souplesse en sentimentaliteit die hij tentoonspreidt, als een gesloten en onleesbare verschijning, in tegenstelling tot zijn transparante en hyperpublieke verschijning.

Als een gebouw kortom dat op alle punten het tegendeel is van MICHAEL JACKSON. Dit betekent niet dat er een einde wordt gemaakt aan de suspense, want als de suspense van MICHAEL JACKSON schuilt in de ondefinieerbaarheid en ijlheid, dan schuilt die van het gebouw in het zware en het zwarte.

Deze botsing tussen jaloerse tegenstellingen creëert op zich al een spanning - een spanning die ook geldt voor de stedenbouwkundige situatie. Want zoals het villa-complex of schiereiland daar ligt, aan de kop van het Noordereiland in Rotterdam, omgeven door het water van de Maas, doet het absoluut niet mee aan het publieke leven van deze stad, het wendt zich er eerder van af. Het bemoeit zich met zijn



● MICHAEL JACKSON's comprises of the indefinable and thinness, the building's suspense suggests the ponderous and black.

This collision between jealous opposites gives raise to a feeling of tension – a tension that also applies to urban development. Because if the villa complex or peninsula were to be located on the north of Rotterdam's Noordereiland which is surrounded by the waters of the Maas then it would have absolutely nothing to do with the city's public life. Its back would be metaphorically turned. Minding its own business. Yet the city would gain something, something it has never had: an enigma. You can see the building from all sides but you can't touch it, you can't fathom it out. And even if you stand on the Noordereiland, both view and access are blocked by an entrance building. The closer you come to the building, the less you see of it.

The house can only be approached from the river, you could sail there in a boat or in that submarine with MICHAEL JACKSON surfacing out of the depths like CAPTAIN NEMO to dock at the back of the house.

Just as there is a tense relationship between Rotterdam and the villa so there is an internal battle between the animal section below

(which is populated by lamas, monkeys, fish, hippos and all kinds of birds) and the living space above.

This kind of contrast also affects the choice of materials. The outside materials are as rough and obstinate as the skin of a monster: rusty steel for the long, curved walls, zinc and black granite for the outer walls, asphalt on the top, on the deck of the peninsula, steel-plate for the basement floor, shells, reeds, sand and large cobblestones for the lowest level with the hippo pool which provides the base for the soaring aviary with its wild zebra stripes. Inside the materials are smoother and more elegant: pear wood, teak, stainless steel, plastics and glass bricks provide the finishing touch for the floor, glass mosaic and spatolato veneziano for the walls.

There is one part of the house that I would particularly like to emphasize, the part concerned with the house's tension: the swimming pool. Just like the home that ADOLF LOOS built for JOSEPHINE BAKER, the house is dominated by a swimming pool, by a tank filled with 75.000 litres of water, but what is water for that matter? It's nothing, the house is dominated by nothingness. It has a centre but that centre is empty. Hence the whole plan evidently has

eigen zaken. En toch geeft het iets aan de stad, iets dat ze nog niet heeft, een raadsel. Je kunt het gebouw van alle kanten zien, maar je kunt er niet bij, je kunt het niet doorgronden. Ook wanneer je op het Noordereiland staat, wordt het zicht en de toegang geblokkeerd door een entreegebouw. Hoe dichter je bij de villa komt hoe minder je ervan ziet.

Alleen vanaf het water kun je het huis benaderen, wanneer je op een boot zit en ernaar toe vaart, of in die duikboot waarmee MICHAEL JACKSON als kapitein NEMO uit de diepte opduikt en het huis van de achterzijde binnenvaart.

Zoals er tussen Rotterdam en de villa een gespannen verhouding bestaat, zo bestaat er ook binnen het complex zelf een tweestrijd tussen het dierengedeelte dat verzonken ligt, bevolkt door lama's, apen, vissen, nijlpaarden en allerlei soorten vogels, en het huis zelf dat de hoogte ingaat.

Een dergelijk onderscheid is ook bepalend voor de materiaalkeuze. Buiten zijn de materialen ruw en weerbaarstig als de huid van een monster: verroest staal voor de lange gebogen wanden, zink en zwart graniet voor de bekleding van het huis, asfalt op de bovenkant, op het dek van het schiereiland, stalen traanplaatel-elementen op de vloer van het souterrain, schelpjes, riet, zand en grote keien voor de onderste laag waarin het nijlpaardenbassin gelegen is en vanwaar de volière met haar verwilderde zebra-strepen uit oprijst. Binnen zijn de materialen iets gladder en verfijnder: perenhout, teak, roestvrijstaal, kunststof en glazen bouwstenen voor de afwerking van de vloeren, glasmosaïek en *spatolato veneziano* voor op de wanden.

Eén onderdeel van het huis wilde ik nog naar voren halen, het onderdeel dat zorg draagt voor de spanning binnenin het huis: het zwembad. Het huis wordt net als de woning voor JOSEPHINE BAKER van ADOLF LOOS, gedomineerd door een zwembad, door een bak met 75.000 liter water, maar wat is nu water? Niets, eigenlijk wordt het huis gedomineerd door niets. Het heeft wel een midden, maar dit midden blijft leeg. Zo heeft het hele plan overduidelijk een as, maar deze is onbegaanbaar, ze blijft onbezet en leeg, ze heeft geen zin.

Ook de kleuren hebben geen zin en hun combinatie is arbitrair (maar niet toevallig). Zwart. Zwart is bad, het is de kleur van de terugkeer en de wedergeboorte, en het komt veelvuldig in de villa voor.

Wit daarentegen is de kleur van Sneeuw Witje, van de eeuwige slaap en de dood, wit is nergens in de villa te vinden.

Groen is de kleur van PETER PAN, van alle kwaadaardige kinderen die alsmat jong blijven, en het komt daar voor waar MICHAEL JACKSON het huis betreedt, zoals op de vijf meter hoge, bolle deuren van de binnenhaven, waar hij met zijn duikboot doorheen vaart.

Blauw. Blauw is de kleur van de *Moonwalk*, van het vooruitgaan terwijl je in feite achteruitgaat, van de progressie terwijl er sprake is van regressie. Blauw is de kleur van het paradoxale en het komt daar voor waar het gebouw de hemel raakt of waar het uitstulpt en een blauwe glazen buik krijgt.

Rood. Rood is natuurlijk de kleur van de vossenstaart en van de initiatie in het zinloze. Deze kleur komt daar voor waar de bezoekers het gebouw betreden.

Grijs. Grijs is de kleur van de Hollandse hemel en de eeuwige regenval, maar grijs is ook de kleur van de dubbelganger en de schaduw, van het zink en het nijlpaard.

Bovengenoemde aspecten - de situatie, de dualiteit binnen het villa-complex, de materialen, de kleuren en het zwembad - zijn allemaal voorbeelden van de manier waarop het huis inspeelt op de suspensevolle en onwerkelijke uitstraling van MICHAEL JACKSON. Maar hoe zou je kunnen inspelen op de algehele onwerkelijkheid om je heen, want het is niet zo dat het verlies van realiteit alleen voor MICHAEL JACKSON geldt en dat wij ondertussen authentiek, natuurlijk, reëel en zinvol blijven, al zouden we dat wel willen. Iedereen wordt geconfronteerd met het verlies van realiteit. Het enige verschil is dat de meesten zich ertegen verzetten, terwijl MICHAEL JACKSON van dit verlies op spectaculaire wijze een spel weet te maken.

Maar wat betekent dat voor de architectuur? Er zijn er die deze staat van gewichtloosheid en simulatie zichtbaar willen maken en radicaliseren, zoals EISENMAN bijvoorbeeld, en TSCHUMI, COOP HIMMELBLAU of ZAHA HADID wellicht. Zij proberen aansluiting te vinden bij het leven dat zonder grondslag is en beheerst wordt door de pure en vrije circulatie van waren en wensen, merken en stijlen, tekens en signalen, door een architectuur te produceren die even (waarde)vrij, gewichtloos en onverschillig is.

Maar er is ook nog een andere weg, de weg van de verduistering. Verduistering in de dubbele betekenis van het woord, als het wegneemen van licht, maar ook en vooral als het onttrekken van iets aan zijn

MAURICE NIO *Villa Jackson* 1988, perspectief van het voorportaal gezien bij binnenkomst. Onder de loopbrug de ontvangstruimte.

●perspective drawing of the porch as seen as if entering. The reception area is under the footbridge.

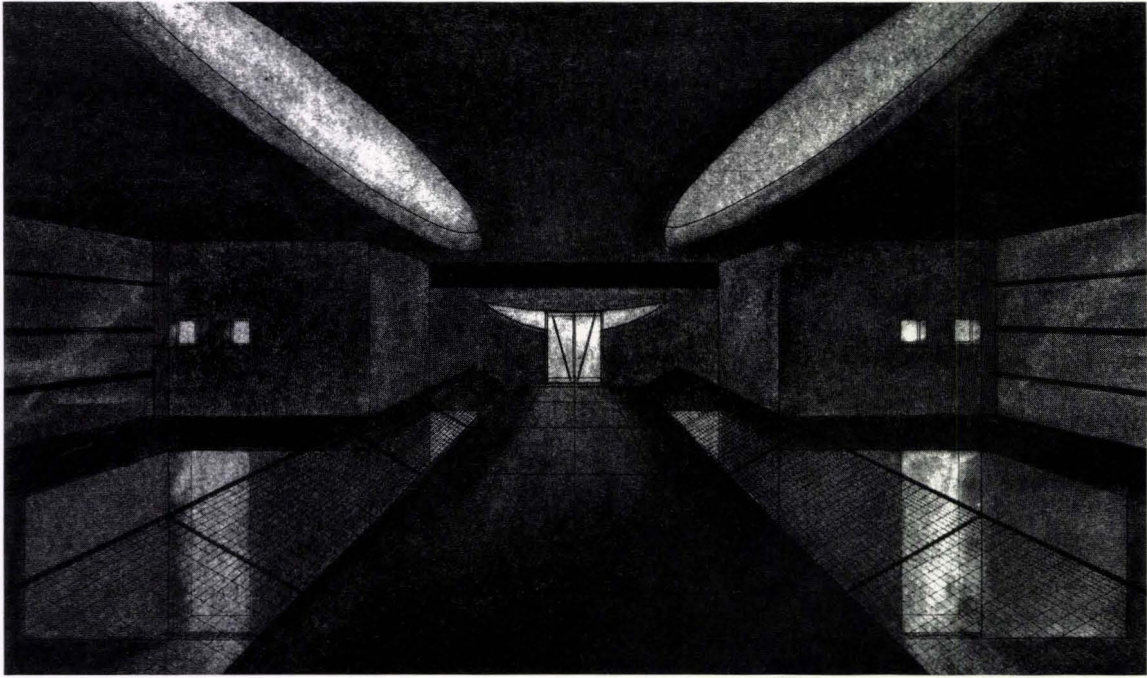
bestemming, als het onttrekken van de dingen aan hun vrije circulatie, als het fetisjeren van een vorm, gedachte of gestalte.

Een voorbeeld van iemand die op een dergelijke wijze te werk gaat, is de regisseur BOB WILSON die als geen ander erin slaagt om de wijsheid van Amerika te combineren met de precisie van een Japanner, en tussen deze wijsheid en precisie spant hij zijn theater van de verduistering. Maar ook HENK VISCH, met zijn beelden die iets weg hebben van vogelverschrikkers (van het reële) en beschermengelen (van de illusie), is daar een goed voorbeeld van.

Of architecten als JEAN NOUVEL en SHIN TAKAMATSU. De eerste vanwege zijn krankzinnige prijsvraagontwerp voor de opera van Tokyo, een soort uit de hand gelopen, zwarte instrumentenkist die drie gouden, op elkaar gestapelde theaters bevat. En de tweede eigenlijk vanwege al zijn projecten die voornamelijk in Kyoto gebouwd zijn en je stuk voor stuk een hartstilstand bezorgen. Waar het hun om gaat is niet een of andere deconstructie (EISENMAN), niet de affirmatie of materialisatie van de leegte, het gaat hun juist erom die leegte van een tooi, een kleed, een sluier te voorzien, zodat ze tot een raadselachtige en verleidelijke verschijning kan worden. Gebouwen die resulteren uit een affirmatie van de leegte fascineren misschien wel, maar kennen absoluut niet de verleiding van de leegte: de suspense, die alleen via een proces van verdichting en verduistering, via een proces van concentratie en retractie tot stand kan komen.

Je moet het niet opvatten als een narratieve suspense, zoals ALFRED HITCHCOCK daar zo meesterlijk mee wist om te gaan. Hier gaat het om een structurele, elementaire suspense, een die van de dingen zelf uitgaat en eraan immanent is. Sinds CORBUSIER staat de architectuur voornamelijk nog in het teken van de verlichting en de ontspanning. Dit project is een aanzet tot een architectuur van de verduistering en de suspense.

●Dit project ontstond onder begeleiding van: REIN SAARISTE (architectuur en functionele analyse), GIJS WALLIS DE VRIES (stedebouw), ROGIER VERBEEK (constructie) en M.C. VAN DER MEER (interieur).



- an axis but it is impassable, it is vacant and empty, it's pointless.

The colours too are meaningless and their combination is arbitrary (but not accidental). Black. Black is *bad*, it's the colour of come-back and reincarnation and it is frequently used in the villa.

By contrast, white is the colour of SNOW WHITE, of eternal sleep and death. There is not one single patch of white in the entire house.

Green is the colour of PETER PAN, of all nasty children who never grow up. It is used where MICHAEL JACKSON enters the house such as on the convex five metre high doors of the inner harbour through which he sails his submarine.

Blue. Blue is the colour of the *moonwalk*, of advancing when you're actually retreating, of progress when it's more a case of regression. Blue is the colour of paradox and figures where the building touches the sky or where it bulges and is provided with a blue glass belly.

Red. Red is of course the colour of the fox's tail and the initiation of the inane. This colour is used where the visitors enter the building.

Grey. Grey is the colour of the Dutch sky and the eternal rain but grey is also the colour of *doppelgänger* and shadow, zinc and hippopotamus.

The aspects mentioned above – the situation, the duality within the villa complex, the materials, the colours and the swimming pool – are all examples of the way in which the house plays on MICHAEL JACKSON's aura of suspense and unreality. But how can we use the complete absence of reality surrounding us because surely that loss of reality does not only apply to MICHAEL JACKSON while we remain authentic, natural, real and worthwhile, as much as we may want that to be the case. Everyone is confronted with the loss of reality. The only difference is that most of us fight it whereas MICHAEL JACKSON makes a most spectacular game out of that loss.

But what does this all mean for architecture. There are those who want to visualize and radicalize this state of weightlessness and simulation such as EISENMAN and TSCHUMI, COOP HIMMELBLAU or

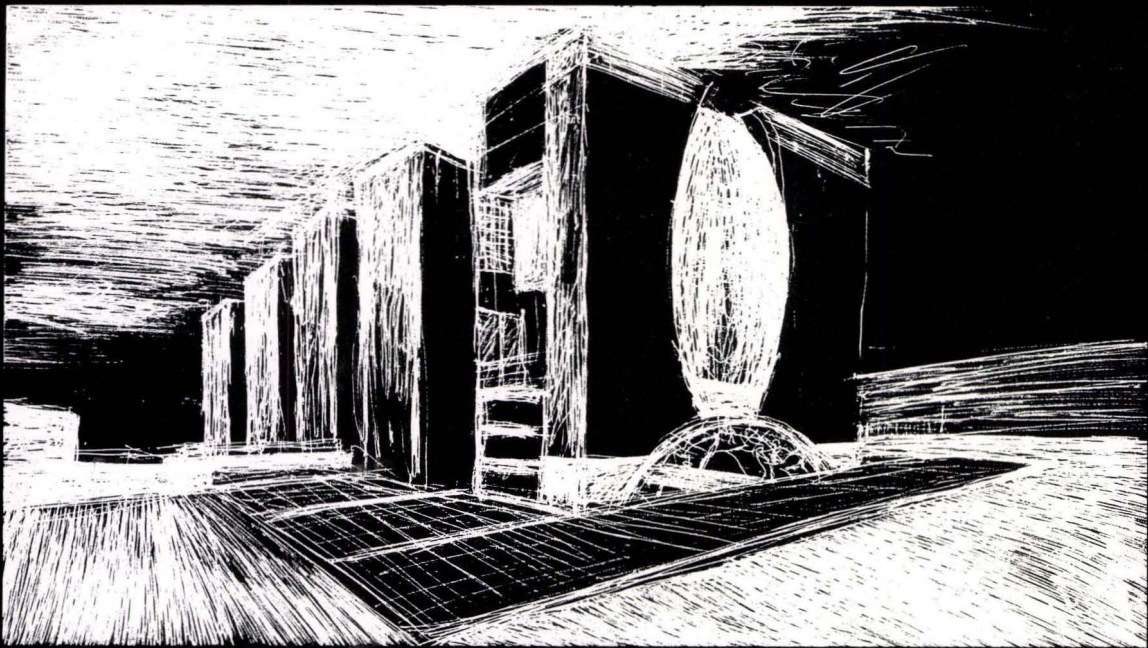
perhaps ZAHA HADID. They try to connect with a life without foundations which is dominated by the pure and free circulation of wares and wishes, brands and styles, signs and signals, by producing an architecture that is free (of values), weightless and detached.

But there is another way, the way of the obscure. Obscure in the double sense of the word, not simply as meaning *dark* but also and particularly to mean: confusing the use of things, withdrawing things from open circulation, the fetishizing of form, idea or build.

An example of someone who works in this way is the director BOB WILSON who is uniquely successful in combining the breadth of America with the precision of Japan and between breadth and precision he stretches his theatre of the obscure. Another good example is HENK VISCH whose sculptures are a bit like scarecrows (of the real) and guardian angels (of illusion).

Or architects such as JEAN NOUVEL and SHIN TAKAMATSU. The first for his crazy competition design for the Tokyo Opera: a sort of black instrument case run amok which contains three golden theatres piled one on top of another. And the latter for all his projects which are mainly in Kyoto, all of which can trigger a cardiac arrest. Neither of them is concerned with any form of deconstruction (EISENMAN), nor the affirmation or materialization of emptiness, they are actually involved with providing that space with some finery, a cloth, a veil so that it can become enigmatic and alluring. Buildings that come out of an affirmation of emptiness may well be fascinating but having nothing of *the allure of emptiness: suspense*, that is only achieved by means of a process of condensing and obscuring, of concentration and retraction.

You must not interpret this as narrative suspense like the works of the masterly ALFRED HITCHCOCK. This is a basic, structural, suspense, one which is inherent and emanates from the objects themselves. Since CORBUSIER, architecture has been primarily dominated by enlightenment and relaxation. This project marks an impulse towards an architecture of the obscure, of suspense.



MAURICE NIO *Villa Jackson* 1988,

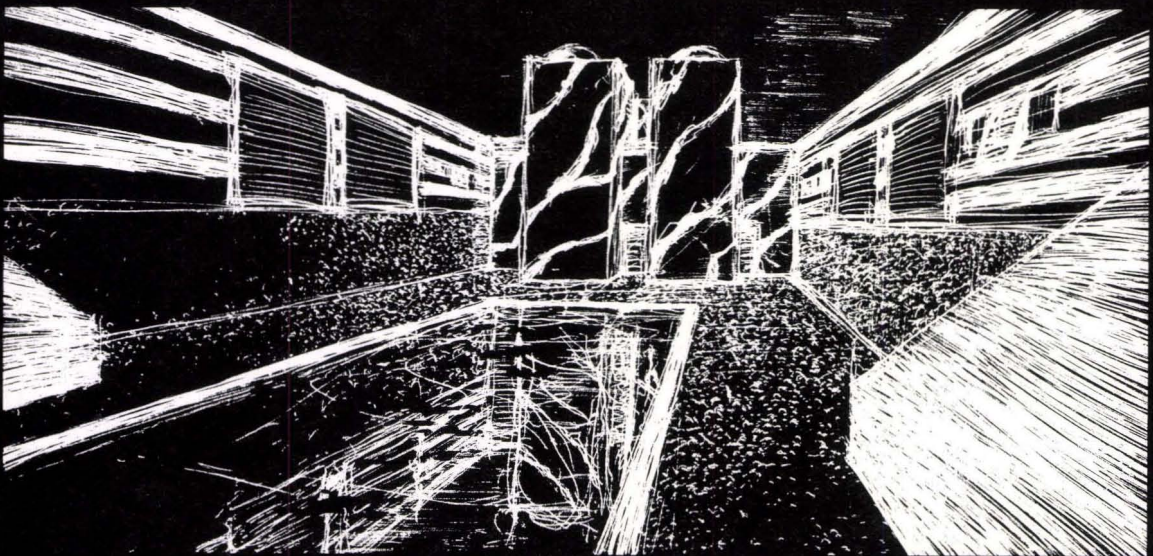
zicht op het gebouw, zoals het met z'n zwangere blauwe buik oprijst boven *het Zwarte Dek*.

● view of the building with its pregnant blue belly towering above *the Black Deck*.



niveau -1, onder *het Zwarte Dek*. De ramp links is de privé-ontsluiting van het gebouw. Op de voorgrond het nijlpaardenbassin.

● level -1, beneath the *Black Deck*. The ramp to the left is the building's private entrance. The hippo pool is in the foreground.



de Kuil, met op de voorgrond het nijlpaardenbassin en op de achtergrond de voliëres. In de zijwanden, boven ooghoogte bevinden zich de dierenkooien.

● *the Pit* with the hippo pool in the foreground and the aviaries in the background. The animal cages are located at above eye level in the side walls.

De eerste was van SEVEN-UP. Die heeft dat twee jaar geleden gedaan. Een hele zuil gehuurd. En dan alleen nog maar dat groen van dat SEVEN-UP blikje of flesje. In plaats van een affiche op een zuil te huren, huurden ze de hele zuil. Nu hebben ze dat met die GLORIX geperfectioneerd. Ja. Duur? Ja. Werkt dat dan? Ik denk wel dat dat het werkt, omdat je alle andere informatie uitsluit. En daardoor een enorme impact bereikt. Dat is dus eigenlijk het *Ultra* van de totale reclame. Dat je eigenlijk alleen nog maar een product neerzet en dat dat dan reclame is zonder dat je er woorden aan vuil hoeft te maken.

Maak ik zelf mijn WC wel eens schoon? Ja, dat doe ik wel eens. En niet met die eend. Maar gewoon met GLORIX. En met VIM. Daar heb ik zelf ook nog reclame voor gemaakt. VIM. Heel in het begin was dat. Toen hadden ze een nieuwe verpakking, of zo. Had ik een of ander stripachtige tekening gemaakt. Die ouwe bus, die zag je links ergens naar binnen gaan. En dan kwam die rechts in een andere verpakking weer naar buiten. Had-ie een nieuw jasje aan, of zo. Dat soort onzin. De waanzin ... dat je met twintig man de hele dag in een stoffig kantoor zit te broeien op een ideeje ... Over MAGGI-BLOKJES ... dat grenst toch aan de totale waanzin ... *Weet je wat? ... we nemen een locomotiefje ... En dat trekt dan allemaal van die wagonnetjes met die verschillende MAGGI-blokjes er op ... En dat komt dan zo ... TUUT TUUT PIEP PIEP ... En dat ging dan zo maar door ... Dat was bij INTERMARCO ... Dat heet nu PUBLICIS ... Dat was gewoon een volwassen bureau.*

Wat een goed idee was, maar nooit gebruikt. PHILIPS, bekend van radio en televisie. En waarom werd dat dan niet gebruikt? Ik geloof dat er uiteindelijk toch geen budget voor was. Daar komt het dan op neer, hè.

Het *Dinkdom* weet je wat dat is? *Double-income-no-kids* trendgroep. *Dat is alweer passé. Nu is de uiteindelijke behoefte weer veiligheid, geborgenheid, een nest. De nieuwe trend wordt dus ook wel Cocooning* genoemd. De trendologie. En als je van mij wilt weten wat de nieuwe trend in de reclame wordt, dan heb ik altijd mijn antwoord klaar. De trend is zonder enige twijfel naar douches en boksballen! In de reclame.



LINTAS NEDERLAND the Team



Kaap's Advertising

SEVEN UP were the first to do it. Two years ago. They hired an entire poster hoarding. And then filled it just with the green of the SEVEN UP can or bottle. Instead of hiring the space for a single poster, they hired the entire hoarding. Now they've perfected it with the ad for GLORIX toilet cleaner. Expensive? Yes. But does it work? Sure I think it works because you exclude all other information. And that creates an enormous impact. The ultimate in advertising. That you just show the product and it's an ad in itself without having to mess around with verbiage.

Do I clean my own lavatory? Sure I do. But not with any fancy product. Just with GLORIX. And VIM. I've even done ads. For VIM. Right in the beginning. When they brought out some new packaging. I made a kind of strip cartoon drawing. You saw the old box disappearing somewhere on the left. Then it re-emerged on the right completely repackaged. Rather like it had a new coat on. That sort of nonsense.

The lunacy of it all... twenty people sitting around for a whole day in some stuffy office sweating over an idea... About MAGGI soup cubes... that's close to total lunacy... *You know what... we'll have a little train... And it's pulling little wagons with all the different MAGGI cubes... And it goes... CHUFFER CHUFFER TOOT TOOT TOOT...* And that's the way it went on... It was at INTERMARCO... Now known as PUBLICIS... It was just a regular grown-up agency.

It was a good idea but never used. PHILIPS, as seen on radio and television. And why was it not used? I think that finally there simply wasn't the budget. That's what it all comes down to.

Do you know what *Dinkdom* is? The *Double-income-no-kids* group. That's already passé. Now the ultimate concern is once more for safety, security, a nest. The latest trend is also called *Cocooning*. Trendology. I'm right there, waiting with my answer if you want to know what the latest trend in advertising is. Without a doubt the trend is for showers and punch-bags! In advertising.

GÉRALD VAN DER KAAP

translation ANNIE WRIGHT

PHILIP HAYWARD

Spheres of Interest and Sites of Struggle

De reeks internationale conferenties over televisie-studies (de ITSCs), waarvan afgelopen juli de derde is gehouden, maken deel uit van een lang lopend *project*. Samen met diverse andere activiteiten die door organisaties als de televisie afdeling van het British Film Institute zijn opgezet, hebben de ITSCs de afgelopen vijf jaar geprobeerd om tot een eenduidige invulling van het vakgebied televisie wetenschappen te komen. Een groep van sprekers en afgevaardigden leverden bijdragen vanuit zo diverse disciplines als antropologie, communicatie wetenschap, economie, pedagogiek, filmkunde, politicologie, psychologie, sociologie, enzovoort, die met elkaar verbonden zijn door hun onderwerp: de televisie.

De verbinding van zulke verschillende, vaak zelfs elkaar tegensprekende benaderingen biedt zicht op een breed spectrum van onderlinge relaties. Wanneer alles goed gaat wordt een ruimte geleverd voor levendige confrontaties tussen conflicterende paradigma's, waardoor de beperkingen en specialiteiten van de verschillende benaderingen aan het licht komen. Maar als het tegen zit is het resultaat slechts de vervreemding die volgt op een botsing van onverzoenbare, elkaar wederzijds uitsluitende invalshoeken. Als gevolg polariseren dan de posities van de aanhangers van de verschillende theorieën en kan degene die nog geen partij heeft gekozen slechts verbijsterd toekijken.

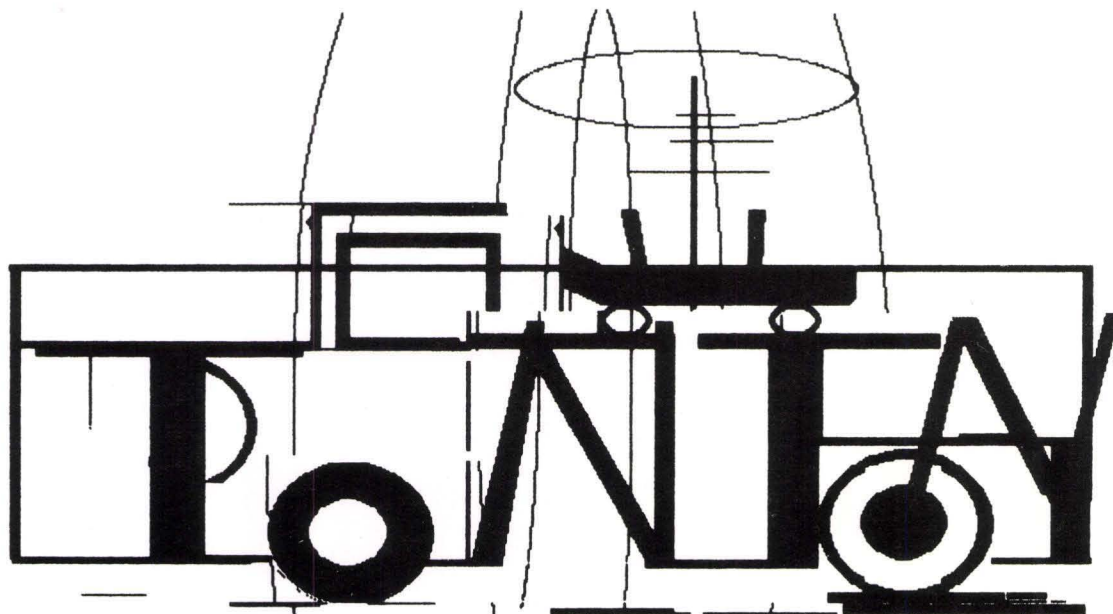
Ook het *internationale* aspect van de conferentie had zijn schaduwzijde. Hoewel de conferentie ontegenzeggelijk internationaal was, was hij, zoals te verwachten valt bij een in Londen georganiseerde conferentie, grotendeels Engels-talig en waren de Frans-talige sprekers, verhandelingen en afgevaardigden beduidend ondervertegenwoordigd. Als gevolg hiervan werd er nauwelijks aandacht besteed aan de belangrijke ontwikkelingen in het Franse denken en schrijven van de laatste tien jaar, behalve via hun diffuse aanwezigheid in sommige van de meer geslaagde Amerikaanse bijdragen. Deze afwezigheid leidde ertoe dat een groot deel van de conferentie draaide rond de-

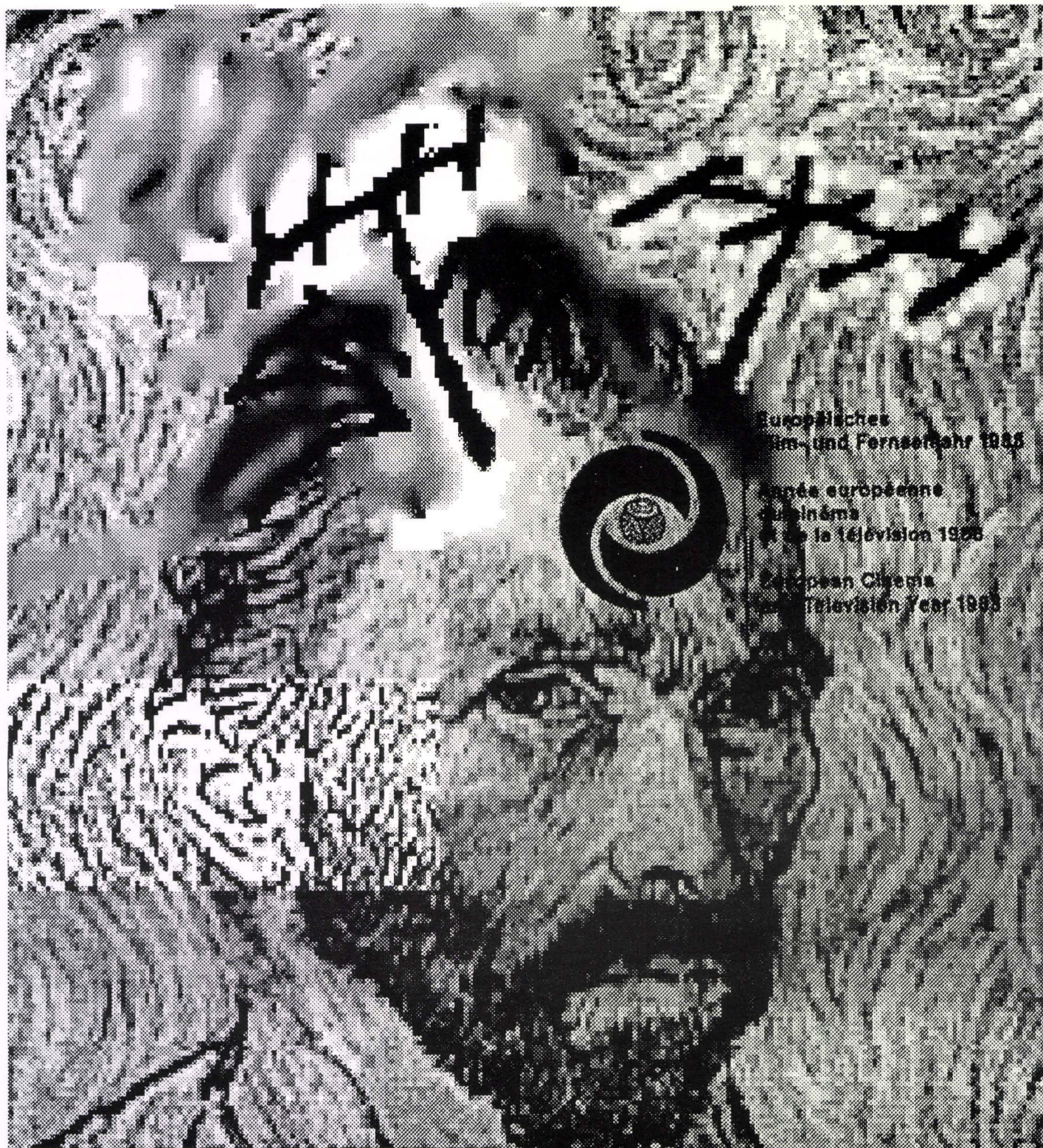
PHILIP HAYWARD verslaat ITSC 3 - Londens derde *International Television Studies Conference*.

● PHILIP HAYWARD reports on ITSC 3 – London's third *International Television Studies Conference*.

● The series of International Television Studies Conferences (ITSCs) of which this July's was the third represent an ongoing project. Along with other diverse activities arranged by bodies such as the British Film Institute's Television Unit, the ITSCs have, over the last five years, attempted to project a homogenous identity *Television Studies* upon a diverse group of speakers, papers and delegates whose fields of study (as diverse as Anthropology, Communications Studies, Economics, Education, Film Studies, Media Studies, Politics, Psychology, Sociology et al.) all have a point of convergence around the institutions and practice of broadcast television.

The yoking together of such disparate and often contradictory approaches produces a wide spectrum of inter-relations. At its best it allows for lively confrontations between conflicting paradigms which





Europäisches
Film- und Fernsehjahr 1988

Année européenne
du cinéma
et de la télévision 1988

European Cinema
and Television Year 1988

Kanal UHF 22 from 2-12 September 1988 Osnabrück

DER KANAL DER KÜNSTLER
THE CHANNEL OF THE ARTISTS
LA CHAÎNE DES ARTISTES

VAN GOGH TV

World Wild Copyright by Minus Delta t and Ponton Mediaş Europe

zelfde discussie-punten en concepten als al in eerdere ITSCs waren verkend. Hoewel dit misschien op zich nog niet zo slecht is, resulteerde het in dit geval veelal in een ongelooflijke saaiheid, gezien de doorzichtigheid en oppervlakkigheid van veel van de theoretische stromingen die de laatste tijd in zwang zijn geweest. Deze sfeer werkte door zowel in de formele conferentie-discussies, als in de informele debatten die in de bars en eet-cafés rond het Russell Square werden gehouden.

Over het geheel genomen werden de meest stimulerende bijdragen geleverd door onderzoeksverslagen die vrij directe informatie verschafte over specifieke internationale vraagstukken. Het bleek dat de belangrijkste verhandelingen gingen over onderwerpen als de politieke geschiedenis van de Braziliaanse televisie en de schaarste aan regionale producties, de onduidelijke manipulatie door de CIA van de Filipijnse media tijdens de coup van AQUINO, de uitbreiding van de Australische commerciële media tot de maagdelijke gebieden van Fiji en Papua Nieuw Guinea, de ontwikkelingen in de omroep-politiek van Eire en Spanje en de ontwikkeling van verschillende genres drama-producties voor de Nederlandse televisie.

In termen van kritische theorie was er dus weinig dat nieuw of opnieuw bewerkt was en de flarden postmoderne theorie die op de conferentie waren blijven hangen waren weinig inspirerend en afgezaagd. Een stuk als TORBAN GRODALS *Miami Vice, Melancholia and Postmodernity* was hier een goed voorbeeld van, niet alleen omdat het een oppervlakkig samenraapsel van postmoderne theorie en verschillende meer gevestigde benaderingen was, maar ook omdat erin nog altijd werd vertrouwd op algemeen geaccepteerde banaliteiten over tekstuele referenties. Het probleem met dit soort verhandelingen is gewoonweg dat ze niet uit analyse van het onderwerp geboren zijn. GRODAL herhaalt bijvoorbeeld de platitudes dat de tekstuele constructie van *Miami Vice* sterke overeenkomsten vertoont met die van pop video's – *dat doet het niet* – en beweert dat er iets bepaald postmoderns is aan de afwezigheid van een sociale structuur en van morele waarden op het niveau van het thema en van de motivatie van de personages – *ook dat is niet waar: een dergelijk, hoewel niet identiek gemis vinden we ook al bij veel Amerikaanse genres, zoals de Western, de Film Noir en het Melodrama*.

Onnodig te vermelden dat het toch niet onaanzienlijke gebied van de video vrijwel geheel werd genegeerd. De organisatie zal dit ongetwijfeld wijten aan het gebrek aan ingezonden bijdragen over dit onderwerp, maar het is juist om het te zien als een weerspiegeling van de voortdurende onverschilligheid van de Britse culturele instanties ten aanzien van het medium video en het gebrek aan inspanning dergelijke bijdragen uit te nodigen (het BFI ging zelfs zó ver dat het *Mediamatic* een perskaart weigerde!) Deze onverschilligheid weerspiegelt nog een andere factor, namelijk de onduidelijke en naar het lijkt betwistbare aanwezigheid van video binnen het vakgebied van televisie wetenschappen zelf. Van de enige vier bijdragen (van de negentig) die zich specifiek op video richtten, waren alleen MARIE GILLESPIE's sociaal-culturele analyse van video-vertoningen in Southall en ANDREW GOODWIN'S overzicht van de belangrijkste richtingen in de pop video's op MTV en hun mechanismen van wezenlijk belang. De twee andere waren een mager en overbodig verhaal van ROY ARMES over de plaats van video in de geschiedenis van de televisie en RANI SHARMA's vluchtige en weinig kritische relaas over een video-project voor een lokale gemeenschap.

De ITSC is ongetwijfeld een uniek internationaal forum. De organisatie, het British Film Institute en de University of London Institute of Education, zou toegejuigd moeten worden voor hun grote inspanningen deze gebeurtenis te organiseren en te financieren. Maar zoals dit geldt voor de opzet van de moeilijk te hanteren discipline van de televisie wetenschappen zelf, voldoet een passieve opstelling niet langer, maar moeten de specifieke inhoud van de conferentie en de richting waarin deze zich ontwikkelt worden gestuurd. Agenda's moeten worden voorgesteld, ook al zouden ze ook weer onmiddellijk moeten kunnen worden omgegooid, wil de conferentie verder komen dan alleen een nuttige doch simpele informatie-uitwisseling te zijn, een uitstapje naar Londen voor een groep niet-Europese academici op hun zomerse ronde. De conferenties zouden een sleutelpositie moeten innemen en het ontstaan van een coherent studieveld moeten bevorderen. Zo'n rol voor de conferentie mag dan buiten de beschikbare tijd en de gelegenheden van de organisatoren liggen, maar moet ten minste als doel worden gesteld. Het zou al een belangrijke stap in de goede richting zijn, wanneer de planning flexibeler en actiever werd en de structuur meer op overleg werd gebaseerd.

● serve to illuminate each other's limitations and specificities. But at its worst, it results in a completely alienated and irreconcilable clash of mutually exclusive approaches which serve no function except to polarise the positions of respective adherents and bewilder the neutral.

The *international* aspect of the conference was also not without its qualifications. Though the conference was unarguably international, it was, as might be expected in a London based conference, largely anglophone and thereby significantly under-attended by francophone speakers, papers and delegates; with the result that major tendencies in French thought and writing over the last decade were largely absent aside from their diffuse absorption in some of the more accomplished of the American papers. This absence led much of the conference to concerning itself with many of the same issues and concepts as had been explored in previous ITSCs. While this is perhaps no bad thing given the transience and superficiality of many past fashionable waves of theory; it resulted in a general background dullness to many of both the formal conference discussions and the informal debates which took place in the bars and eateries scattered around Russell Square.

Indeed overall, it was the most directly informational pieces of research on specific international issues which provided the most stimulating contributions. Papers on such topics as the political history of Brazilian Television and the dearth of regional production; the CIA's uncertain manipulation of the Filipino media and popular politics during the AQUINO coup; the expansion of Australia's commercial media into the virgin territories of Fiji and Papua New Guinea; the development of broadcasting policies in Eire and Spain and the development of drama styles in Dutch Television which proved the most effective.

In terms of critical theory there was then little which was either new or significantly elaborated. The lingering wisps of Postmodern theory that lingered round the conference were, for instance, stale and uninspiring. Papers such as TORBAN GRODAL'S *Miami Vice, Melancholia and Postmodernity* exemplified this by not only dragging together a superficial collage of Postmodernist theory and various more established approaches, but also being reliant on popularly accepted truisms about their textual referents which are simply not born out by either analysis of their subjects (GRODAL for instance reiterating the truism that *Miami Vice's* textual construction closely resembles that of Pop Videos (it doesn't) and asserting that there is something distinctly Postmodern about the social and value absences in the thematic and apparently character motivational levels (there isn't – a whole history of American genres from the Western, the Film Noir and the Melodrama are predicated on similar (though not identical) underlying senses of *loss*). Needless to say the whole massive area of video was all but ignored.

No doubt the organisers would put this down to the lack of papers offered on the subject, but it more accurately reflects both the continuing indifference on British cultural agencies to the video medium and consequent lack of effort to invite such contributions (the BFI even went as far as to refuse *Mediamatic* a press pass). This also reflects a further factor, the uncertain and apparently contentious presence of video within the Television Studies discipline itself. Of the four (out of ninety) papers specifically addressing video, only MARIE GILLESPIE's socio-cultural analysis of video viewing in Southall and ANDREW GOODWIN'S summarization of the principal styles and operations of Pop Videos on MTV were substantially interesting – the others being ROY ARMES' inadequate and redundant account of the place of Video in TV history and RANI SHARMA's cursory and uncritical account of one local community video scheme.

The ITSC undoubtedly represents a unique international forum whose organisers, the British Film Institute and University of London Institute of Education should be applauded for their major effort in funding and organising the event. But rather like the construction of the unwieldy *discipline* Television Studies itself, it is no longer enough to be passively non-directional about the specific content and direction of the event. Agendas have to be proposed, even if to be instantly overturned if the conference is to progress beyond being simply a useful information exchange and London stop-off on the Summer tour circuit for non-European academic visitors and move towards a key role in the promotion of a coherent body of study. Such a role for the conference may be beyond the time resources and inclinations of its organisers, but must at least be introduced as a desirable aim (and could even be moved towards by a more active and open ongoing planning and consultative structure).

Mediamatic Index Vol. 2, 1987-88

2 # 1 = pp. 1 - 56

2 # 2 = pp. 57 - 112

2 # 3 = pp. 113 - 168

2 # 4 = pp. 169 - 232

- 4x25/sec 145 CUSTERS, R. *4x25/sec*
 4x25/sec 159 RAJMAKERS, J. *catalogue*
Accidents in the Home 209 BIGGS, S. *The Best Laid Schemes of Mice and Men*
Akerman, Chantal 69 BIGGS, S. *Reclamations*
Adorno, Theodor 73 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
After Image 49 SMET, L. DE *review*
Analogue Video 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
Andere Sinema 222 SMET, L. DE *review*
Anderson, Laurie 23 MALSCH, F. *Wolfgang Preikschat, Interview*
Anderson, Laurie 33 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
Andriessen, Louis 73 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
Apra, Adriano 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
ArcheV 24 MALSCH, F. *Wolfgang Preikschat, Interview*
Artlink vol. 7, nos 2/3 159 RAJMAKERS, J. *review*
Arts for Television, The 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
Arts for Television, The 73,75 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
Arts for Television, The 91 BIGGS, S. *Dreamtime*
Arts for Television, The 103 WULFFERS, A. *Luck Smith*
Arts for Television, The 109 RAYMAKERS, J. *catalogue*
Atomic Shakespeare 187 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
audio-art 39 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
AVÉ 87 76 SMET, L. DE *AVÉ 87*
AVÉ 87 158 RAJMAKERS, J. *catalogue*
Averty, Jean-Christophe 185 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
Bacon, Francis 81 BRUINSMA, M. *La Femme Absente. Interview Lafontaine*
Barber, George 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
Barber, George 61 HAYWARD, P. *Pee Wee Hermeneutics*
Barber, George 175 VELTHOVEN, W. *Pump up the Picture*
Barber, George 187 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
Barbier, Dominique 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
Bataille, Georges 81 BRUINSMA, M. *La Femme Absente. Interview Lafontaine*
Baudelaire 138, 141 GROOT, P. *All that's fit to transmit*
Baudrillard, Jean 79 BRUINSMA, M. *La Femme Absente. Interview Lafontaine*
Baudrillard, Jean 187 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
Bauer, R.A. 75 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
Baumann, Horst H. 27 DANIELS, D. *Between 007 and Joseph Beuys*
Beckett, Samuel 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
Beckett, Samuel 153 FISCHER, R. *2e Semaine de Vidéo Genève*
Bellour, Raymond 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
Bellour, Raymond 153 FISCHER, R. *2e Semaine de Vidéo Genève*
Belz, Gerd 153 FISCHER, R. *2e Semaine de Vidéo Genève*
Benjamin, Walter 15 BRUINSMA, M. *On Serving two Masters*
Beursschouwburg 159 RAJMAKERS, J. *catalogue*
Biennal de Video Barcelona 43 DANIELS, D. *Biennal de Video Barcelona*
Birnbaum, Dara 31 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
Birnbaum, Dara 175 VELTHOVEN, W. *Pump up the Picture*
Blonk, Jaap 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
Blume, Claus 214 PREIKSCHAT, W. *Identity Nomadism*
Bódy, Gábor 23 MALSCH, F. *Wolfgang Preikschat, Interview*
Bongiovanni, Michel 181 PROX, T. *All in the Family*
Bruch, Klaus vom 27 DANIELS, D. *Between 007 und Joseph Beuys*
Bruch, Klaus vom 33, 36 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
Bunuel, Luis 145 CUSTERS, R. *4x25/sec*
Bürki, Marie José 153 FISCHER, R. *2e Semaine de Vidéo Genève*
Byrne, David 215 BODE, S. *Travelling Light*
Cage, John 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
Cahen, Robert 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
Campus, Peter 33 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
Cantu, Ed 103 WULFFERS, A. *Luck Smith*
Castle, Nick 93 MERCADER, A./OBREGON, L. *La Lluna en un Cove*
Channel Four 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
Chopin, Henry 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
Cinefantom 121 GALACTICA, V. *Moskva 1987*
Club Moral 145 CUSTERS, R. *4x25/sec*
Cohn, Norman 23 MALSCH, F. *Wolfgang Preikschat, Interview*
Coleman, James 35 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
Con Rumore 13 BRUINSMA, M. *On serving two Masters*
Condit, Cecilia 61 HAYWARD, P. *Pee Wee Hermeneutics*
Corbijn, Anton 215 BODE, S. *Travelling Light*
Curran, Alvin 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
Daniels, Pauline 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
Day, Dennis 57 VELTHOVEN, W. *Editorial*
Day, Dennis 153 FISCHER, R. *2e Semaine de Vidéo Genève*
Decostere, Stefaan 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
Defraoui, Silvie and Chérif 153 FISCHER, R. *2e Semaine Internationale de Vidéo Genève*
Deleuze, G. 135 MOFFARTS, E. DE *A la Recherche d'un certain Grey*
Delier, Marie 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
Depeche Mode 215 BODE, S. *Travelling Light*
Digital Visions. 225 BIJVOET, M. *review*
Documenta 6 31 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
Documenta 7 31 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
Documenta 8 20 VELTHOVEN, W. *Documenta 8*
Documenta 8 21 MALSCH, F. *Wolfgang Preikschat, Interview*
Documenta 8 25 DANIELS, D. *Between 007 und Joseph Beuys*
Documenta 8 31 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
Documenta 8 37 MINUS DELTA T *Mobile Media Art Project*
Documenta 8 39 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
Documenta 8 142 GROOT, P. *All that's fit to transmit*
Documenta 8 224 DANIELS, D. *Documenta 8, live. review*
Doorman, S.J. 73 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
Downey, Juan 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
Downey, Juan 65 BIGGS, S. *Reclamations*
Downey, Juan 149 VELTHOVEN, W. *La Vidéothèque de Paris*
dream sequence 186 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
Drupsteen, Jaap 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
Drupsteen, Jaap 185 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
Dubois, Philippe 153 FISCHER, R. *2e Semaine Internationale de Vidéo Genève*
Duchamps, Marcel 87 BRUINSMA, M. *La Femme Absente. Interview Lafontaine*
Duchamp, Marcel 187 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
Dutch Moves 53 BIGGS, S. *Byzantine (E)Valuations*
Duvet Brothers, the 175 VELTHOVEN, W. *Pump up the Picture*
Emmanuel, Pierre 149 VELTHOVEN, W. *La Vidéothèque de Paris*
Eshetu, Theo 65 BIGGS, S. *Reclamations*
Events in Film 109 RAYMAKERS, J. *cahier/catalogue*
exhibition design 20 VELTHOVEN, W. *Documenta 8*
exhibition design 147 VELTHOVEN, W. *La Vidéothèque de Paris*
expanded cinema 73 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
Fagone, Vittorio 181 PROX, T. *All in the Family*
Fargier, Jean-Paul 91 BIGGS, S. *Dreamtime*
Fargier, Jean-Paul 181 PROX, T. *All in the Family*
Feingold, Ken 63 BIGGS, S. *Reclamations*
Felsenthal, Stefan 75 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
Fend, Peter 27 DANIELS, D. *Between 007 und Joseph Beuys*
Finnerman, Gerald 186 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
Fischli & Weiss 36 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
Fluxus 23 MALSCH, F. *Wolfgang Preikschat, Interview*
Frenkel, Vera 219 RUHE, M. *Fukui International Video Biennale*
From the Museum of Memory 123 LAKKE, G. *De Umbris Idearum*
Fukui Video Biennale 219 RUHE, M. *Fukui International Video Biennale*
Gance, Abel 95 MERCADER, A./OBREGON, L. *La Lluna en un Cove*
Geluid Her Zien 223 BRUINSMA, M. *catalogue*
George, Bob 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
Godard, Jean-Luc 81 BRUINSMA, M. *La Femme Absente. Interview Lafontaine*
Goddard, Judith 177 BIGGS, S. *Video and Architecture*
Goldberg, Michael 191 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
Gordon, Flash 103 WULFFERS, A. *Luck Smith*
Gorilla Tapes 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
Gorilla Tapes 175 VELTHOVEN, W. *Pump up the Picture*
Gosfilm 121 GALACTICA, V. *Moskva 1987*
Graham, Dan 33 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
Groot, Kees de 15, 17 BRUINSMA, M. *On serving two Masters*
Gruber, Bettina 213 PREIKSCHAT, W. *Identity Nomadism*
Gruber, Flicki 214 PREIKSCHAT, W. *Identity Nomadism*
Gubern, Silvia 43 DANIELS, D. *Biennal de Video Barcelona*
Guerrilla Television 192 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
Günther, Ingo 21 ARTIST CONTRIBUTION *K4(31)*
Günther, Ingo 27 DANIELS, D. *Between 007 und Joseph Beuys*
Günther, Ingo 33, 36 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
Günther, Ingo 175 VELTHOVEN, W. *Pump up the Picture*
Hadders, Gerard 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
Hagiwara, Sakumi 191 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
Hahn, Alexander 153 FISCHER, R. *2e Semaine Internationale de Vidéo Genève*
Hámos, Gusztáv 24 MALSCH, F. *Wolfgang Preikschat, Interview*
Hámos, Gusztáv 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
Hámos, Gusztáv 70,71 ARTIST CONTRIBUTION *Untitled*
Hámos, Gusztáv 101 WULFFERS, A. *Luck Smith*
Hatoum, Mona 177 BIGGS, S. *Video and Architecture*
Hayworth, Rita 187 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
Henry, Pierre 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*

Herzogenrath, Wulf	181	PROX, T. <i>All in the Family</i>	Mapplethorpe, Robert	33	MALSCH, F. <i>Wulf Herzogenrath, Interview</i>
Herzogenrath, Wulf	21	MALSCH, F. <i>Wolfgang Preikschat, Interview</i>	Marinetti	41	BRUINSMA, M. <i>Kamen einmal angeflattert...</i>
Herzogenrath, Wulf	31	MALSCH, F. <i>Wulf Herzogenrath, Interview</i>	Marler Videokunstprijs	213	PREIKSCHAT, W. <i>Identity Nomadism</i>
Heyink, Harry	15, 17	BRUINSMA, M. <i>On serving two Masters</i>	Martinis, Dalibor	10	ARTIST CONTRIBUTION <i>As for the artist, ...</i>
High Performance no.37	108	RAYMAKERS, J. <i>review</i>	Martinis, Dalibor	53	BIGGS, S. <i>Byzantine (E)Valuations</i>
Hill, Gary	153	FISCHER, R. <i>2e Semaine de Vidéo Genève</i>	Matsumoto, Akira	191	BIRNBAUM, A. <i>Japanese Video</i>
Holbein, Hans	53	BIGGS, S. <i>Byzantine (E)Valuations</i>	Matsumoto, Toshio	191	BIRNBAUM, A. <i>Japanese Video</i>
Holzer, Jenny	27	DANIELS, D. <i>Between 007 and Joseph Beuys</i>	Maturana, Mariano	98,99	ARTIST CONTRIBUTION <i>Agua</i>
Hoover, Nan	23	MALSCH, F. <i>Wolfgang Preikschat, Interview</i>	Maturana, Mariano	67	BIGGS, S. <i>Reclamations</i>
Hoover, Nan	48	VELTHOVEN, W. <i>Art for TV</i>	McGrath, John	185	HAYWARD, P. <i>The Moonlighting Story</i>
Hoover, Nan	221	RUHE, M. <i>Fukui International Video Biennale</i>	Media Box	105	SMET, L. <i>De review</i>
Hooykaas, Madelon	24	MALSCH, F. <i>Wolfgang Preikschat, Interview</i>	media critique	4	WOLFS, R. <i>Halbe Mensche</i>
Hooykaas, Madelon	48	VELTHOVEN, W. <i>Art for TV</i>	media critique	5	KLEEREBEZEM, J. <i>Les Extrêmes se touchent</i>
Hooykaas, Madelon	73	SCHNEEMANN, W. <i>Desire and Television Autism</i>	media footage	45	VELTHOVEN, W. <i>World Wide Video Festival 1987</i>
Hooykaas, Madelon	123	LAKKE, G. <i>De Umbris Idearum</i>	Melitopoulos, Angela	214	PREIKSCHAT, W. <i>Identity Nomadism</i>
Hörspiele	41	BRUINSMA, M. <i>Kamen einmal angeflattert...</i>	Merz, Gerhard	33	MALSCH, F. <i>Wulf Herzogenrath, Interview</i>
Huene, Stephan von	20	VELTHOVEN, W. <i>Documenta 8</i>	Mignot, Dorine	21	MALSCH, F. <i>Wolfgang Preikschat, Interview</i>
Huene, Stephan von	41	BRUINSMA, M. <i>Kamen einmal angeflattert...</i>	Mignot, Dorine	48	VELTHOVEN, W. <i>Art for TV</i>
Huffman, Kathy Rae	48	VELTHOVEN, W. <i>Art for TV</i>	Miller, Branda	48	VELTHOVEN, W. <i>Art for TV</i>
Huffman, Kathy Rae	181	PROX, T. <i>All in the Family</i>	Minus Delta T	37	WIRTH, E. <i>Ponton</i>
idents	175	VELTHOVEN, W. <i>Pump up the Picture</i>	Moonlighting	185	HAYWARD, P. <i>The Moonlighting Story</i>
Imura, Takahiko	191	BIRNBAUM, A. <i>Japanese Video</i>	Morssinkhof, Frank	15, 17	BRUINSMA, M. <i>On serving two Masters</i>
Illuminations	45	VELTHOVEN, W. <i>World Wide Video Festival 1987</i>	MTV Europe	173	VELTHOVEN, W. <i>Pump up the Picture</i>
Image Forum	192	BIRNBAUM, A. <i>Japanese Video</i>	Müller, Pieter Baan	6	RAJANDREAM, M.A. <i>The apparent simplicity of P B M</i>
Imagen Sublime, La	108	SMET, L. DE/VELTHOVEN, W. <i>catalogue</i>	Müller, Pieter Baan	46,47	ARTIST CONTRIBUTION <i>Untitled</i>
Imaginary Museum	193	SHAW, J./TIJEN, T. <i>Van Imaginary Museum of Revolution</i>	music video	107	PREIKSCHAT, W. <i>Clip, Klapp, Bum, von der visuellen Musik</i>
Independent Media	156	SMET, L. DE <i>review</i>	music video	215	BODE, S. <i>Travelling Light</i>
interactive media	93	MERCADER, A./OBREGON, L. <i>La Lluna en un Cove</i>	Musique Concrète	41	BRUINSMA, M. <i>Kamen einmal angeflattert...</i>
interactive media	147	VELTHOVEN, W. <i>La Vidéothèque de Paris</i>	Nagata, Osama	221	RUHE, M. <i>Fukui International Video Biennale</i>
interactive media	193	SHAW, J./TIJEN, T. <i>Van Imaginary Museum of Revolution</i>	Nakajima, Ko	191	BIRNBAUM, A. <i>Japanese Video</i>
Into Video Art	154	GROOT, P. <i>review</i>	Nakaya, Fujiko	191	BIRNBAUM, A. <i>Japanese Video</i>
James, Marty St	48	VELTHOVEN, W. <i>Art for TV</i>	Nechvatal, Joseph	164,165	ARTIST CONTRIBUTION <i>Image</i>
Jameson, Fredric	186	HAYWARD, P. <i>The Moonlighting Story</i>	Neues Video aus der BRD	155	RAIJMAKERS, J. <i>catalogue</i>
Jandl, Ernst	41	BRUINSMA, M. <i>Kamen einmal angeflattert...</i>	new media	93	MERCADER, A./OBREGON, L. <i>La Lluna en un Cove</i>
Japan	191	BIRNBAUM, A. <i>Japanese Video</i>	new media	147	VELTHOVEN, W. <i>La Vidéothèque de Paris</i>
Jonas, Joan	61	HAYWARD, P. <i>Pee Wee Hermeneutics</i>	new media	193	SHAW, J./TIJEN, T. <i>Van An Imaginary Museum of Revolution</i>
Jove, Angel	43	DANIELS, D. <i>Biennial de Video Barcelona</i>	new media	225	BIJVOET, M. <i>Digital Visions. Computers and Arts</i>
Judd, Donald	17	BRUINSMA, M. <i>On Serving two Masters</i>	Nicolic, Lalo	20	VELTHOVEN, W. <i>Documenta 8</i>
Julius	39	BRUINSMA, M. <i>Kamen einmal angeflattert...</i>	Novaja Erotika	121	GALACTICA, V. <i>Moskva 1987</i>
Kaap, Gerald van der	48	VELTHOVEN, W. <i>Art for TV</i>	Nyst, Danièle	136	MOFFARTS, E. DE <i>La Recherche d'un certain Grey</i>
Kagel, Mauricio	41	BRUINSMA, M. <i>Kamen einmal angeflattert...</i>	Nyst, Jacques-Louis	135	MOFFARTS, E. DE <i>La Recherche d'un certain Grey</i>
Kallfelz, Andreas	24	MALSCH, F. <i>Wolfgang Preikschat, Interview</i>	Nyst, Jacques-Louis	150,151	ARTIST CONTRIBUTION <i>La Maison sur la Télévision</i>
Kawanaka, Nobuhiro	191	BIRNBAUM, A. <i>Japanese Video</i>	Nyst, Jacques-Louis	153	FISCHER, R. <i>2e Semaine Internationale de Vidéo Genève</i>
Kemps, Niek	48	VELTHOVEN, W. <i>Art for TV</i>	Ocean Earth Cooperation	27	DANIELS, D. <i>Between 007 and Joseph Beuys</i>
Kerckhoven, Annemie van	145	CUSTERS, R. <i>4x25/sec</i>	Odenbach, Marcel	33, 35, 36	MALSCH, F. <i>Wulf Herzogenrath, Interview</i>
Kiers, Roelof	75	SCHNEEMANN, W. <i>Desire and Television Autism</i>	Odenbach, Marcel	153	FISCHER, R. <i>2e Semaine Internationale de Vidéo Genève</i>
Kiss, Marian	103	WULFFERS, A. <i>Luck Smith</i>	Olivé, Xavier	43	DANIELS, D. <i>Biennial de Video Barcelona</i>
Klein, Jon	175	VELTHOVEN, W. <i>Pump up the Picture</i>	Ortiz, Rafael Montanez	175	VELTHOVEN, W. <i>Pump up the Picture</i>
Klein, Melanie	91	BIGGS, S. <i>Dreamtime</i>	Oyama, Mari	221	RUHE, M. <i>Fukui International Video Biennale</i>
Klier, Michael	24	MALSCH, F. <i>Wolfgang Preikschat, Interview</i>	Paik, Nam June	33, 36	MALSCH, F. <i>Wulf Herzogenrath, Interview</i>
Knöbel, Imi	153	FISCHER, R. <i>2e Semaine de Vidéo Genève</i>	Paik, Nam June	45	VELTHOVEN, W. <i>World Wide Video Festival 1987</i>
Kobayashi, Hakudo	191	BIRNBAUM, A. <i>Japanese Video</i>	Paik, Nam June	221	RUHE, M. <i>Fukui International Video Biennale</i>
Kracauer, Siegfried	214	PREIKSCHAT, W. <i>Identity Nomadism</i>	Paz, Octavio	95	MERCADER, A./OBREGON, L. <i>La Lluna en un Cove</i>
Kubota, Shigeo	35, 37	MALSCH, F. <i>Wulf Herzogenrath, Interview</i>	Peacock, Jan	221	RUHE, M. <i>Fukui International Video Biennale</i>
Kubota, Shigeo	192	BIRNBAUM, A. <i>Japanese Video</i>	Pee Wee Herman	59	HAYWARD, P. <i>Pee Wee Hermeneutics</i>
Kubrick, Stanley	93	MERCADER, A./OBREGON, L. <i>La Lluna en un Cove</i>	Performance no 52	225	RAIJMAKERS, J. <i>review</i>
Kuspit, Donald	91	BIGGS, S. <i>Dreamtime</i>	Perrée, Rob	15, 17, 19	BRUINSMA, M. <i>On serving two Masters</i>
Kustow, Michael	181	PROX, T. <i>All in the Family</i>	Perrée, Rob	154	GROOT, P. <i>Into Video Art</i>
Labat, Tony	67	BIGGS, S. <i>Reclamations</i>	Plessi, Fabrizio	33	MALSCH, F. <i>Wulf Herzogenrath, Interview</i>
Lafontaine, Marie-Jo	33, 35	MALSCH, F. <i>Wulf Herzogenrath, Interview</i>	Plessi, Fabrizio	225	BIJVOET, M. <i>catalogue</i>
Lafontaine, Marie-Jo	79	BRUINSMA, M. <i>La Femme Absente. Interview Lafontaine</i>	Poesie Sonore	41	BRUINSMA, M. <i>Kamen einmal angeflattert...</i>
Larcher, David	67	BIGGS, S. <i>Reclamations</i>	Ponton	37	WIRTH, E. <i>Minus Delta T</i>
Lazar, Julie	75	SCHNEEMANN, W. <i>Desire and Television Autism</i>	Portnoy, Ethel	146	CUSTERS, R. <i>4x25/sec</i>
Lisberger, Steven	93	MERCADER, A./OBREGON, L. <i>La Lluna en un Cove</i>	post-modernism	5	KLEEREBEZEM, J. <i>Les Extrêmes se touchent</i>
Llena, Antoni	43	DANIELS, D. <i>Biennial de Video Barcelona</i>	post-modernism	186	HAYWARD, P. <i>The Moonlighting Story</i>
London, Barbara	115	UNNÜTZER, P. <i>Bill Viola at the MOMA</i>	pre-festival-depression	181	PROX, T. <i>All in the Family</i>
Lubbers, Frank	12	BRUINSMA, M. <i>On Serving two Masters</i>	Preikschat, Wolfgang	21	MALSCH, F. <i>Wolfgang Preikschat, Interview</i>
Lubbers, Frank	19	PERRÉE, R. <i>On the quotational Tricks of one Master</i>	Project '74	31	MALSCH, F. <i>Wulf Herzogenrath, Interview</i>
Lucebert	48	VELTHOVEN, W. <i>Art for TV</i>	Pulfer, René	21	MALSCH, F. <i>Wolfgang Preikschat, Interview</i>
Lucier, Mary	43	DANIELS, D. <i>Biennial de Video Barcelona</i>	Pulfer, René	153	FISCHER, R. <i>2e Semaine Internationale de Vidéo Genève</i>
Lucier, Mary	45	VELTHOVEN, W. <i>World Wide Video Festival 1987</i>	Rabotnik TV	137	GROOT, P. <i>All that's fit to transmit</i>
Luck Smith	101	WULFFERS, A. <i>Luck Smith</i>	Rammellzee	142	GROOT, P. <i>All that's fit to transmit</i>
Maats, Frits	221	RUHE, M. <i>Fukui International Video Biennale</i>	Rankus, Edward	89	BIGGS, S. <i>Dreamtime</i>
Mackenzie, John	185	HAYWARD, P. <i>The Moonlighting Story</i>	Reeves, Dan	45	VELTHOVEN, W. <i>World Wide Video Festival 1987</i>
Maliangkay, E.	77	SMET, L. DE <i>AVÉ 87</i>	Reeves, Dan	153	FISCHER, R. <i>2e Semaine Internationale de Vidéo Genève</i>
Manen, Floris van	41	BRUINSMA, M. <i>Kamen einmal angeflattert...</i>	Reflections	13	BRUINSMA, M. <i>On serving two Masters</i>

- Reflections** 19 PERRÉE, R. *On the quotational Tricks of one Master*
- Reilly, John** 192 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
- Revision** 109 RAYMAKERS, J. *catalogue*
- Reynard, Susan** 57 VELTHOVEN, W. *Editorial*
- Ridley, Anna** 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
- Ridley, Anna** 75 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
- Riefenstahl, Leni** 83 BRUINSMA, M. *La Femme Absente*
- Ritchie, Christine** 219 RUHE, M. *Fukui International Video Biennale*
- Rodriguez, Raul** 43 DANIELS, D. *Biennal de Video Barcelona*
- Rosenbach, Ulrike** 33, 35 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
- Russolo** 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
- Ruttmann, Walter** 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
- Sakurai, Hiroya** 221 RUHE, M. *Fukui International Video Biennale*
- Santos, Carlos** 43 DANIELS, D. *Biennal de Video Barcelona*
- Schöning, Klaus** 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
- Schabracq, Alexander** 15, 17 BRUINSMA, M. *On serving two Masters*
- Schaeffer, P.** 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
- Schippers, Wim T.** 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
- Schippers, Wim T.** 91 BIGGS, S. *Dreamtime*
- Schippers, Wim T.** 185 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
- Schneckenburger, Manfred** 31 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
- Scholte, Rob** 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
- Schopenhauer, Arthur** 15 BRUINSMA, M. *On Serving two Masters*
- Schouten, Lydia** 4 WOLFS, R. *Halbe Mensche*
- Schouten, Lydia** 5 KLEEREBEZEM, J. *Les Extrêmes se touchent*
- Schouten, Lydia** 15, 17 BRUINSMA, M. *On serving two Masters*
- Schuil, Han** 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
- Schum, Gerry** 73 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
- Schwartz, Buky** 33, 35 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
- Schwitters, Kurt** 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
- scratch video** 175 VELTHOVEN, W. *Pump up the Picture*
- Seaman, Bill** 67 BIGGS, S. *Reclamations*
- Seaman, Bill** 149 VELTHOVEN, W. *La Vidéothèque de Paris*
- Sebring, Ellen** 67 BIGGS, S. *Reclamations*
- Segalove, Ilene** 216 BODE, S. *Travelling Light*
- Semaine de Vidéo Genève** 153 FISCHER, R. *2e Semaine de Vidéo Genève*
- Semaine de Vidéo Genève** 158 RAYMAKERS, J. *catalogue*
- Servaas** 15, 17 BRUINSMA, M. *On serving two Masters*
- Servaas** 221 RUHE, M. *Fukui International Video Biennale*
- Shakespeare, William** 187 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
- Shaw, Jeffrey** 147 VELTHOVEN, W. *La Vidéothèque de Paris*
- Shaw, Jeffrey** 193 SHAW, J./ TIJEN, T. *Van Imaginary Museum*
- Shepherd, Cybille** 185 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
- Silver, Shelly** 67 BIGGS, S. *Reclamations*
- simulacrum** 93 MERCADER, A./OBREGON, L. *La Lluna en un Cove*
- simulacrum** 187 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
- Sindjelic, Pedja** 91 BIGGS, S. *Dreamtime*
- Soviet Union** 119 GALACTICA, V. *Moskva 1987*
- Spain** 43 DANIELS, D. *Biennal de Video Barcelona*
- Spain** 77 SMET, L. *DE AVÉ 87*
- Stansfield, Elsa** 24 MALSCH, F. *Wolfgang Preikschat, Interview*
- Stansfield, Elsa** 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
- Stansfield, Elsa** 73 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
- Stansfield, Elsa** 123 LAKKE, G. *De Umbris Idearum*
- Steele, Lisa** 216 BODE, S. *Travelling Light*
- Stein, Eckart** 91 BIGGS, S. *Dreamtime*
- Stein, Eckart** 75 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
- Steinman, Barbara** 221 RUHE, M. *Fukui International Video Biennale*
- Stern, Rudi** 192 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
- Straight Poop** 187 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
- Summeren, Ton van** 15, 17 BRUINSMA, M. *On serving two Masters*
- Talking Heads** 215 BODE, S. *Travelling Light*
- television** 59 HAYWARD, P. *Pee Wee Hermeneutics*
- television** 173 VELTHOVEN, W. *Pump up the Picture*
- television** 185 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
- television art** 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
- Testu, Jean Jacques le** 153 FISCHER, R. *2e Semaine de Vidéo Genève*
- Tezuka, Ichiro** 191 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
- Theatr-Theatr** 121 GALACTICA, V. *Moskva 1987*
- Theys, Koen** 146 CUSTERS, R. *4x25/sec*
- Thijs, Dirk** 145 CUSTERS, R. *4x25/sec*
- Thorau, Henry David** 41 BRUINSMA, M. *Kamen einmal angeflattert...*
- Tijen, Tjebbe van** 193 SHAW, J./ TIJEN, T. *Van An Imaginary Museum*
- Time Code** 101, 103 WULFFERS, A. *Luck Smith*
- Time Code** 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
- Time Code** 75 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
- Tomic, Biljana** 21 MALSCH, F. *Wolfgang Preikschat, Interview*
- Tomiyaama, Katsu** 192 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
- Tomszczaks, Kim** 216 BODE, S. *Travelling Light*
- traffic sign** 183 ADILKNO *The Occult Traffic Sign*
- Tréfois, Jean-Paul** 181 PROX, T. *All in the Family*
- Ultratech** 173 VELTHOVEN, W. *Pump up the Picture*
- Unabhängiges Video Schweiz** 158 RAYMAKERS, J. *catalogue*
- universal machine** 95 MERCADER, A./OBREGON, L. *La Lluna en un Cove*
- Vadillio, Javier** 43 DANIELS, D. *Biennal de Video Barcelona*
- Variant** 226 RAYMAKERS, J. *review*
- Vedder, Maria** 213 PREISCHAT, W. *Identity Nomadism*
- Verdin, Walter** 146 CUSTERS, R. *4x25/sec*
- video and television** 19 BRUINSMA, M. *On serving two Masters*
- video and television** 19 PERRÉE, R. *On the quotational Tricks of one Master*
- video and television** 57 VELTHOVEN, W. *Editorial*
- video and television** 73 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
- video and television** 89 BIGGS, S. *Dreamtime*
- video and television** 137 GROOT, P. *All that's fit to transmit*
- video and television** 153 FISCHER, R. *2e Semaine de Vidéo Genève*
- video and the visual arts** 12 BRUINSMA, M. *On serving two Masters*
- video and the visual arts** 19 PERRÉE, R. *On the quotational Tricks of one Master*
- video and the visual arts** 23 MALSCH, F. *Wolfgang Preikschat, Interview*
- video art** 214 PREIKSCHAT, W. *Identity Nomadism*
- Video CD '87** 108 RAYMAKERS, J. *catalogue*
- Video Creation** 224 RAYMAKERS, J. *catalogue*
- Video Culture** 226 RAYMAKERS, J. *review*
- Video Earth** 191 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
- video festival** 43 DANIELS, DIETER *Biennal de Video Barcelona*
- video festival** 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
- video festival** 57 VELTHOVEN, W. *Editorial*
- video festival** 77 SMET, L. *DE AVÉ 87*
- video festival** 100 BIGGS, S. *Video Festival*
- video festival** 219 RUHE, M. *Fukui International Video Biennale*
- Video Hiroba** 191 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
- video history** 33 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
- video history** 191 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
- video presentation** 19 PERRÉE, R. *On the quotational Tricks of one Master*
- video presentation** 100 BIGGS, S. *Video Festival*
- Videodoc** 105 SMET, L. *DE review*
- Videolabyrinth** 147 VELTHOVEN, W. *La Vidéothèque de Paris*
- Vidéothèque de Paris** 147 VELTHOVEN, W. *La Vidéothèque de Paris*
- Villaverde, Xavier** 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
- Vinci, Leonardo da** 95 MERCADER, A./OBREGON, L. *La Lluna en un Cove*
- Viola, Bill** 43 DANIELS, D. *Biennal de Video Barcelona*
- Viola, Bill** 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
- Viola, Bill** 69 BIGGS, S. *Reclamations*
- Viola, Bill** 115 UNNÜTZER, P. *Bill Viola at the MOMA*
- Viola, Bill** 147 VELTHOVEN, W. *La Vidéothèque de Paris*
- Viola, Bill** 157 BIJVOET, M. *catalogue*
- Viola, Bill** 177 BIGGS, S. *Video and Architecture*
- Visser, Carel** 15, 17 BRUINSMA, M. *On serving two Masters*
- Vliet, Tom van** 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
- Vliet, Tom van** 219 RUHE, M. *Fukui International Video Biennale*
- Vostell, Wolf** 73 SCHNEEMANN, W. *Desire and Television Autism*
- Wagner, Richard** 146 CUSTERS, R. *4x25/sec*
- Wagner, Richard** 104 WULFFERS, A. *Luck Smith*
- Warhol** 137, 140, 143 GROOT, P. *All that's fit to transmit*
- Watt, John** 221 RUHE, M. *Fukui International Video Biennale*
- Weibel, Peter** 35, 36 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
- Welles, Orson** 186 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
- West Germany** 77 SMET, L. *DE AVÉ 87*
- Willis, Bruce** 185 HAYWARD, P. *The Moonlighting Story*
- Wilson, Ann** 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
- Wilson, Robert** 24 MALSCH, F. *Wolfgang Preikschat, Interview*
- Wilson, Robert** 33 MALSCH, F. *Wulf Herzogenrath, Interview*
- Wit, Harry de** 48 VELTHOVEN, W. *Art for TV*
- World Wide Video Festival** 45 VELTHOVEN, W. *World Wide Video Festival 1987*
- World Wide Video Festival 1987** 108 RAYMAKERS, J. *catalogue*
- Yamaguchi, Katsuhiko** 191 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
- Yamamoto, Keigo** 191 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
- Yamaguchi, Katsuhiko** 191 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
- Yamamoto, Keigo** 191 BIRNBAUM, A. *Japanese Video*
- Yamamoto, Keigo** 219 RUHE, M. *Fukui International Video Biennale*
- Young, Graham** 69 BIGGS, S. *Reclamations*
- Young, Graham** 209 BIGGS, S. *The Best Laid Schemes of Mice and Men*
- Youngblood, Gene** 93 MERCADER, A./OBREGON, L. *La Lluna en un Cove*

PAUL GROOT

Test-Card /Beeld/ Patterns★



Stedelijk Museum

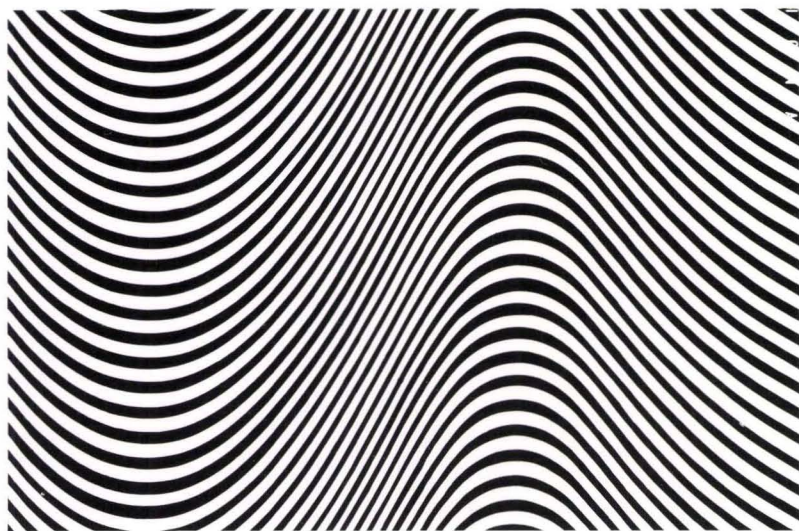
Beleef de ultieme hypnotische kijk-ervaring bij het televisie-testbeeld; deze apotheose van de twintigste-eeuwse avant garde blijkt een ...absolute indicator voor een esthetisch-mystieke beleving.

● Experience the panultimate hypnotical visual experience with the television test-pattern; this apotheosis of twentieth century avant garde turns out to be an ...an absolute indicator of aesthetic-mystical experience.

Hij weet zijn gedaante gereflecteerd in het televisietoestel dat hij bekijkt. Gehypnotiseerd in een oneindige sessie, weet het ene beeld niet meer wat het andere voorstelt, zijn oorzaak en gevolg in een onontwarbare kluwen over elkaar gelegd. Het is de *Onnoembare* van SAMUEL BECKETT die zich hier heeft geïncorporeerd (voor zolang we hem in ogenschouw nemen) in een alledaags BOEDDHABEELDJE. Een copie in een oneindige reeks, inwisselbaar voor ieder ander. *I, of whom I know nothing, I know my eyes are open, because of the tears that pour from them unceasingly, I know I am seated, my hand on my knees, because of the pressure against my rump, against the soles of my feet, against the palms of my hands, against my knees. Against my palms the pressure is of my knees, against my knees of my palms, but what is it that presses against my rump, against the soles of my feet? I don't know (...)* But what makes me say I gaze straight before me, as I have said?

● He realizes that his form is reflected in the TV set he is watching. Hypnotized in an endless trance, the one image no longer knows what the other one depicts, its origins and outcome are inextricably jumbled together. It's SAMUEL BECKETT's *The Unnamable* incorporated (for as long as we watch him) into an everyday image of BUDDHA. One product in an endless series, each interchangeable for another. *I, of whom I know nothing. I know my eyes are open, because of the tears that pour from them unceasingly, I know I am*

★ *Testbeeld* is a Dutch word, literally meaning *test image*. Our English translator proposed the BBC-approved *test card*, but the author preferred the more electronic, American term *test pattern*. We apologise to our UK readership for this insult to British TV history.



Het Gotische Testbeeld

Hier ligt het geheim in het licht verborgen, het uitgestraalde licht van het scherm dat zich in de essenties en symboliek van het goddelijke licht spiegelt. Het transcendentale *Sendelicht*, deze aanwezigheid van de goddelijkheid, is echter evenzeer transcendentiaal alsook een uiting van een alledaags fysiek verschijnsel. Als een spiritueel *essence*, als een vorm en kleur zonder schaduw, is het een beeld van God, maar in het licht en donker, in het licht en schaduw is het de banale elektronische lijnenstructuur. GOD is licht en in hem vinden we geen duisternis zegt JOHANNES, *Deus Lux est.*

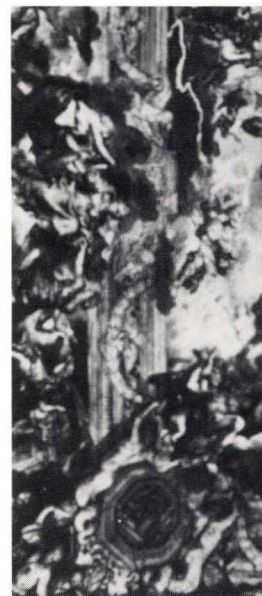
Natuurlijk, bij DANTE vinden we het meest extreme standpunt over het licht van het testbeeld geformuleerd: *O hoogste licht, dat boven het menselijk zo hoog verheven zijt, geef aan mijn ogen iets weer van al het schone...*

● Here the secret is concealed in light, the screen's radiating light that reflects the essence and symbolism of the light of the Divine. The transcendental *Sendelicht*, the presence of the Divine, is as much transcendental as the expression of an everyday physical phenomenon. As spiritual *essence*, as form and colour without shadows, it is an image of GOD yet in light and dark, light and shadows it is simply a banal structure of electronic lines. GOD is light. In him we find no darkness, says ST. JOHN. *Deus Lux est.*

Of course, it is in DANTE that we can find the most lofty description of the test pattern's light: *O highest light: sublime above Mankind, provide my eyes once more with beauty.*

Hoelang al staart die BOEDDHA daar onafgebroken naar zijn eigen beeld en gelijkenis? En waarom blijft dat eeuwige beeld van de oosterse NARCISSUS ons zo onafgebroken fascineren? Soms denk ik wel eens dat ik zo lang en graag naar testbeelden kijk, niet om wat ik zie, maar om me te meten met de onverstoorbare houding van de BOEDDHA, in een van te voren al verloren geestelijke competitie. Want wat voor programma ik ook bekijk, geen enkele voorstelling kan op zichzelf de betrokkenheid van de BOEDDHA zo goed benaderen als een continue, vasthoudende meditatie van het testbeeld.

Een opeenvolging van in de loop der jaren gebruikte testbeelden kan ons een heel precies beeld geven van de mogelijkheden die de kijker ten dienste hebben gestaan om dat door de BOEDDHA van PAIK zo perfect uitgedrukte ideaal (een levenslange meditatie van het eigen spiegelbeeld) zo dicht mogelijk te benaderen. Uiterst boeiend en aanstekelijk, al was het alleen maar doordat de vorm – en structuurveranderingen, preciseringen en detailleringen van de opeenvolgende testbeelden een uitdrukking vormen van de voortschrijdende wetenschappelijke ontwikkeling van het elektronische beeldscherm. En waar BOEDDHA dan zich verstaan moet met het eigen spiegelbeeld, kunnen wij, als het ware, hem overtreffen in onze esthetische meditatieve overwegingen die in de normale TV-testbeelden zijn geïncorporeerd.



Het Barokke Testbeeld /

Een wereld van wellustige en duivelse vormen, een vervormende spiegel, een aanranding van de schoonheid en perfectie in monstreuze *boudoirs* van kunst en religie. Geen onechte, maar onzinnige tekens, die in de buitensporigheid van de vertoning, in de uitspattingen van de oververtheetiseerde en vervoerde gevoeligheid juist het tegendeel van de religieuze vervoering van de gotische spiegelbeelden wil oproepen. Ze ensceneert schijnvertoningen, verhuult in haar artistiek religieuze uitstraling echter een vervloekte inhoud die het tegendeel beoogt van wat ze ons voorhoudt. Spanningsloze leegtes. A-symmetrie en abrupte afsnijding, die in scene gezet worden om via de bizarre uitingen die in vorm aansluiten bij mystieke tendenties, juist het duivelse zich te oog gelegenheid te geven zich te openbaren.

Want hoeveel eeuwen artistieke ontwikkeling zijn er niet in dat misschien op het eerste oog wat banaal aandoende beeld geïnvesteerd? Voor wie in de ontwikkeling van het artistieke denken gelooft en in een progressieve ontwikkeling (waarvan het ontstaan van de abstracte kunst in onze eeuw een voorlopig hoogtepunt vormt) is het duidelijk dat het testbeeld daarvan de allerlaatste stap betekende. Zonder PICASSO en MONDRIAAN geen testbeeldstructuren, en zonder de verklaringen van APOLLINAIRE en GREENBERG geen begrip voor het sterk transcendentale en mystieke karakter dat in deze formuleringen besloten ligt. Vooral de Amerikaanse kunstcriticus CLEMENT GREENBERG heeft met zijn ideeën omtrent het kunstwerk dat geen enkele relatie met een buitenwereld behoort te hebben en zich in zijn onderdelen zuiver en alleen onderling en met zichzelf mag verstaan, een verregaande invloed uitgeoefend op ons beleven van het testbeeld. Want als wij, anders dan BOEDDHA, niet in staat zijn om ons eigen spiegelbeeld voortdurend te verdragen, hebben wij ons als alternatief die modernistische kijkwijze eigen gemaakt die ons in staat stelt met het testbeeld een unieke, door de mystiek beïnvloede relatie aan te gaan.

Het testbeeld kon als mystiek image een zo belangrijke rol gaan spelen mede dankzij de ongeëvenaarde invloed die GREENBERG's visuele theorieën op de na-oorlogse artistieke wereld wist te krijgen.



The Baroque Test Pattern

A world of lascivious and devious forms, a distorting mirror, an assault of beauty and perfection in the monstrous *boudoirs* of art and religion. A sign that is not false but simply absurd in its extravagance of production, its excess of over-aesthetizing and transported sensitivity in order to evoke the absolute opposite of the religious ecstasy of the Gothic reflection. It is a hoax. However, a profane content is concealed in its artistic and religious aura that intends the opposite of what it presents. Empty voids. An abrupt and asymmetrical break which is effected by means of the bizarre utterances associated in form with mystic inclinations in order to provide the evil eye with the opportunity to reveal itself.

Transparantie / Transparency

Het beeld zweeft, we zien KOENINGS en JANSMA, een hand met een blauw krijtje, dat een keu krijt; een mond met rode lipstift; een gezicht met geverfde lippen. Het beeld, als een loop, geprojecteerd op een gezandstraald glas in de ruimte, het heeft zich losgemaakt, is transparant en beweegt als een wapperende vlag in de ruimte. Het glas lost zich in het filmbeeld op, als suiker in de thee. Blauw en rood maken zich los van hun achtergronden, nemen het beeld in beslag en tenslotte verdwijnt het beeld in zichzelf, in de oneindige herhaling van het eigen bestaan. Een dubbelslachtoffer van de visuele ruis.

● The image hovers, we see KOENINGS and JANSMA, a hand with a piece of blue chalk that chalks the end of a billiard's cue; a mouth with red lipstick, a face with painted lips. The image is projected as a loop on a piece of sandblasted glass in the space, it has detached itself, it is transparent and moves like a fluttering flag in the space. The glass dissolves into the image of the film like sugar in tea. Red and blue break loose from the background, they absorb the image, finally the image itself disappears in the endless repetition of its own existence. A double victim of visual noise.

● seated, my hand on my knees, because of the pressure against my rump, against the soles of my feet, against the palms of my hands, against my knees. Against my palms the pressure is of my knees, against my knees of my palms, but what is it that presses against my rump, against the soles of my feet? I don't know (...) But what makes me say I gaze straight before me as I have said.

How long has the BUDDHA been gazing so unremittingly at his own image and likeness? And why do we find that eternal image of the Eastern NARCISSUS so intermittently fascinating? Sometimes I think that the reason I like looking at the test pattern for such long periods of time is not because of what I see but to match myself against the BUDDHA's imperturbable demeanour in a spiritual competition with a foregone conclusion. Because whatever program I watch, no image can in itself approach the BUDDHA's engagement as effectively as the continuous, persistent meditation of the test pattern.

A succession of test patterns used over the years can provide us with an exact picture of the possibilities viewers have at their disposal for the optimal emulation of the BUDDHA's ideal so perfectly expressed by PAIK: a lifelong meditation of its own mirror image. Extraordinarily fascinating and contagious – although the changes in form and structure, specification and details of the successive test patterns were simply an expression of the advancing science of the

electronic screen. And where the BUDDHA must come to an understanding with his own mirror image, we can actually surpass him in our aesthetic meditative contemplations that are incorporated into the average TV test pattern. Because just how many centuries of artistic development have been invested into that card, banal though it at first may seem. Indeed, it must be quite clear to those who believe in the development of artistic thinking and in a progressive development (with abstract art forming a tentative zenith to our century) that the test pattern signifies the ultimate step in this process. Without PICASSO and MONDRIAN there would be no test pattern structures and without the statements of APOLLINAIRE and GREENBERG there would be no understanding of the strongly transcendental and mystical character inherent to this formulation. The American art critic CLEMENT GREENBERG has had a singularly far-reaching influence on our experience of the test pattern with his ideas that the art work need have absolutely no connection with a world outside and may relate purely and simply to its component parts and itself. Because assuming that (unlike BUDDHA) we are incapable of constantly enduring our own mirror image, we can then as an alternative familiarize ourselves with that modernist way of looking that enables us to enter into a unique and mystical relation with the test pattern.



Hypnosis / Hypnose

De zelfhypnose van het testbeeld, als een Narcissus gefixeerd op het eigen beeld, gelieerd aan THANATOS, de dood, en NUX, de nacht, heeft voor het beeld het voor hem meest vertrouwde tijdvak gekozen. In de nacht, als de kijkers voor lijk liggen in hun slaap, laat het zich in een schijnbaar oneindige droom, weggezakt in de eigen gedachten, helemaal verdiept in zichzelf, het beeldscherm opflikkeren in minieme variaties. Het testbeeld waant zich een travestiet voor de spiegel, en wie stiekem meekijkt, al snel als in een zenmeditatie verdergeleid, wordt meegezogen in deze zelfhypnose. *Niets doen, niets in samenhang denken, niets verwachten en alles gebeurt vanzelf.*

● Night is the most appropriate time for the test pattern's self-hypnosis, like a NARCISSUS fascinated by its own image (and related to THANATOS, the death, and NUX, the night). It is then that the viewers sleep the sleep of the dead and the screen flickers with tiny variations, letting itself slide into its own thoughts in a seemingly endless dream, completely self-absorbed. The test pattern imagines itself as a transvestite in front of a mirror and whoever is secretly watching is sucked into this self-hypnosis, as if in ZEN meditation. *Don't do anything, don't think anything coherent, don't expect anything and everything will just happen by itself.*

De essays die hij verzamelde onder de titel *Art & Culture* (BEACON PRESS Boston, 1961) hebben immers ook de definitieve vorm van de testbeelden verregaand beïnvloed. Men hoeft het boek maar op een willekeurige bladzijde open te slaan, en het oog blijft gehaakt aan een passage die zo kan dienen als beschrijving en bepaling van het karakter van onze testbeelden: *The new construction — sculpture points back, almost insistently, to its origins in Cubist painting: by its linearism and linear intricacies, by its openness and transparency and weightlessness, and by its preoccupation with the surface as skin alone (...). Space is there to be shaped, divided, enclosed, but not to be filled.*

Zo kon het testbeeld de ultieme illustratie worden van GREENBERG'S idealen, het meest overtuigende en continue beeld dat zijn opvattingen, tegen alle kritiek in, nog steeds weet uit te dragen. Beproeft en uitgetest, gebruikt en misbruikt door de laboratoria en de werkplaatsen van de elektronische industrie, door installateurs en door de TV-gebruikers als toetssteen voor kleuren en lijnen, heeft het op de visuele verbeeldingen van de publieke opinie een door niets en niemand te overtreffen invloed gehad. En nog steeds, hoewel de voortschrijding van techniek en de overvloed aan kanalen en 24-uurs zenders het gebruik van de testbeelden in de verdrinking heeft gebracht.

De televisie is daadwerkelijk de dood, want als we naar de televisie kijken dan ontwikkelen we ons niet (PAUL VIRILLO).

Testbeelden zijn niets anders dan voorstellingen die ons het uitstel van het leven cadeau doen. Ze zijn de beelden die ons dwingen uit onze persoonlijke identiteit te stappen en onze leeftijd te niet te doen. In hun voortdurende uitstraling zetten ze ons leven stil en brengen ons in een toestand die gelijk is aan de dood. Nog niet in de absolute dood van ons zijn, maar in de gesimuleerde dood van ons bewustzijn, zodat we ons vrijelijk kunnen overgeven aan de mystieke dood die de



Storing / Technical

Wat al eens eerder werd opgemerkt met het oog op de reeks atelierschilderijen uit de jaren veertig van GEORGE BRAQUE, namelijk dat de donkere aardkleuren waarmee hij zijn atelier schildert als een ontregeld televisiescherm (P. HEYNEN) overkomen, zo vinden we ook bij KAAP en KLASHORST op een verwarrende manier in deze olieschilderijen een verband terug tussen traditioneel landschap (vermengd met het menselijk naakt) en een suggestie van een oplichtend, gestoord televisiescherm. Deze schilderijen zijn als beelden uit negentiende eeuwse genres, opgezet in een hedendaagse trend, maar voortdurend bedreigd door

zenderstoringen. Ze herinneren dan ook niet alleen aan de vibrerende sensaties die CEZANNE als noodzakelijk voor de moderne schilderkunst zag, maar zijn in hun hypernerveuze, achter elkaar aanjagende verftoetsen regelrecht schatplichtig aan de ontregelde structuren van gestoorde televisieschermen. Want behalve dat ze ons herinneren aan wat de kunst eens was in al haar glorie (hier vooral referenties aan zowel de Franse *grand stil* uit de achttiende, als de avant-garde impressies van de negentiende eeuw) leveren ze ons ook uit aan de vernietiging van alle traditionele schoonheidswetten door middel van de paranoïde situatie van het testbeeld in de schilder-kunst.

essentie van alle kunstervaring is. Testbeelden zijn de absolute indicatoren voor een esthetisch-mystieke beleving, zoals dat in een vroegere periode de glas-in-lood-ramen van de kathedralen waren: een beleving die vervolgens via de schilderkunst, uiteindelijk via de elektronische structuren van de TV-testbeelden een voorlopig hoogtepunt bereikt heeft. Zo hebben wij ons via supersnelle elektronische signalen een beeld geschapen dat in zijn uitwerking juist een zo statisch mogelijk karakter heeft.

De absolute stilstand gesuggereerd in een complexe combinatie van digitale opeenvolgingen.

Langzamerhand hebben testbeelden (die op het eerste gezicht bedoeld zijn om constructie en afregeling van het televisietoestel te vergemakkelijken) zich ontwikkeld tot die absolute metaforen die ons met de dood lijken te verzoenen. Maar, hypnotiserend als hun uitwerking is, drukken zij behalve de mystieke kant natuurlijk ook het tegendeel daarvan uit. Het testbeeld is ook het boze oog, dat zich op ons richt en in ons levende vlees naar kiemen van ziekte en verval zoekt. Want terwijl wij ons best doen in het testbeeld de gesimuleerde dood te ervaren, speelt dit ook een eigen spel en tracht op zijn manier ons onder uit te halen. In een overschrijding van de grens tussen leven en dood drukt het ons bewustzijn in een dwingend corset van de tijd en spiegelt ons al hypnotiserend de alomtegenwoordigheid van de dood in het leven als een schone realiteit voor. Het morbide spel van de boze blik met de dood tast ons lichaam langzaam af en maakt ons slachtoffers van zijn wreedheid. Even gebiologeerd als *wij* zijn door de hypnotiserende uitstraling van zijn fascinatie, is het testbeeld gefascineerd door de schoonheid van ons langzaam ontbindende vlees. De wreedheid van dit ritueel die in de loop van de tijd tot het ondraaglijke wordt opgevoerd, komt tot uitdrukking in de vermoeidheid van onze blik.



Difficulty

Het Testbeeld van Dr. Caligari's Test Pattern

● It has already been noted that in GEORGE BRAQUE'S 1940s studio paintings the dark earth colours with which he painted his studio come across like a television screen gone wrong (P. HEYNE). Hence, here too, KLASHORST'S paintings provide a somewhat confusing link between the traditional landscape (mixed with the human nude) and a suggestion of a bright, badly adjusted television screen on the blink. These paintings are like 19th century pictures placed in a contemporary trend but constantly threatened by transmitter disturbances. They are not simply reminiscent of the vibrating sensations that CEZANNE considered necessary for modern painting but in their

hyper-nervous, goading paint strokes they are directly indebted to the disordered structures of TV screen on the blink. Because apart from the fact that they remind us of how glorious Art once was (and here with particular reference to the French 18th century *grand stil* and the avant-garde impressions of the 19th), they also submit us to the destruction of all the traditional laws of beauty such as the paranoid situation of the test pattern in painting.

Het testbeeld als toetssteen voor het morele gedrag van de kijker.

We kijken en worden als de onschuldige, manipuleerbare slaapwandelaar in de handen van het charismatische beeld dat ons observeert en obsedeert.

De lichtblauwe ogen, in die voortgaande elektronische geladenheid. *They are the hypnotizers... I am the victim... they have all the answers... I have nothing to say... they commit themselves... I take no sides... they seduce... I refuse... They go there... I stay here... (ACCONCI)*

● The test pattern as touchstone for the moral behaviour of the viewer. We watch and become like innocent, malleable sleepwalkers in the hands of the charismatic image that observes and obsesses us.

The light blue eyes, in that eternal electronic tension. *They are the hypnotizers... I am the victim... they have all the answers... I have nothing to say... they commit themselves... I take no sides... they seduce... I refuse... They go there... I stay here... (ACCONCI)*

● That the test pattern has played such an important role is in part due to the unrivalled influence that GREENBERG'S visual theories have had on the post-war artistic world. For that matter, GREENBERG'S essays (*Art & Culture* BEACON PRESS Boston 1961) have also exerted a radical influence on the test pattern's definitive form. Just open the book at any page and one's eye is caught by a passage that can serve both as description and definition of the character of our test patterns: *The new construction — sculpture points back, almost insistently, to its origins in Cubist painting: by its linearism and linear intricacies, by its openness and transparency and weightlessness, and by its preoccupation with the surface as skin alone (...). Space is there to be shaped, divided, enclosed, but not to be filled.*

Hence, the test pattern is the ultimate illustration of GREENBERG'S ideal, the most convincing and constant image that even now, against all criticism, propagates his beliefs. Tried and tested, used and abused by electronics industry's laboratories and workshops, by fitters and TV consumers as the touchstone for colours and lines, it has had an influence surpassed by nothing and no one on the visual imagination of public opinion. And this still holds true although technical progress and an abundance of channels and 24 hour broadcasting have created a crisis in the use of test patterns.

Television is virtual death, because if we watch television we don't develop. (PAUL VIRILLO).

Test patterns are nothing other than images that make a gift out of the deferment of life. These are the pictures that make us step out of our personal identities and stop acting our age. Their constant emanation brings our lives to a standstill and summons a state similar

to death. Not our death as beings, but the simulated death of our consciousness so that we can freely surrender to the mystical death that is the essence of the experiencing art. Test patterns are the absolute indicators for aesthetic and mystical experience just as once the stained glass windows of great cathedrals were in times past: an experience which via painting, ultimately reached a temporary apogee by means of the electronic structures of TV test patterns. What is particularly interesting is that high-speed electronic signals allow us to create an image which should actually produce the most static results possible.

The absolute stillness suggested by a complex combination of digital sequences.

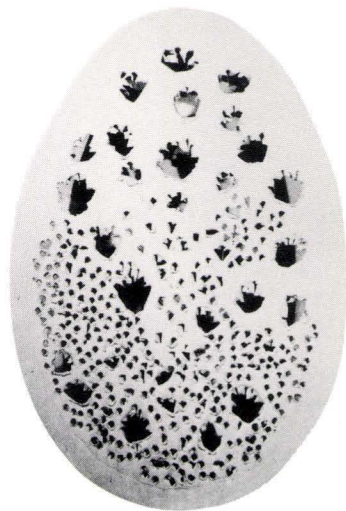
Gradually test patterns (which were originally intended to facilitate the constructing and adjusting of television sets) have developed into the ultimate metaphor that appears to reconcile us with death. But hypnotic though their effect may be, they express not only the mystical side but also its antithesis. The test pattern is equally the evil eye that focuses on us and seeks out the germs of disease and decay in our living flesh. Because while we do our utmost to experience the simulated death of the test pattern, it is involved in a completely different game and in its way attempts to exact revenge. In crossing the border between life and death it forces our consciousness into a compulsory corset of time, hypnotizes us and reflects the omnipresence of death in life as being a splendid reality. The evil eye's morbid game with death slowly invades our bodies and makes us the victims of its brutality. Although we are spellbound, hypnotized by its fascination, the test pattern is also fascinated by the beauty of our slowly decomposing flesh. In time, the brutality of this ritual becomes unbearable, it is expressed by the tired look in our eyes.



Hallucinating Tests

White noise, niet zichtbaar, maakt de mens tot een slaapwandelaar waar de testbeelden ons op de korrel nemen. De eigen hersenfuncties onderworpen aan een van buiten opgelegd dictaat. Al die sirenes, al die radio- en TV-golven, al die ultrasone en microwave toepassingen, al die straalverbindingen, al die geheime codes en de-codes brengen de kijker in een gedepersonaliseerde geestelijke toestand. In dit onzichtbare veld van electro-magnetische krachten zijn we, gedragen door ontelbare golven die ons doorstromen, een instrument in de handen van een *control addict* (WILLIAM BURROUGHS) die zo onze behoefte gebruikt om zijn obsessie om te heersen te bevredigen.

● The invisible *White Noise* turns a man into a sleepwalker so that then the test patterns can take us to task. Individual cerebral functions have submitted to external dictates. All the sirens, all the radio and TV waves, all the applications of ultrasound and microwave, all the radio links, all the secret codes and de-codes stimulate a depersonalized spiritual state in the viewer. Borne by countless waves that flow through us in this invisible field of electro-magnetic forces, we are merely an instrument in the hands of a *control addict* (WILLIAM BURROUGHS) who uses our needs to satisfy his obsession with power.



Het Kosmetische Testbeeld / The Cosmetic Test Pattern

MAX HEADROOM's gezicht is als opgebouwd uit testbeelden. Elastisch als een opgeblazen *balloon*, opengelegd en vervolgens vastgezet in de digitale huidtransplantaties vormt hij het ideale testbeeld voor huidfetisjisten.

Ook MICHAEL JACKSON, ultieme performer, spreekt een taal die het programma van de abstracte vormgevers mijlen achter zich laat in beweeglijkheid en luidruchtigheid, maar toch in zijn fysieke overdondering allerminst gevoelloos is.

● MAX HEADROOM's face looks as if it is built out of test patterns. Elastic as an inflated *balloon*, opened up and fixed by digital skin transplantations, he forms the ideal test pattern for skin fetishists. MICHAEL JACKSON, the ultimate performer, speaks a language that leaves the abstract designers' program miles behind in movement and noise but is hardly insensitive despite the fact that it is tangibly overwhelming.

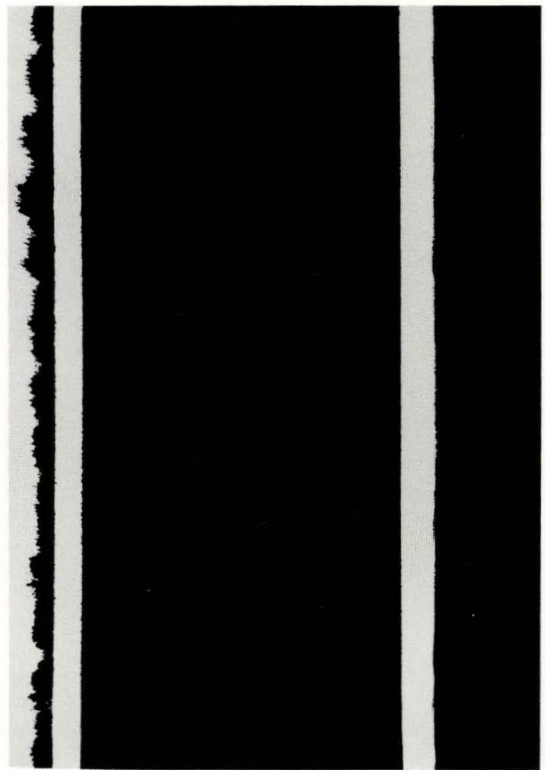
Explosie

Het glazen scherm, eenmaal in scherven en splinters uiteengeblazen door de explosieve kracht van de uiterste concentratie die een kortsluiting heeft veroorzaakt, is nu onderworpen aan een verdergaande metamorfose. Meestal horen we er uiteindelijk niets meer van, maar soms is er een onvermoede kracht werkzaam die zich op het oude materiaal richt en er een glanzende voortzetting aan geeft. Hier in het *Scherf van Bijenwas*, van PIETER HEYNEN is er plotseling bijenwas tevoorschijn gekomen. Een elementair natuurlijke apotheose die het beeld voor altijd terugbrengt naar een onschuldige voortijd.



Explosion

The glass screen, blown to pieces by the explosive power and extreme concentration of a short circuit, is now subjected to a continuing metamorphosis. On the whole we hear nothing more of it but sometimes there is an unsuspected power at work on the old material which creates a glassy second phase. Here, in PIETER HEYNEN's *Beeswax Screen*, we suddenly see beeswax. A basic, natural apotheosis that forever returns the image to an innocent prehistory.



Afgrond / Abyss

Het sublieme, een scherm van kleur, tegelijk de uitdrukking van een hemels blauw dat vastzit aan een splinterdunne drager. De afgrond ligt echter onmiddellijk achter die diepste ervaring te wachten, het is zaak hier niets achter te zoeken, hier is het mes allerminst van node. Scherp op de snede als de strakgespannen verwachtingen, zo balanceren hier de zips als tornados over het veld. In dit gebied van schijn, duizelingen en dwarrelingen die ons oog voorbij de grens willen trekken.

● The sublime, a screen colour, the expression of a celestial blue fastened to a fragile support, the abyss is immediately behind that deepest experience. There is nothing hidden here, a knife would be superfluous. Walking a tightrope, the wild zips are balancing like tornados across the field. In this area of illusion, vertigo and whirl entice our gaze across the border.



The hole as Test Pattern

De schilderijen van CASPAR DAVID FRIEDRICH, met het gat in het beeld, als van *het ene, ontzagwekkende, ware moment; het moment van het absolute geluk, de absolute pijn, de absolute eenzaamheid, de absolute verbondenheid, het moment waarop God zich volledig openbaart* (JOOST NIEMÖLLER). FRIEDRICH wist dat het beeld doorbroken moest worden, een visueel gat in het schilderij, als op *De Noordpool* waar een schip vastgelopen is en schipbreuk heeft geleden op de kruisende ijsschotsen. Een duidelijke prelude op de doorbreking

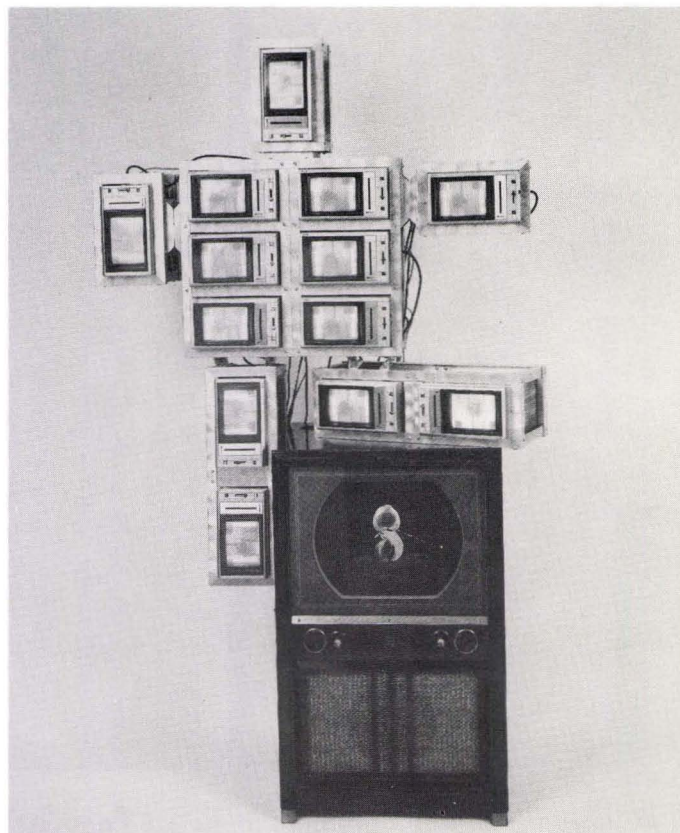
van het gezichtsveld. De scherven van het kapotte beeldscherm liggen al bijna een eeuw opgesloten in de schotsen die kruisend aan de pool in beweging zijn.

Wachtend op een definitieve stap in de afgrond achter het scherm. De waanzinnige oneindigheid van de ruimte die hij zocht, wordt daar als op de rand van een afgrond onmiddellijk zichtbaar in de schaduw van de schotsen, in die minieme afstand tussen volte en totale leegte, die koortsachtige beweging die het kenmerk van alle mystieke kunst is. Het moment van de kortsluiting is hier als het ware gevangen in een eeuwigdurend ogenblik.

● The paintings of CASPAR DAVID FRIEDRICH, with the hole in the image, as if of: *The one, awesome, true moment; the moment of absolute happiness, the absolute pain, the absolute desolation, the absolute connection, the moment when GOD completely reveals himself.* (JOOST NIEMÖLLER). FRIEDRICH knew that the image had to be broken through (a visual hole in the painting) like a ship run aground at the North Pool, founded on the drifting ice floes. A clear prelude to a breakthrough in the field of vision. For almost a century the fragments of

the broken screen have been trapped within the floes, drifting towards the Pool.

Waiting for a decisive step into the abyss behind the screen. The incredible boundlessness of the space he sought becomes visible like the edge of an abyss, right in the shadow of the floes in that infinitesimal distance between fullness and complete emptiness, that feverish motion which typifies all mystical art. It is as if the instant of the short circuit is caught forever in an eternal moment.

NAM JUNE PAIK *Robot* 1986

Achter de horizon van deze dood verschijnt uiteindelijk het beeld van de opstanding. De meest interessante belichaming hiervan vormt dus de *TV-BOEDDHA* van NAM JUNE PAIK. Hij is de aan iedere menselijke betrekking ontstegen figuur die zich juist helemaal in het menselijke heeft teruggetrokken. Hij is de ultieme BOEDDHA, hij is het ultieme testbeeld dat het goddelijke in het menselijke heeft geïncorporeerd en het menselijke in het goddelijke bezit. De stenen inertie van zijn lichaam is tegelijkertijd een *hardcore* energiebron. In zijn verschijning verenigt hij de tegendelen. In de contemplatie van zichzelf op het scherm bewijst hij dat het testbeeld niets anders dan de reflectie van onszelf is. Het beeld dat zichzelf genoeg is stelt in zijn aanwezigheid onze afwezigheid aan de orde, maar tegelijk is onze afwezigheid het bewijs van aanwezigheid.

In de ontwikkeling van zijn robotfamilie heeft PAIK het testbeeld binnenstebuiten gekeerd, achterstevoren gedraaid, ondersteboven gehaald en in een versnelde beweging tot ritmische pirouettes uitgedaagd. Nog voorbij de scherven van de implosie verlaat het testbeeld hier zijn eigen grenzen en beperkingen om op te gaan in verleidelijk artistiek narratieve fata morgana's. Los geraakt van de onschuldige ogende, eenvoudig geometrische figuratie van de eerste generatie testbeelden, hypertrofeert deze starre constructie in alle richtingen tot een woekerdend verhalende veelvoudigheid. Het karakter van de afbeeldingen verlaat de martelend strakke structuur van het klassieke testbeeld definitief, en laat zien hoe deze narratieve opzet de testbeelden van de toekomst zal bepalen.

De testbeelden van PAIK hebben de *Greenbergiaanse* structuur definitief gedeconstrueerd door de vermeende transcendentale structuur van de op zich zelf betrokken materialiteit van het licht uiteen te trekken en de literaire ervaring weer binnen te halen. De robotfamilie van PAIK heeft de toetsende taak van het testbeeld omgezet in een verpozende opzet en de klassieke drieënheid *verstand, geweten en moraal* – de ordenende en oordelende instanties waarop het testbeeld als het ware dreef, laten opgaan in de literaire carroussel van het postmoderne kijken en ervaren. Een onophoudelijke stroom van transformerende en metamorfoserende beelden van een persoonlijke aard. Stijl- en vormveranderingen laten van het oorspronkelijke testbeeld alleen flarden van herinneringen over. Waar in eerste instantie velden met uiterst gevoelig materiaal waren die bij lange aanraking van de geest uiterst ingrijpende consequenties konden hebben, zijn nu deze krachtige energiepotenties losgebroken en wordt in een overvloed aan beelden allerlei ongecoördineerd materiaal losgelaten.

● Beyond the horizon of this death, finally the image of resurrection appears. NAM JUNE PAIK's *TV BUDDHA* is perhaps the most interesting embodiment of this. This is the figure that surpassed all human relations and yet has completely withdrawn into the human. He is the ultimate BUDDHA, he is the ultimate test pattern that has incorporated the Divine into the human and possesses the human in the Divine. The stone inertia of his body is also the source of hardcore energy. His manifestation unites antitheses. In contemplating himself on the screen, he proves that the test pattern is nothing other than our own mirroring. The image that is enough in itself questions our absence in his presence but equally our absence is the proof of presence.

In the development of his robot family, PAIK has turned the test pattern inside out, back to front, upside down and by acceleration has challenged it into rhythmic pirouettes. Past the fragments of the implosion, the test pattern leaves its own borders and limitations in order to merge in the alluring, artistic and narrative mirages. Separated from the seemingly innocent, simple, geometric figuration of the first generation of test patterns, this rigid construction balloons out in all directions into a rampant narrative multiplicity. The character of the presentation is a definite departure from the tight and tortuous structure of the classical test pattern and shows how this narrative idea will define the test patterns of the future.

PAIK's test patterns have definitely deconstructed the Greenbergian structure by pulling apart the supposedly transcendent structure of the self-involved materiality of light and by re-importing literary experience. PAIK's robot family has transformed the test pattern's role as checker into that of amuser. The classical trinity *reason, conscience and morality* – the means for order and judgement that were the test pattern's *raison d'être* – have been merged into the literary carroussel of post-modern viewing and experience. This results in an incessant flood of transforming and ever-changing images of a personal nature. Alterations in style and form leave only incoherent memories of the original test pattern. Once there were ultra-sensitive fields that could produce radical changes in consciousness (if you were exposed to them long enough). Now these sources of energy have escaped and have been released in a profusion of images and uncoordinated material.

PHILIP HAYWARD

Kunstschaats- en Beeldbuischarme

Katarina Witt's Media Charisma Ice Dance and Screen Charm

SJOUKJE DIJKSTRA gaat bij de TV! Oostduitse kunstschaatster KATARINA WITT is internationaal beroemd geworden door de stijl van haar optreden te baseren op zijn *media-simulacrum*. Zich baserend op de beeldtaal en -techniek van zowel MTV, als klassieke Hollywood cinema, heeft ze een *media-aura* gecreëerd dat haar optreden op het ijs aanvult en overstijgt.

●East German skater KATARINA WITT has achieved international celebrity by premising her whole style on the media *simulacrum* of her own performance – drawing on the screen skills and iconography of both MTV and classic Hollywood cinema to create a media aura which both transcends and supplements her actual performance on ice.

In kunstschaatskringen is men het er unaniem over eens dat er iets fundamenteel *oneerlijk* is aan KATARINA WITT en haar succes. Ook al is ze nu onbetwistbaar de *Koningin van het Ijs* (met Europese, Internationale en Olympische titels), haar stijl, optreden en pure charisma zijn moeilijk te plaatsen naast die van haar rivalen. Alleen haar recente terugtrekking uit het amateurcircuit kon een groeiende golf van verwarde klachten van andere wedstrijddeelnemers en trainers smoren.

Het kunstschaatsen in het algemeen is een eigenaardige hybride, een *quasi-sport*, deels atletiek, deels ballet, deels stijdansen, een bezigheid die weinig te maken heeft met een hoge sprong, kunstige volte met de balanceerstok, of 100 meter sprint. Maar zelfs binnen deze wereld van showbiz en atletiek, is WITT te ver gegaan. Door het spel simpelweg beter te spelen en het de vorm te geven die perfect voldoet aan de eisen van de door de media doordrenkte jaren tachtig, heeft ze zeer effectief die elementen van het kunstschaatsen aan het licht gebracht die traditioneel gezien overschaduwde werden door pseudo-wetenschappelijke regels en een numeriek onderscheidingssysteem van onverdedigbare en absurde decimale puntberekeningen van de artistieke expressie van de schaatsers.

Tot aan de jaren tachtig was kunstschaatsen een sport waar slechts bij weinigen interesse voor bestond. Hij werd uitgevoerd binnen een strikt systeem van regels voor technische uitvoering en bood nauwkeurig gedefinieerde mogelijkheden tot bewegingen en gebaren, die men *artistieke interpretatie* noemde. Het succes van het Britse schaatskoppel JANE TORVILL en CHRISTOPHER DEAN in het midden van de jaren tachtig bracht de sport (in Engeland) massapublici-

teit door de Hoog Culturele kitsch van hun schaatsdans op de tonen van stukken als RAVEL's *Bolero*. In hun kielzog wierp het kunstschaatsen het etiket van *interessant voor een minderheid* af en werd populair TV-vermaak. LWT (het meest *lowbrow* televisie-kanaal van Groot-Britannië) gaf ze zelfs opdracht tot een nieuw ijsballet, *Fire and Ice*, als hoogtepunt van hun kerstprogramma van 1987. Hun aparte stijl schudde internationale dansparen wakker en bracht zijn eigen *perestroika* mee door de bloei van Russische duo's, met BESTIENOVA en BLOKHIN voorop.

Schaamteloze Manipulatie

Maar zelfs in de post-TORVILL en DEAN ijs-tijd, is WITT bijzonder. Al voor de aanvang van de Calgary Winter Olympics van dit jaar, waren er klachten van andere deelnemers: de jury's zouden WITT al als winnaar hebben aangewezen zonder dat een van de schaatsers nog maar een stap op het ijs had gezet. Centraal in de grieven van haar mededingers stond hetgeen zij zagen als WITT's schamteloze manipulatie van *glamour*. Zoals iedereen die een beetje bekend is met figurenschaatsen zal weten, is zo'n bewering rijk aan ironie, aangezien het sexe-onderscheidende kostuum een vitaal element is van de aantrekkingskracht van deze sport voor de toeschouwer, maar WITT's specifieke aanpak hiervan maakt haar *anders*.

Zoals gesteld is het sexe-verschil altijd een karakteristiek element geweest van het kunstschaatskostuum (vrouwen staken zich traditioneel in huidkleurige panties, mannen in variaties op formele kleding), maar WITT bracht hierin vernieuwing door het spel met andere regels te spelen. In plaats van zich te richten naar de gecodeerde

●Its generally agreed in ice dance circles that there's something basically *unfair* about KATARINA WITT and her success. While she is currently the undisputed *Queen of the Ice* (holding the European, International and Olympic titles); her style, performance and sheer charisma sit uneasily next to those of her rivals and only her recent retirement from the amateur circuit has stifled a rising tide of confused complaint from other competitors and trainers.

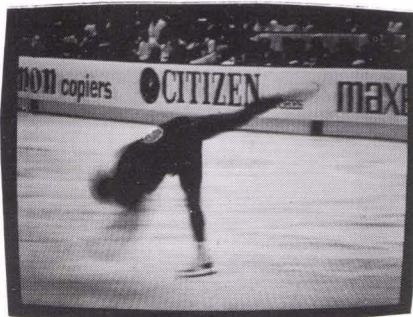
Ice dance in general is something of a peculiar hybrid, a *quasi-sport*, part gymnastics, part ballet, part ballroom dancing; a pursuit which has little in common with the high jump, pole vault or 100 metres sprint. But even within this netherworld of showbiz and athletics WITT has transgressed. By simply *playing the game* better and taking it to its logical conclusion in the media saturated late Eighties she has effectively exposed those key elements which have been traditionally obscured by the pseudo-science of its rules and numerical marking system (its precise decimal point calculations of performer's *artistic expression* being untenable to the point of absurdity).

Prior to the 1980s Ice Dance was a minority interest sport performed within strict guidelines of technical accomplishment and a narrowly defined range of movements and gestures characterised as artistic interpretation. The success of the British pair skaters JANE TORVILL and CHRISTOPHER DEAN in the mid 1980s brought mass publicity to the form through the High Cultural kitsch of their performance of pieces such as RAVEL's *Bolero*. In their wake, figure skating shook off its minority interest tag

preutse kledingconventies van het traditionele kunstschaatsen (Prom Queen, Cheerleader of Ballroom-ster), leidde ze haar kostuums af van stijlen uit de Hollywood Cinema, Pop Muziek, Videoclips en van de meest verkochte mode. De laatste achttien maanden varieerde de stijl van haar pakjes van de sexy *Madonna*-look, tot het *Vogue*-achtige herboren Romanticisme van haar kostuum voor de finale op de Europese kampioenschappen van 1987. Ook haar interviews, die ze gehuld in bont aan de kant van de ijsbaan gaf, schiepen eerder een beeld van een van glamour doordrongen filmster, dan van een toegewijde atletische durfal.

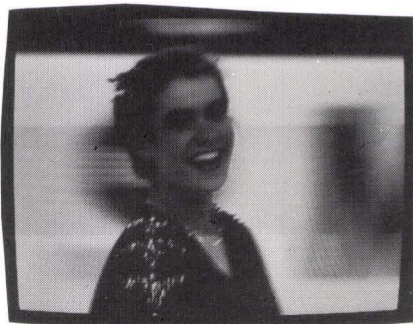


Uit dit alles blijkt WITT's kennis en behendigheid: ze realiseert zich dat het contemporaine kunstschaatsen (in ieder geval op top-niveau) vooral een creatie voor het beeldscherm is – in de eerste plaats een vorm van televisie, daarna pas een werkelijke live-gebeurtenis. Men kan niet langer beweren dat het internationale kunstschaatsen op zichzelf bestaat, als iets dat naderhand door de media verslagen wordt. De werkelijke opvoering op het ijs wordt steeds meer gevormd door haar *relais* via televisie. Ook al bevinden de wedstrijdjury's zich in dezelfde *werkelijke ruimte* als de schaatsers, hun percepties worden steeds meer gevormd door de representaties die de media geven van het object van hun nauwkeurig onderzoek. WITT's vernieuwende vaardigheden, haar geheim, is haar besef dat de baan, die de arena is voor haar optreden in de *werkelijke ruimte*, bedekt is door de waarneming van de camera en dat het optreden gecoörderd is door de camera's herkenning van gebaren en expressies.



Omdat aan haar optreden het camera-bewustzijn vooraf gaat, scoort WITT met volmaakt gemak. Vurig verlangend maakt de camera close-ups van haar terwijl zij als tegenprestatie voor de camera poseert, flaneert en vooral *glimlacht* – om een oude uitspraak aan te halen die vroeger werd ge-

bruikt om het fotogenieke van Hollywood sterren als MARILYN MONROE aan te duiden: *The camera loves her*.



Ironisch Zelfgenot

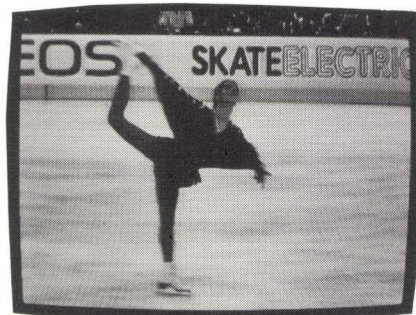
Al deze subtiliteiten in haar optreden zijn voor de *echte* toeschouwer op de schaattribune natuurlijk niet te lezen, maar de wijze waarop de camera bij eerdere gelegenheden haar optreden heeft gevangen heeft een *subliminal* conditioneringseffect op het publiek en de jury, zodat deze zich bewust zijn van het feit dat haar optreden elementen en subtiliteiten bevat die zij niet direct kunnen waarnemen, maar alleen met behulp van een camera close-up. Een speciale techniek illustreert haar bijna doortrapte media-slimheid en belooft speelfilm-contracten van miljoenen: met geloken ogen werpt ze een blik omhoog in een verre camera, waarvan ze weet dat die op close staat, ze flist de filmster glimlach – perfect voor een *freeze frame*.



De finales van het vrouwenschaatsen in de competitie van 1988 in Calgary bevestigden de overwinning van het media-charisma op het atleticisme: de Japanse schaatster AROKE leverde een verbazingwekkend atletisch optreden, waarmee ze uiteindelijk slechts een derde plaats in de wacht sleepte op de algemene classificatie. WITT's technisch weinig avontuurlijke oefeningen wonden, op de kracht van haar artistieke interpretatie...

Tenslotte gaf WITT acte de présence op het post-competitie gala – enerzijds op zoek naar bevestiging van haar vernieuwende invloed, anderzijds om een pad van het ijs naar het celluloid te banen, zo leek het. Gestoken in een met edelstenen bezaaide leren jas, ontlokte ze het publiek kreten van genot en ongeloof met haar sublieme uitvoering van een ijsdans versie van MICHAEL JACKSON's *Bad*, waarvan de hyper-stilering eerder toe te schrijven was aan een hoog modieuze vormgeving en media-kunst, dan aan

een traditionele interpretatieve kunstschaats-hommage. Haar houding, gelaatsuitdrukking en de bewegingen zelf communiqueerden hetzelfde *weten* als dat van de meest geslaagde manipulators van de vrouwelijke iconografie in hedendaagse pop video's (zoals bijvoorbeeld BRENDA CARLISLE in *I get weak*, of MADONNA in de video's die ze in de jaren 1986 en 1987 produceerde). WITT leverde een interpretatieve opvoering die door haar ironische zelfgenot de wezenloze leegheid van de nabootsing vermeerde.



Naast haar *beeldscherm-slimheid* heeft WITT een unieke pienterheid getoond in de planning van haar carrière. Ze liep niet in de val onmiddellijk faam op het Amerikaanse scherm na te jagen. Ze heeft zich teruggetrokken uit het competitie-schaatsen om in Oost Duitsland drama te studeren, waarna zij zich op het vlak van de cinema wil begeben. Deze stap zal tijd moeten rekken en haar moeten behoeden langzaam in duisternis weg te zakken, een lot dat haar Zweedse voorgangster SONJA HENJE wachtte toen zij als wereld kampioen kunstschaatsen naar Hollywood ging en daar uiteindelijk terecht kwam in een saaie cyclus van schaatfilms. Maar ook al heeft WITT zonder twijfel een visueel charisma dat gebaseerd is op haar voorkomen en haar briljante gebarentaal (kwaliteiten die zeer geschikt zijn voor succes in het close-up medium film), toch is het de vraag of het acteren, het spelen van een rol, zal passen bij haar specifieke visuele aanwezigheid. Was de cinema nog altijd zwijgend, dan was ze een GISH of GARBO geweest...

Zoals het er nu voorstaat heeft zij in ieder geval haar hoogtepunt op het ijs bereikt, kunnen haar mededingers opgelucht ademhalen om haar terugtrekking en heeft degenen die zijn videorecorder had ingesteld waardevolle, onvervangbare minuten van *beeldscherm-charme* voor zijn persoonlijk archief.

vertaling ANNA ABRAHAMS



● and became popular TV entertainment with LWT (Britain's most lowbrow TV channel) even commissioning them to do a new 'Ice Ballet', *Fire and Ice* as a highlight of their Christmas '87 schedule. Their distinctive style shook up pairs skating internationally and brought about its own perestroika with the flowering of Russian duos such as BESTIENOVA and BLOKHIN in their wake.



Shameless Manipulation

But even in the post TORVILL and DEAN ice age, WITT is something apart. Even before this year's Calgary Winter Olympics had started there were complaints from other competitors that the judges had effectively pencilled in WITT as winner before a single contestant had set foot on the ice. Central to her competitors' grievances was what they perceived as WITT's *shameless* manipulation of *glamour*. As anyone even familiar with ice dance will know, any such allegation is rich in irony, sexually differentiated costume styles being key elements the sport's spectator appeal; but it is WITT's specific approach which marks her out.



Sexuality has always been a feature in ice dance costume (women traditionally wearing skin tone tights, men in various approximations of formal attire), but WITT's innovation has been to play the game by different rules. Instead of relying on the prim dress coding conventions of traditional Ice Dance (Prom Queen, Cheerleader or Ballroom glitz); her costumes draw on styles featured in Hollywood Cinema, Pop Music, Pop Music Videos and general upmarket fashion. Over the last eighteen months her outfits have ranged from the *thigh-high* basques popularised by MADONNA through to the *Voguesque* re-born Romanticism of her costume for the final routine at the 1987 European Championships. Added to this her rink-side interviews have been conducted fur-clad and immaculately made

up oozing movie star glamour rather than dedicated amateur athletic prowess.

All this reflects WITT's knowledge and skill in realising that (at the top level at least), contemporary Ice Dance is above all a creation for the small screen – a television form first, an actual live event second. International ice dance can no longer be said to exist in itself as something which is subsequently covered by the media, its actual ice performances and now increasingly blurred by their *relay* via television. Though the competition judges watch in *real space* their perceptions are increasingly informed by the media representations of their object of scrutiny. WITT's innovatory skill, her secret subterfuge, is her realisation that even though the rink is the real-space arena for performance this is coded and overlaid by the camera's perception and recognition of performer's gestures and expressions. Premising her performance on camera-consciousness WITT scores with consummate ease. The camera craves its close-ups of her as she reciprocally poses, poises, gestures and most importantly smiles for it – to use an old style phrase once employed to describe the photogeneity of Hollywood stars such as MARILYN MONROE *the camera loves her*.



Ironic Self-Delight

All these subtleties of performance are of courses largely unreadable by the *real* ringside viewer, but her performance as captured on camera on previous occasions has the effect of subliminally pre-conditioning the audience and judges to being aware that her performance includes elements and subtleties they cannot directly perceive without the aid of the camera close-up. One technique in particular both illustrates her consummate media skill and promises millions in movie contracts; a look up from lowered lashes into a distant camera she knows is on close-up as she flashes a movie star smile perfect for freeze frame. The finals of the women's skating at the 1988 Calgary competition provided a classic confirmation of victory of camera charisma over athleticism when Japanese skater AROKE turned in a stunning athletic performance which still resulted in her trailing third in the overall ratings (WITT's technically unadventurous work-outs winning on the strength of their *artistic interpretation...*) As if both acknowledging her influences and smoothing her passage from ice to celluloid, WITT finally came out

in the open in her post-competition performance at the 1988 Calgary Gala. Donning a rhinestone studded leather jacket, she elicited gasps of delight and disbelief from her audience by performing a sublime ice-dance version of MICHAEL JACKSON's *Bad* whose hyper-stylisation owed more to high fashion styling and media art than any traditionally interpretative ice-dance homage. Her posture, facial expression and actual moves communicated the same knowingness as the most accomplished manipulators of female iconography in contemporary Pop videos (e.g. BRENDA CARLISLE in *I Get Weak*, MADONNA in the batch of videos she produced in 1986-87) and produced an interpretative performance which avoided the blankness of pastiche by being wrapped in ironic self-delight.



Along with being *screen-smart* WITT has shown a singular astuteness in her choice of career moves. Avoiding the trap of an instant rush for American screen stardom, she has retired from competitive skating to study drama in East Germany before moving into cinema. This move should both buy time and avoid her falling into the trap of gradual pigeon-holed obscurity which befell her Swedish predecessor SONJA HENJE (who went to Hollywood as world champion skater and ended up in a dull cycle of skate movies). But Although WITT undoubtedly has a visual charisma based on her appearance and brilliant articulation of gesture (qualities well suited for success in the close-up medium of Cinema) it is questionable whether her acting in-role will match her visual presence – if Cinema were still silent she'd be another GISH or GARBO, but as it is her ice perfection stands complete, her competitors can sigh their relief at her retirement and those whose set their VCRs have precious irreplaceable minutes of screen-charm for their personal archives.



★ De 3. Videonale Bonn (11-16 september) zal een speciaal Japan-programma presenteren.

Japan

ALFRED BIRNBAUMS overzicht van de videokunst in Japan. Na deel 1

(zie *Mediamatic 2/4*) volgen nu deel 2 en 3.

Remembering an

Opkomst en Ondergang van de videokunst

Deel II

De term *videokunst* brengt een scheiding aan tussen generaties. Video was nog maar net als kunstvorm erkend toen een tegen-revolutie op gang kwam onder de studenten van juist die kunstenaars die voordien hadden gestreden voor erkenning van het medium. Deze derde generatie videomakers uit de jaren tachtig was gemiddeld zo'n twintig jaar jonger dan hun avantgardistische leermeesters uit de late zestiger jaren. Een tweede generatie was er niet geweest; geen echte vernieuwers die de revolutionaire doelstellingen van hun directe voorgangers konden overnemen om ze te gebruiken als middel voor het bereiken van nieuwe esthetische doeleinden (met uitzondering misschien van mensen als SHINSUKE INA en YASUO SHINOHARA, die van technici veranderden in kunstenaars, of filmers als MAKO IDEMITSU, MAO KAWAGUCHI en NAKAI TSUNEO, die halverwege de zeventiger jaren met video begonnen, maar pas later op de voorgrond traden).

In plaats daarvan kwam de versterking van de eerste geleerden uit het buitenland, in de persoon van de Amerikaan BILL VIO-

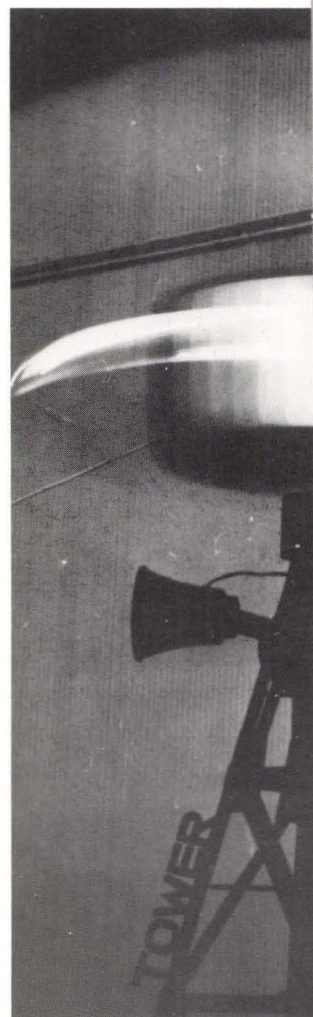
LA en de Koreaan NAM JUNE PAIK. Vanaf 1978 en tot in de vroege tachtiger jaren brachten deze twee kopstukken van het internationale videocircuit regelmatig een bezoek aan Japan. Met als sponsors het TOKYO AMERICAN CENTER en SONY, organiseerde PAIK jaarlijks solovoorstellingen in GALERIE WATARI naast andere presentaties, met als hoogtepunt zijn grootschalige eenmansexpositie in het TOKYO METROPOLITAN MUSEUM OF ART in 1984. In 1978 had VIOLA deelgenomen aan de *International Video Art Exhibition* in SOGETSU HALL en deelde ook in de gunsten van SONY toen hij met een beurs van het JAPAN-VS ARTIST EXCHANGE FELLOWSHIP een jaar in Japan verbleef.

Het werk van PAIK en VIOLA werd onderwezen als videokunst en werd als het voorbeeld bij uitstek voorgehouden aan studenten aan kunstacademies. Hun invloed was zo groot dat we twee duidelijk lijnen kunnen onderscheiden: de spirituele meditaties van VIOLA over licht, tijd en perceptie inspireerden tot honderden uren video met *fixed framing*, langzame zooms en subtiele visuele vervormingen. PAIK's nonchalante Pop en oneerbiedige media-trucs werden vertaald in *fast-frame editing*, *processed imagery* en synthetische *techno-colours*. De op het gevoel werkende VIOLA-school en de

speelse PAIK-school domineerden de video-wereld begin jaren tachtig op een manier die alleen kan worden vergeleken met wat er in de Japanse populaire muziek gebeurde rond de *enka* (gevoelige balladen) en *kayokyoku* (tienermuziek).

Het probleem was dat videokunst voor de post-Punk generatie (reeds in 1978 werden er muziekclips in disco's vertoond) de associatie opriep met het beschermde culturele wereldje van musea, festivals en galerieën. *Een rij stoelen in een donkere ruimte*, zoals ze door meerdere jonge videomakers afkeurend werd bestempeld.

De donkere ruimte in Japan was VIDEO GALLERY SCAN, in 1980 opgericht door FUYIKO NAKAYA; de naam werd bedacht door BILL VIOLA. In een kleine ruimte bevonden zich én het kantoor én de videotheek én de voorstellingsruimte; dit alles werd door NAKAYA uit eigen zak betaald. In de eerste helft van de tachtiger jaren was dit het brandpunt van en de lanceerbasis voor de Japanse video-kunst. De invloed van NAKAYA op de Japanse videoscene in dat tijdperk kan niet worden onderschat: bijna de voltallige derde generatie videomakers werd ontdekt op het 's zomers en in de herfst gehouden SCAN-concours: NAOKO KUROZUKA, DAIZABURO HARADA, RITSU OGAWA, MAKOTO SAITO, YOSHINOBU KUROKAWA,



★ The 3. Videonale Bonn, to be held September 11-16th, will feature a special Japan programme.

● ALFRED BIRNBAUM's survey of Japan Video Art. These are parts 2 and 3 of the article he started in *Mediamatic* 2/4

Video

Art of Memory

YOSHITAKA SHIMANO

The Rise and Fall of Video Art Part II

● The term *video art* divides generations. No sooner was video established as an art, than a counter-revolution was underway among the students of the very artists which had first laboured to gain the medium recognition. This third video generation of the '80s was some twenty years younger on the average than their late-'60s avantgarde teachers. There had been no *second generation*; no real innovators to take the revolutionary ends of their immediate seniors and subordinate them as means further aesthetic ends (with the possible exception of such isolated technicians-turned-artists as SHINSUKE INA and YASUO SHINOHARA, or filmmakers as MAKO IDEMITSU, MAO KAWAGUCHI, and NAKAI TSUNEO who edged into video in the mid-'70s but only came to prominence later).

Instead, front-line reinforcements had been brought in from abroad in the persons of American BILL VIOLA and Korean NAM JUNE PAIK. From 1978 on into the early '80s, these two major figures on the international video circuit were frequent visitors to Japan. PAIK held annual one-man

shows at GALERIE WATARI as well as other special events sponsored by the TOKYO AMERICAN CENTER and SONY, culminating in his large-scale solo exhibition at the TOKYO METROPOLITAN MUSEUM OF ART in 1984. VIOLA had participated in the 1978 *International Video Art Exhibition* at SOGETSU HALL, did a number of shows and was likewise favoured by SONY during a year's stay on a Japan-US Artist Exchange Fellowship.

The tapeworks of VIOLA and PAIK were taught as *video art*, making them the definitive exemplars for art students learning video. So much so that we can recognise two definite lines of influence: VIOLA's numinous meditations on light, time and perception inspired hundreds of hours of fixed framing, slow zooms and subtle distortions of the visual field; while PAIK's slapdash Pop and irreverent media trickery translated into fast-frame editing, processed imagery and synthetic technocolours. The emotive VIOLA School and playful PAIK School dominated early '80s video in a way that can only be compared to Japanese schooling patterns around *enka* (mood ballads) and *kayokyoku* (teen tunes) in the world of popular music.

The problem was that for the post-*Punk* generation (music clips were being shown

in music clubs as early as 1978), *video art* invoked the protected high-culture atmosphere of museums, arts festivals and galleries. *Chairs lined up in a dark room*, as more than one young videomaker has disparaged the term.

The *dark room* in Japan was Harajuku's VIDEO GALLERY SCAN, founded in 1980 by FUJIKO NAKAYA and named by BILL VIOLA. A small one-room operation combining office, tape library and showing space, funded entirely out of NAKAYA's pocket, for the first half of the '80s, this was the epicenter and launching pad for Japanese *video art*. NAKAYA's impact on the Japanese video scene of the early '80s cannot be underestimated. Nearly all of the third video generation were *discovered* via the spring and autumn SCAN competitions: NAOKO KUROZUKA, DAIZABURO HARADA, RITSU OGAWA, MAKOTO SAITO, YOSHINOBU KUROKAWA – the list goes on and on. Still others got their first hands-on video experience at a SCAN workshop. SCAN (and to a lesser extent the primarily film-oriented IMAGE FORUM in Yotsuya) was the only outlet for anyone doing independent videowork.

Certainly SCAN was about the only place in Tokyo where you could go to see regularly scheduled video screenings.

de lijst groeit nog steeds. Weer anderen deden in een SCAN-workshop hun eerste praktijkervaring met video op. SCAN (en in mindere mate IMAGE FORUM in Yotsuya dat zich voornamelijk op film richtte) was de enige uitingsmogelijkheid voor de onafhankelijke videomaker.

SCAN was ook zo ongeveer de enige plaats in Tokio waar je regelmatig videovertoningen kon zien. NAKAYA, die in Amerika was opgeleid, had een sterke band met het New Yorkse videocentrum ELECTRONIC ARTS INTERMIX en het MUSEUM OF MODERN ART (hier werd in 1979 de eerste overzeese expositie van Japanse videowerken gehouden: *Video from Tokyo to Fukui and Kyoto*). NAKAYA had zeer Amerikaanse ideeën: ze wilde een netwerk opzetten van musea en galleries in heel Japan om voorstellingen te laten rouleren. SCAN hield ook een uitgebreide catalogus bij van Amerikaanse video's en werd een aanloophaven voor veel buitenlandse videokunstenaren. Het was evenwel paradoxaal te zien dat NAKAYA op een heel andere golfengete zat dan de trends die zich vlak onder haar neus bij SCAN ontwikkelden.

Video werd meer een meer *gepushed* als het medium van de toekomst. Een jong medium voor jonge mensen. Dat dit klinkt als een reclametekst, komt omdat bepaalde grote bedrijven zich begonnen te interesseren in de mogelijkheden van video – of eigenlijk van *eizo* (*visuals*), een allesomvattende term voor elektronische beelden als consumptie-artikel. Dit is niet verwonderlijk in een land waar de televisiereclame een artistieke status nastreeft, waar meer huishoudens een videorecorder hebben dan waar ook ter wereld, en waar reclamespots door het gehele volk hartstochtelijk worden bekeken. JVC organiseerde weliswaar al vanaf 1978 het jaarlijkse *Tokyo Video Festival* voor amateurs op huiskamerformaat, maar pas in 1981, tijdens de video-expositie in Kobe Portopia (die weinig met kunst te maken had) werd duidelijk dat video het zou gaan maken. Niet veel later zou video een synoniem worden voor flitsende beelden en bewegend behang.

De grote doorbraak was een feit. In 1982 zette het reclamebureau ENGINE ROOM de GALLERY SPOON op poten (compleet met een lepel-logo overgenomen van DUCHAMP), voor een jong trendy publiek. ZAT SCAN ergens in een achteraf-hoekje – een enclave van toegewijde videobezoekers – SPOON daarentegen zat in het hartje van het winkelcentrum Shibuya, en presenteerde zich als een *videoclub* (net als de DAILY PLANET in Harajuku, om de hoek bij SCAN). Het eerste video- en performance programma kreeg de uiterst gezwollen naam: *Video Age Power* en bevatte werk van de studenten aan de universiteit. Toch bleef het *videotijdperk* slechts een wensdroom van fervente aanhangers: het grote publiek bleef weg en na iets meer dan een jaar werd SPOON weer opgedoekt – vlak voor BRIAN ENO's audiovisuele show in La Foret Akasaka, LAURI ANDERSON's eerste Japanse tournee, en PAIK's *Tokyo Met* expositie die publieke aandacht zouden gaan richten op de creatieve media.

In feite kan de Japanse video van begin tachtiger jaren het best gekarakteriseerd

worden door de initiatieven van de derde videogeneratie zelf. Jonge videomakers raakten uitgekeken op de gevestigde video-scene en wilden op eigen houtje gaan werken. Iedereen zat wel in de een of andere onafhankelijke videogroep, maar slechts enkelen slaagden erin een blijvende indruk achter te laten. In 1982 beginnen RIEKO KANAZAWA, SEIGEN KYU en YASUYUKI YAMAGUCHI muziekvoorstellingen te registreren, onder de titel *Scanning Pool*. Een jaar later organiseerden zij (bijgestaan door HIROYA SAKURAI, KEIKO SEI, SHIMANO en TERAI) *Scanning Pool 2*, een live muziek-en-video programma in La Foret Harajuku; dit was de eerste van een serie die later bekend zou worden als *AV Live events*.

In 1984, verzamelde zich een grote groep van 24 jonge videomakers (van wie velen hier al zijn genoemd) onder de naam VIDEO COCKTAIL. Voor hun eerste jaarlijkse groepsvoorstelling huurden zij een ruimte bij de KOMAI GALLERY en organiseerden video-performances in STUDIO 200. Na aanzienlijke problemen slaagden ze erin een compilatie van hun videowerk op de markt te brengen voor huiskamergebruik. Deze stap naar gezamenlijke zelfpromotie en zelfdistributie was bedoeld om de grote elektronicabedrijven aan te vuren de inspanningen van de plaatselijk videomakers serieus te nemen (ondanks het feit dat drie COCKTAIL-leden, MICHIKO AMARI, MAO KAWAGUCHI en KUMIKO KUSHIYAMA de toen net ingestelde videobeurs van JVC ontvingen – sindsdien bestaat hij niet meer).

In 1985 verhuisde VIDEO COCKTAIL II naar de meer exclusieve expositieruimte NEWZ in Roppongi en in 1986 vulde VIDEO COCKTAIL III het gehele HARA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (een particuliere instelling bekend vanwege haar beleid om minstens eens per jaar een videovoortelling te organiseren en videowerk aan te kopen voor de collectie). VIDEO COCKTAIL III werd zeer goed bezocht, maar het zou de laatste expositie van de groep als geheel zijn. Naast video-installaties en videotapes van leden-kunstenaren (nog slechts 18), was er werk te zien van gasten: korte programma's met onafhankelijke muziekclips, werk van oudere videomakers en van in Japan wonende buitenlanders (waaronder schrijver dezes), media-performances door de *Uplink Theatre Group* en KOHARU KISARAGI, de Japanse LAURI ANDERSON. Het door HIROYA SAKURAI opgediende menu kwam echter het hardst aan: een selectie video's van vierde generatie videomakers onder de titel: *Kids Who Never Heard of BILL VIOLA*.

De kunstenaar treedt uit het kastje Deel III

Beeldende kunst is in Japan geen factor van betekenis. Het idee van kunst om de kunst is er nooit erg aangeslagen. In het algemeen speelt kunst hier geen kritische sociale rol.

Het lot van kunst met elektronische media is dan ook wel duidelijk: er bestaat gewoon geen economische context waarbinnen de kosten van een videokunst-productie passen; er is geen culturele basis vanwaaruit een Japans publiek video als kunst zal waarderen. Dit is de oorzaak van de video-gene-

riatiekloof, tussen de *sensei* van de beeldbuis die erop staan *videokunst* te produceren, en de *circuit*-generatie die een heel andere richting opgaat. Deze nieuwe richtingen zijn zeer divers, uiteenlopend van het ter discussie stellen van de verhouding video en televisie tot het zoeken naar overlappingsen met andere kunstvormen en het streven naar een levensvatbare sociale positie.

De oudste en inmiddels meest ingeburgerde benadering vatte video op als een continu communicatieproces, ergens tussen kunst en literatuur. Twee of meer personen zenden elkaar *videobrieven* en zetten hun reactie weer op video. Aangezien het maken van een videobrief een andere instelling vereist dan het plannen en maken van een tentoonstellingswerk – het eindproduct is van minder belang – geniet de videobrief grote populariteit bij het Japanse publiek en is in opzet wel vergeleken met de Japanse *renga* (verbonden versvorm). De bekendste voorbeelden zijn de *Video Letter* die in 1981 werd uitgewisseld tussen de dichter SHUNTARO TANIKAWA en de toneelschrijver/filmer SHUJI TERAYAMA, en de *K&K Video Letter* (1984), uitgewisseld tussen de jonge videomakers YOSHINOBU KUROKAWA en YOHANI KIBE.

Een andere uitdagende richting die sterk opkomt in Japan en die het beeld binnen het kastje loslaat is de sculpturale video-installatie. Een van de meest talentvolle toepassers van dit medium is HIROYA SAKURAI (een bekende naam bij de VIDEO COCKTAIL groep). Zijn sociaal-kritische installatie *TV-Terrorist* was te zien tijdens de 2e Internationale Video Biennale Fukui in maart.

Maar het overgrote deel van de recente Japanse videomakers houdt zich bezig met techniek en met bereiken van een herkenbaar gezicht. Vorm als inhoud, in handen van de ambachtsman. (Of zoals een Canadese conservator het uitdrukte: *Japanse video gaat toch nergens over?*) Dit soort videowerk heeft meer te maken met grafisch ontwerpen en illustratie, twee toegepaste kunsten die volledig zijn geaccepteerd in Japan. Dit is het basismodel voor video als populair decoratief medium, niet zo ver verwijderd van de leuke tekenfilmpjes, de weidse landschappen en de eclecticische fantasieën in TV-reclamespots, de ware media-kunstvorm in Japan.

Het is daarom niet verbazingwekkend dat veel jonge videomakers van de derde generatie naar televisie en reclame zijn overgestapt. Sommigen, zoals het duo DAIZABURO HARADA en HARUHIKO SHONO (vroeger van COCKTAIL), nu beter bekend als RADICAL TV, maakten furore met hun samenwerking met, de in Japan bekende popmuzikant, RYUICHI SAKAMOTO en met hun video-performance, *TV War*, op het enorme openlucht-videoscherm van SONY tijdens de *Tsukuba Expo 1985*. Anderen maken onafhankelijke programma's: de ex-COCKTAIL medewerkers YASUYUKI YAMAGUCHI en NAO KUWAGUCHI werken nu samen met de *Blade Runner*-achtige TYRELL CORPORATION van de televisie- en muziekvideo regisseur HIROYUKI NAKANO. Kunstenaars komen altijd en overal op het geld af en in dit tijdperk van spektakel is de ware kunst *je te vermaken tot je er dood bij neervalt*. *

vertaling FOKKE SLUITER

● American-educated NAKAYA had strong ties with New York video centre ELECTRONIC ARTS INTERMIX and the MUSEUM OF MODERN ART (where *Video from Tokyo to Fukui and Kyoto*, the first overseas exhibition dedicated to Japanese video was held in 1979); she had very American ideas of linking together local museums and galleries throughout Japan into a Video Art Network for touring shows. SCAN maintained a wide catalogue of American videoworks and was a port of call for many foreign videomakers. Paradoxically, however, NAKAYA was on another wavelength from more immediate trends right in SCAN's backyard.

Energy had started to build behind video as the coming thing. A young medium for young people. If this sounds like commercial copy, it is because certain concerns were beginning to awaken to the potentials of video – or rather of *eizo* (visuals), a catch-all gloss of electronic images as consumable surface. Not surprising in a society where television advertisements aspire to art, more households have VCRs than anywhere else in the world, and promotional pageants are a national passion. Of course, from 1978 on JVC convened its annual Tokyo Video Festival to showcase home-format amateur video. But it was the video exhibition held at the 1981 *Kobe Portopia*, a gala pavilionland with no other particular purchase on art, that signaled video's coming out. Soon video would become synonymous with crowd-pleasing flash and moving-wallpaper imagery.

The boom was on. In 1982, the promotional agency ENGINE ROOM set up GALLERY SPOON (complete with a spoon graphic culled from DUCHAMP) to appeal to a young trendy crowd. Where SCAN had been hidden away, an enclave of dedicated videogoers, SPOON was in the heart of the Shibuya shopping district, packaged as a *video club* (as was Daily Planet in Harajuku, right around the corner from SCAN). SPOON's kick-off tape and performance programme was the ebulliently overtitled *Video Age Power*, including works by university students YOSHITAKA SHIMANO, HIRONORI TERAJ and others. Yet the *video age* remained only a gleam in promoters' eyes; crowds failed to materialise and SPOON was washed up in little over a year, just as BRIAN ENO's audio-visual installation show at La Foret Akasaka, LAURI ANDERSON's first Japan tour and PAIK's Tokyo Met exhibition were about to focus

public attention on creative media.

Rather it was the initiatives of the third video generation themselves that best characterised Japanese video of the early '80s. Young videomakers began to sour on the established *video art* scene and wanted to do things for themselves. Everyone seemed to be in some independent video group, but only a few left a lasting mark. In 1982, RIEKO KANAZAWA, SEIGEN KYU and YASUYUKI YAMAGUCHI set out to document music performances under the title *Scanning Pool*. The following year, HIROYA SAKURAI, KEIKO SEI, SHIMANO and TERAJ joined their ranks to organise *Scanning Pool 2*, a live music-with-video programme at La Foret Harajuku, which proved the first offering of what to be come known in today's industry as *AV Live* events.

That following year 1984 brought the mass alignment of twenty-four young videomakers, many already mentioned, under the banner *Video Cocktail*. They rented space for their first annual group show at KOMAI GALLERY, with video-performances at STUDIO 200, and after considerable difficulties managed to release a compilation of their tapeworks for sale on home videocassette. This move towards collective promotion and self-distribution attempted to jolt the big electronics corporations into recognising the efforts of local videomakers (even granted that three *Video Cocktail* members, MICHIKO AMARI, MAO KAWAGUCHI and KUMIKO KUSHIYAMA received newly-established video scholarships from JVC – since discontinued).

In 1985, *Video Cocktail II* moved to the more up-market Roppongi exhibition space NEWZ, while the 1986 *Video Cocktail III* went on to fill the entire HARA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (a private institution notable for its policy of holding at least one video show a year and purchasing videowork for its collection). *Video Cocktail III* was very well attended, but it was to be their last exhibition as a group. In addition to video installations and tapeworks by member artists – now numbering only eighteen – there were invited guest contributions: small programmes of independent music clips, works by senior videomakers, works by foreign resident videomakers (including myself), and media performances by TAKASHI ASAI's *Uplink Theatre troupe* and by KOHARU KISARAGI – a self-styled Japanese LAURI ANDERSON. But it was the menu served up by HIROYA SAKURAI that really hit home: a selection of tapes by fourth video generation artists entitled *Kids Who Never Heard of BILL VIOLA*.

Artists come out of The Box Part III

Fine art, as such, really has no place in today's Japan. The idea of art for art's sake just never existed in the first place and art in general plays no critical social role here. Consider, then, the fate of *fringe* expressions in electronic media: there is simply no economic context for the expense of video production as art; no cultural basis

by which a Japanese public will appreciate videowork as art. Herein lies the root of the *video generation gap* between the vacuum tube *sensei* who insist on doing *video art* and the integrated circuit kids who are looking in other directions through video. These new directions are many and various, diverging on such points as video's stance toward television, crossovers into other art genres and the search for viable social standing.

One of the earliest and by now most established alternatives saw video as an on-going process of communication posed somewhere between art and literature. Two or more persons send *video letters* back and forth, recording a response to each previous tape. Less concerned with finished product, thus requiring a different frame of mind than for the planning and making of a work for exhibition, the video letter has a large following in Japan and has sometimes been compared to Japanese *renga* (linked verse) in conception. The most well-known examples are the *Video Letter* (1981) exchanged between poet SHUNTARO TANIKAWA and playwright-filmmaker SHUJI TERAYAMA and the *K&K Video Letter* (1984) between young videomakers YOSHINOBU KUROKAWA and YOHANI KIBE.

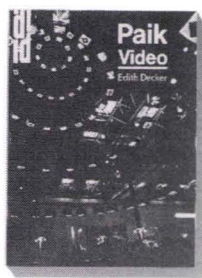
Another exciting direction that also challenges *boxed image* video is recently emerging in sculptural video environments and installations. One of the most accomplished Japanese practitioners in this medium is HIROYA SAKURAI (a familiar name from the VIDEO COCKTAIL group). His socio-critical *TV Terrorist* was on view at the *2nd Fukui International Video Biennale* March this year.

But far the great majority of recent Japanese videowork is concerned with technique and achieving a *look*. Form-as-content in the hands of the artisan. (Or as one Canadian curator put it, *Japanese video isn't about anything, is it?*) Such videowork largely relates to graphic design and illustration, two applied arts of ready acceptance in Japan. This is the basic model of video as a popular decorative medium, not far removed from the cute animation, expansive landscapes and eclectic fantasies of broadcast television *image* commercials, arguably the true media artform here in Japan.

Not surprisingly, many young third generation videomakers have gone into television and promotional work. Some, such as ex-*video Cocktail* duo DAIZABURO HARADA and HARUHIKO SHONO, better known as *Radical TV*, have gone big time, collaborating with the likes of pop musician RYUICHI SAKAMOTO and staging a video-music performance *TV War* on the massive SONY outdoor video screen at Tsukuba Expo '85. Others have gone into independent programming: ex-*Cocktail* tenders YASUYUKI YAMAGUCHI and MAO KAWAGUCHI now work with young television and promo-video director HIROYUKI NAKANO's blade-runner-esque TYRELL CORPORATION. Artists everywhere have always gone where the money is, and in this age of spectacle, the art is truly in *entertaining ourselves to death*.

★ Where to go to see video in Japan?

- HARA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (03 445 0651)
holds regular showings of tapes from its own collection
- VIDEO GALLERY SCAN (03 470 2664)
organizes monthly video shows
- KAWASAKI CIVIC MUSEUM (opens in November 1988)
will house an open-access videotape library
- RING WORLD (03 407 8008)
is planning a programme of intermedia workshops.



**PAIK Video EDITH DECKER Köln 1988 DUMONT (PUB) D 230pp
DM38 ISBN 3-7701-2157-0**

Net als in de meeste culturele *siens* circuleren in de videosien een hoop geruchten. Slechts weinig schijnt vast te staan in de geschiedschrijving van het jongste verleden. Meestal bestaan er zoveel verschillende versies uit zoveel verschillende monden aangaande discussiepunten, dat voorzichtige zielen het slechts zelden aandurven een oordeel te vellen. Onder andere om deze reden is sinds 1945 het interview zo in populariteit gestegen binnen culturele kringen. Via de omweg van de *authentieke* uiting door degene die deelneemt aan dit twijfelachtige gebeuren, probeert men te komen tot de katharsis van het ware, maar al te vaak heeft men toch weer te maken met een surrogaat. De wensmachine tekst heeft hier wel een van haar meest expliciete uitingsvormen ontwikkeld. Ook de positieve wetenschappen wagen zich daarom, niet zonder reden, slechts zelden aan een exact onderzoek naar het werk van één kunstenaar of aan een thematisch gestructureerde vraagstelling.

Daarom is het waagstuk van EDITH DECKER om een dissertatie over NAM JUNE PAIK te schrijven, niet hoog genoeg te waarderen. En het is haar, dat moet gezegd worden, goed, soms zelfs uitstekend gelukt. De kracht van het werk schuilt in de beperking: DECKER geeft niet *zoveer* een volledige weergave van het oeuvre van de Koreaan, maar ze heeft zich veel meer geconcentreerd op een duidelijk afgebakend gebied: de video-installatie. Zo geeft ze in het praktische en systematische deel van het boek een helder overzicht van 34 werken, waarvan enkele variaties op één werk zijn, die echter terecht als zelfstandige werken zijn opgevat omdat iedere tentoonstelling ze weer een nieuwe context verschaft.

DECKER gaat alleen in op de videotapes van PAIK wanneer ze een relatie hebben met de installaties. Er is hier inderdaad behoefte aan systematisering; PAIK heeft, als geen ander, zijn banden steeds weer bewerkt en er verschillende versies van gemaakt. Hij paste ze aan aan de voorwaarden van de installatie. Zo is een variatie en veelheid aan banden ontstaan die nauwelijks te overzien is en die met hulp van EDITH DECKER beter onderscheiden kunnen worden. Dat gaat in het bijzonder op voor succesvolle banden als *Global Groove* (1973), *A Tribute to John Cage* (1973), *Merce by Merce by Paik* (1975) en *Lake Placid '80* (1980).

Hoe verdienstelijk de samenstelling en structurering van dit deel van het werk van PAIK ook is – spannender zijn ongetwijfeld die hoofdstukken, die gaan over de voorgeschiedenis van de videokunst, en in het bijzonder, over de door WOLF VOSTELL geïnitieerde dateringsstrijd om wie zich het eerst met TV en video heeft beziggehouden in zijn werk. Op basis van een gedegen speurtocht en een met zorg afgewogen en onderbouwde argumentatie is het EDITH DECKER gelukt om hier werkelijk verhelderende uitspraken te doen over de vroege geschiedenis van het werken met video.

Zo wordt een nauwkeurige reconstructie gegeven van de tentoonstelling *Exposition of Music – Electronic Television* in maart 1963 in GALERIE PARNASS in Wuppertal. Ook houdt de schrijfter zich uitvoerig bezig met voorlopers, zoals de Amerikaan BEN F. LAPOSKY, die al in 1950 de eerste elektronische abstracties, de zogenaamde *Oscillons*, maakte. Hij fotografeerde ze van het beeldscherm, nadat ze middels geluidsgolven waren opgewekt. De gebroeders JAMES en JOHN WRIGHT kwamen eveneens via muziek tot het genereren van abstracte filmbeelden. Alleen KARL OTTO GÖTZ, die als enige door PAIK als inspirator wordt genoemd, hield zich als beeldend kunstenaar al in de 50er jaren met het elektronische beeld bezig. De aanspraak van WOLF VOSTELL, de voorhoedepositie ingenomen te hebben wat betreft video, wordt daarentegen op grondige wijze onder tafel geveegd. Het onderzoek, waarvan de problematiek waarschijnlijk ligt in de gebrekkige documentatie van de gebeurtenissen op een *neutraal grondgebied*, weerlegt in detail de aanspraak van VOSTELL al in 1958 en 1959 het eerste concept over het werken met televisie ontwikkeld te hebben. Een grondig onderzoek van het beeldmateriaal en van het verloop van de gebeurtenissen doen DECKER concluderen dat: *VOSTELL wohl ab Mai 1962 mit Fernsehen gearbeitet haben kann, allerdings in anderer Weise, als er es später darstellte*. Rond deze tijd deed PAIK al sinds enige tijd heimelijke experimenten met manipulatie van het televisiebeeld. De resultaten liet hij voor het eerst zien aan bevriende kunstenaars, vier maanden voor zijn tentoonstelling in 1963.

Naast dit schoon schip maken inzake VOSTELL rekent DECKER ook nog even

af met een deel van de reeds bestaande literatuur over de geschiedenis van de video. Of ze nu FRANK POPPER, DAVID ROSS of WULF HERZOGENRATH heten – ze moeten allemaal een veer laten. Bij het lezen van dit boek wordt duidelijk dat PAIK bij zijn bijzonder innovatieve arbeid voor de technologie, zich niet laat inpakken door de ideologie die erachter zit, maar haar volledig onderwerpt aan zijn ideeën over vormgeving die voortkomen uit de muziek. Inhoudelijk ontwikkelde hij zich langzaam aan tot die mixtuur van oosterse filosofie (*Zen*) en westerse beschaving, die in de elektronische beelden een manifestatie ziet van de oplossing van tijdstructuren. Formeel-esthetisch gezien is hij echter een van de zeer weinige video-pioniers die wezenlijke ideeën ontwikkelen over de vormgeving van beelden en die daarmee boven de ideologische implicaties van het medium uit, die steeds weer opnieuw de eindeloze polemiek over de verhouding kunstenaar en televisie doen oplaaien, reflecteert op zijn eigenschap als beeldgenerator. Dat in dit opzicht hoge technologische inspanningen niet ontstaan zijn uit *techniek-geilheid*, maar integendeel noodzakelijk zijn om te kunnen beantwoorden aan de wetmatigheden van het beeld, aan zijn tijd-, tektonische en chromatische structuur, dat heeft PAIK in zijn tapes zelf steeds weer bewezen.

● Rumours abound in the video scene as in any other cultural sphere. Little seems to be certain about the historiography of the recent past. Mostly there are points of discussion with everyone having a different version and where only the brave dare risk passing judgement. This is one of the reasons that the interview has gained such popularity in cultural circles since 1945. You try to arrive at the catharsis of truth by means of the evasive but *authentic* utterances of those participating in these doubtful events but all too often you are actually dealing with yet another surrogate. Here, the wish-fulfilling text machine has developed into one of its most explicit forms. Hence (and not without reason) science rarely hazards any form of precise research into the work of an individual artist or a thematically structured issue.

This is why EDITH DECKER's bold but hazardous venture to write a dissertation about NAM JUNE PAIK cannot be valued too highly. And one must admit that she has succeeded, at times brilliantly. The work's strength lies in its limitations: DECKER does not attempt to give a full account of the Korean's oeuvre rather she concentrates on a clearly defined area: the video installation. Consequently, in the practical and systematical section of the book she gives a lucid survey of 34 works of which some are simply variations of a single work that are correctly viewed as being independent works because they acquire a new context with every exhibition.

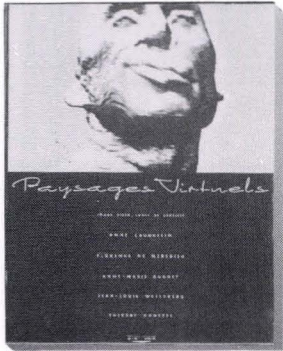
DECKER only discusses PAIK's videotapes when they are in some way related to the installations. Here systematization is badly needed; PAIK is unique in his constant re-editing of tapes to make various different versions. He adapts them to the conditions of the installation. Hence there is a variety and abundance of tapes that can be considered in toto but can certainly be more clearly distinguished with EDITH DECKER's help. That is particularly true of such successful tapes as *Global Groove* (1973), *A Tribute to JOHN CAGE* (1973), *Merce by Merce by Paik* (1975) and *Lake Placid '80* (1980).

However worthy this section's compiling and structuring of PAIK's work may be, undoubtedly the more exciting parts are those parts dealing with video art's pre-history and the dating controversy initiated by WOLF VOSTELL about which artist was the first to use TV and video. By means of a thorough search and carefully balanced and augmented reasoning, EDITH DECKER has succeeded in making really clarifying statements about the early history of works using video.

Hence, there is a precise reconstruction of the exhibition *Exposition of Music - Electronic Television* which took place in Wuppertal's GALERIE PARNASS in March 1963. The writer also provides detailed descriptions of such forerunners as the American BEN F. LAPOSKY who made the first electronic abstractions which were known as *Oscillons*. He photographed them from the screen after creating them by means of sound waves. The brothers JAMES and JOHN WRIGHT also generated abstract film images by means of music. Only KARL OTTO GUMOTZ (quoted by PAIK as his one source of inspiration) worked as an artist with electronic images back in the 1950s. On the other hand WOLF VOSTELL's claim to have been the first to use video is dismissed out of hand. The research, (with the problem probably being a lack of *neutral* documentation of the actual events) thoroughly refutes VOSTELL's claim to have developed the first concept for working with television back in 1958 and 1959. After carefully researching the visual material and the course of events, DECKER concludes that: *VOSTELL wohl ab Mai 1962 mit Fernsehen gearbeitet haben kann, allerdings in anderer Weise als er es später darstellte*. Around this time PAIK was already well involved with secret experiments involving the manipulation of the television image. He first showed the results to his fellow artists, four months before his exhibition in 1963.

Apart from giving VOSTELL the boot, DECKER also makes short work of some of the existing literature about video history. FRANK POPPER, DAVID ROSS, WULF HERZOGENRATH – none of them escape unscathed. Reading this book makes it clear that in terms his particularly innovative work around technology PAIK has never been taken in by the ideology behind it but has completely subjected

to his ideas about design that are taken from music. A propos of content he has slowly developed that mixture of Eastern philosophy (*Zen*) and Western civilization that considers electronic images to be a manifestation of the dissolution of time structures. Both formally and aesthetically he is one of the very few pioneers who has developed radical ideas about image design which reflect his ability as a generator of images outside the medium's ideological implications that constantly stir up the endless artist – television polemic. In this respect, PAIK's tapes have constantly proved that efforts concerning technology have not arisen out sheer *technological lust* but conversely were necessary in order to respond to the image's regularity, to its time, tectonic and chromatic structure. (FM)



Paysages Virtuels. Image vidéo, image de synthèse DANIELLE RIVIÈRE (ED) Paris 1988 DIS VOIR (PUB) F 103pp FF195 ISBN 2-906571-05-9

●The computer is becoming an increasingly fascinating instrument for the designing of drawings and objects. It is now standard equipment for designers both in industry and in the fine arts. Interest is growing in art schools and amongst audio-visual artists. Initiatives have been set up which focus on the use of the computer. Conversely, there has been little by way of praise from art critics. For instance, recent presentations in Groningen by SCAN were compared with demonstrations by the mad professor in *Tintin*.¹

However, a group of art critics recently published an interesting anthology about computer animations: *Paysages Virtuels. Image vidéo, image de synthèse*, compiled by DANIELLE RIVIÈRE and BRUNO ALCALA. This book is not a beginners' guide rather it presupposes a certain knowledge of computer terminology. In addition, the sympathetic reader will have to wrestle with BAUDRILLARD-like French, the texts are brimming with ambiguities, allusions, and references to various bigwigs from the new French philosophy.

Paysages Virtuels is not the first publication to focus on computer creativity but so far I know it is certainly a pioneering work in the cultivating of a land of art theory and criticism rich with synthetic images. The fact that mathematics and computer science can be art has already been proved by *Geest, Computer, Art* (Mind, Computer, Art), an introduction published in 1986.² *Paysages Virtuels* investigates the consequences of the production of a digitally-synthetic image. This is a specialist production process and up till now its presentation has been limited. Conversely childish graphics and colouring-book animation have become positively notorious. However, this is only a fraction of what is now possible, particularly for technological institutions. It is there that the *image synthèse* is growing in the *paysages virtuels*.

The key issue for the contributing authors is: what potential is implicit to the creation of an artificial image. I will now discuss some of the more notable answers.

In *La Crustacé et la Prothèse* FLORENCE DE MÈREDIEU describes video as contrasted with the computer image. DE MÈREDIEU observes that the image is *disintegrated* in many video works. The object is recorded and manipulated in fragmented collages or *flying pancakes*. While video actually provides the possibility of approaching a single object from many sides, the graphic, filmic and sculptural images are generally raked into one flat picture. In short the hysteria and implosion of an image. The new culture of the *prothèse* can rise from the ruins of the visual culture. The synthetic image can begin once more with the creation of an (albeit artificial and immaterial) object, instead of destroying the image in through endless reproduction.

In *Sous les Vagues la Plage* JEAN-LOUIS WEISSBERG analyses the use of three-dimensional and rotating objects. The CAD/CAM (Computer Aided Design and Computer Aided Manufacturing) developments and the application of spatial simulations (the flight simulator, for instance) have opened the door to the third dimension. These kinds of simulations are more figurative than the flat image, more functional than the object and place the whole system of spatial representation in an as yet unprecedented class. And here in terms of perspective, we arrive at the beginnings of a small revolution in art history. Instead of there being a vanishing point *in* the image, the viewer becomes the vanishing point *of* the image: *l'oeil dans l'image*.

FLORENCE DE MÈREDIEU's *L'art – et son double – (L'art)* connects with the simulated space as discussed in WEISSBERG's article. Step by step, DE MÈREDIEU states that the synthetic image passes through the various developments of art at an accelerated tempo: the reproduction of the real, mimesis and simulation, immaterial art, speed and simulation of natural movement, time as kinetic dimension and as concept. She considers computer art to be the ultimate conceptual art: it is all mental activity but not every hare-brained scheme need necessarily be realized.

Walking in the space and in the object itself is originally a technical practice. One zooms in on the detail (a legendary example) of the space-shuttle motor which is first seen in toto. THIERRY KUNTZEL realized this kind of principle, *traverser l'espace du tableau*, in his video-work *La Peinture Cubiste*. Referring to FOUCAULT, DE MÈREDIEU traces this technique back to VELASQUEZ' *Las Meninas* where spaces beyond the actual picture are still made visible by means of details. Oddly enough DE MÈREDIEU does not use JUAN DOWNNEY's video-work to illustrate this example; DOWNNEY also approached *Las Meninas* from this perspective. DE MÈREDIEU thinks that the multiplying of the spatial dimension will result in computer works as the hyper-real; the hallucination in the interactive space.

However, a contrary development towards abstract art is also possible. In *Le double Hérétique* ANNE-MARIE DUGUET also starts from the basis of the poly-dimensional. After the phase of the reproduction and representation of the body (human and object), video art concentrated primarily on the mirror image, the duplication of the self and subsequently on its manipulation both on the visual level and in time. This, according to DUGUET, is a form of *electronic cannibalism*. With the synthetic image, we have now reached the era of the simulation of body, speech and thought.

The synthetic object is based on mathematical formulas. Forms and movements are analyzed in order subsequently to transplant (as it were) the formulas into an individual design, to animate an artificial being. However, astronomical calculations are necessary to allow the body to react to all possible situations. Unfortunately every spontaneous mistake has also already been calculated; every creation lacks a unique character. A universal being is created but without any identity; it is interchangeable. DUGUET also uses the splendid comparison of *corps approximatifs* the bodies that when approached turn out to be *more like animated masks than portraits of REMBRANDT*. In short, the synthetic being simulates a living being but consistently integrates the artificial.

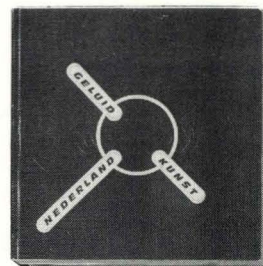
ANNE CAUQUELIN's *Garde a Vue* provides an excellent finale to *Paysages Virtuels*. DUGUET's conclusion is brilliantly illustrated in this humorous story about reproduced, (and particularly) synthetic and animated people. Things aren't quite as they should be.

Paysages Virtuels does not pretend to outline the complete future of computer art. Yet it is still striking that two aspects are barely mentioned. How does one consider the viewer as composer in interactive works? What about (tele)communications made possible by computers? The modem and the satellite are essential to the information society for the high-speed despatching of data. We are beyond the era of WALTER BENJAMIN. Technical reproduction has made way for synthetic production: art works no longer spring from a particular year and place. They can be created as co-productions between different planets or parts of the world by means computer communication.

Perhaps the consequences of computer images are infinite and in its limitations *Paysages Virtuels* are simply hors d'oeuvres for thought. However, what is irritating is that its scope does not go beyond a few American artists and a lot of French ones. All the more reason for organizations such as SCAN in the Netherlands to catch on to an initiative such as *Paysages Virtuels* and make it more widely accessible. LIDEWIJDE DE SMET

1 K. SIERMAN The Artificial Life of Animation in: *De Volkskrant* 25/06/88

2 P. HAGOORT/R. MAESSEN (ED) *Geest, Computer, Kunst* (Mind, Computer, Art) Stichting Grafiet, Utrecht 1986



Geluidkunst Nederland A. VAN BARNEVELD / A. DE VRIES (ED) Amsterdam 1988 TIME BASED ARTS (PUB) NL/GB 109pp DFL19,50 ISBN 90-72521-01-3

Een echte *afficionado* zal het object van zijn affectie als het alfa & omega van de schepping zien. FRITS LAGERWERF is zo'n liefhebber en zijn wereld draait

rond geluid: *De mens, de natuur, de wereld, de beschaving berusten op luchtrillingen. Sterker nog: er gaan stemmen op die beweren dat de wereld geluid is. In die optiek heeft geluidskunst niet een traditie van veertig maar van twee tot zeven miljard jaar.*

Aan deze al zeer ruime definitie van geluidskunst – geluidskunst is alles wat je kunt horen – voegen het SHAFFY THEATER en TIME BASED ARTS, in de personen van DICK HAUSER en JULIE SMIT nog een visueel aspect toe: *Ogen en oren. Wie luistert kijkt.* Geluidskunst is eigenlijk ALLES.

Het SHAFFY THEATER organiseerde in mei samen met TIME BASED ARTS voor de derde keer een festival onder de titel *So und So und So*; grasduinen in de winkel van sinkel van de geluidskunst: performances, installaties en concerten. Dit jaar was de manifestatie geheel gewijd aan Nederlandse of in Nederland wonende kunstenaars en in de publicatie *Geluidskunst Nederland* staan ze nu geboekstaafd.

In zijn inleiding beschrijft FRITS LAGERWERF de internationale roots van deze tak van de kunst: ALBERTUS MAGNUS (13e eeuw), ALEXANDER BELL, de uitvinder van de telefoon, JOHN CAGE, FLUXUS en de experimenten op het gebied van de elektronische muziek.

Min of meer verstopt in de inleiding is een interview met de *éminence grise* van de Nederlandse geluidskunst, DICK RAAYMAKERS, die sinds 1956 aan de wieg heeft gestaan van zo ongeveer alles wat hier te lande op het gebied van elektronische muziek is opgebouwd, van experimenten bij PHILIPS en de oprichting van de elektronische studio bij het INSTITUUT VOOR SONOLOGIE in Utrecht tot de Stichting voor Elektro-Instrumentale Muziek, STEIM. Ook de voorman van dit instituut, MICHEL WAISVISZ, komt aan het woord.

Hoewel LAGERWERF wat van de hak op de tak springt, biedt zijn inleiding een aardig overzicht van de geluidskunst in Nederland. De catalogus van kunstenaars, die het grootste deel van het boekje beslaat, is vooral nuttig voor organisatoren van geluidskunstconcerten en -performances: het biedt een substantiële selectie van met naam en adres genoemde kunstenaars, een soort kunstenaars-vacaturebank, want, zoals PETER ZEGVELD laat afdrukken: *Het transformeren van beelden in geluiden en omgekeerd is een vak.*

Verder is er aan de catalogus niet zoveel informatie te ontlenuen; de meeste kunstenaars grossieren in veelomspannende vaagheden, wanneer ze over hun eigen werk praten of schrijven. Dan is HARRY DE WIT nog één van de duidelijkste: *Ik kan en wil geen statement geven over mijn eigen werk (-) Het werk spreekt voor wie het wil horen en zien.*

●A true *afficionado* will perceive the object of his affections as being the alpha and omega of All Creation. FRITS LAGERWERF is exactly this kind of devotee and his world pivots around sound: *Man, nature, the world, civilization itself all depend on vibrations. Or to put it more strongly: there are people who claim that the world is sound. Seen from this perspective, audio art is not so much a tradition of a mere 40 years but one of somewhere between two and seven thousand million.*

This is already an extremely broad definition, i.e. audio art is everything you can hear. THE SHAFFY THEATER and TIME BASED ARTS, or rather DICK HAUSER and JULIE SMIT, have added to this an extra, visual aspect: *Eyes and ears. Who listens, sees.* In actual fact, audio art means EVERYTHING.

This May, the SHAFFY THEATER and TIME BASED ARTS organized for the third time a festival called *So und So und So*: a chance to browse in the five-and-dime of audio art, with performances, installations and concerts. This year's event was entirely dedicated to Dutch artists and those residents in the Netherlands whose activities are chronicled in *Holland Audio Art*.

In his introduction, FRITS LAGERWERF describes the international roots of this branch of Art: ALBERTUS MAGNUS (13th century), ALEXANDER BELL (the inventor of the telephone), JOHN CAGE, FLUXUS and the experimental aspects of electronic music.

More or less buried in the introduction is an interview with DICK RAAYMAKERS, the *éminence grise* of Dutch audio art, who rocked the cradle of virtually everything that has developed around electronic music in this country: from experiments at PHILIPS and the founding of the electronic studio at the INSTITUTE FOR SONOLOGY in Utrecht to the Foundation for Electro-Instrumental Music, STEIM. MICHEL WAISVISZ, this organization's leading light, also enters the discussion.

Although LAGERWERF does tend to skip from subject to subject, his introduction provides a pleasing survey of audio art in the Netherlands. The artists' catalogue (which accounts for most of the book) is of particular interest to the organizers of audio art concerts and performances: it includes a substantial selection of artists' complete with addresses – a kind of artists' vacancy section, because, as PETER ZEGVELD advocates: *The transformation of image into sound and vice versa is a profession.*

Not much more information can be gleaned from this catalogue; most of the artists are replete with sweeping (and woolly) statements when they talk or write about their work. HARRY DE WIT is one of the more lucid: *I cannot and will not produce a statement about my work (-) The work speaks to those who wish to view and listen to it.* (MBR)

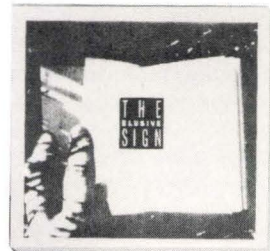


Independent Media no 79 & 80 BARRY GIBSON, DAVID STEWART (ED) 16 Fernhill Road Farnborough Hants GU14 9RX GB 41pp £2.00

●During the Sixties and Seventies, alternative Latin American audio-visual culture was dominated by *Third Cinema*. A radical oppositional film practice with a political commitment that consciously rejected the major trends of both European and American film. However, the movement is now well past its peak and has lost much of its power and influence. A special, double summer issue of *Independent Video* (edited by PHIL HAYWARD) about the present media situation in Central and South America shows how in the meantime radio and video has filled this gap in the political struggle. A take-over which due to the nature of these media has resulted in more involvement and direct influence by the population, in local, regional and national terms.

This special issue contains short descriptions of oppositional audio-visual practices and perspectives in Brazil, Columbia, Nicaragua, El Salvador and Cuba; these serve as examples of the new alternative media situation. In Brazil, the *video of the popular front*, along with political theatre and film appears to provide a way out of the national media strongholds with the possibility of showing the country's hidden and undiscussed sides. The Columbian situation shows the difficult conditions under which most South American countries are trying to build up their own independent audio-visual culture. It is striking that the only important non-broadcast video productions in that country are by church groups. Radio is a political factor of decisive importance in the conflict of Central America. In El Salvador it represents an important voice for political and military resistance in the unremitting civil war. In Nicaragua it has an important integrating function for the various ethnic and linguistic minorities. The piece about Cuba contains a critical review of the film *Prayer* by the Cuban film-maker MARISOL TRUJILIO. This film shows an astonishing transformation of MARILYN MONROE from victim of the Hollywood film industry to victim of American neo-imperialism.

It is a pity that this otherwise interesting issue contains no bibliography to satisfy fresh interest in the alternative media practice in these countries and for its national and international communication context. (JR)

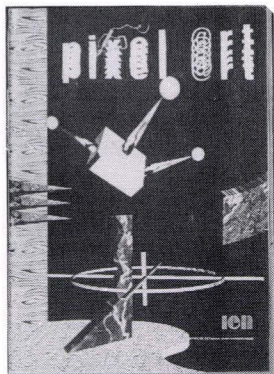


The Elusive Sign DAVID CURTIS (ED) London 1987 THE BRITISH COUNCIL (DIST) GB 58pp £4.50 ISBN 0-86355-062-2

●Ten years after the exhibition *A Perspective on English Avant-Garde Film* comes the follow-up entitled *The Elusive Sign*, a show organized by the BRITISH COUNCIL and THE ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN. It is a retrospective of ten years of British avant-garde film and has been curated by CATHERINE LACEY, TAMARA KRIKORIAN and MICHAEL O'PRAY. This travelling presentation (which lacks either multi-screen works or installations) is accompanied by a catalogue of the same name. It contains three short texts by each of the three curators. Along with an unusual thoroughness concerning the work's materiality, there are descriptions placed in the context of the selected works and short biographies of the artists.

MICHAEL O'PRAY provides a brief outline of the developments in independent video and film practice after 1977. It contains no surprises because just as in painting there has been a shift away from strict formalism towards a greater awareness of image, narrative and the surreal. The question why a painted self-portrait is considered to be art while a filmed one hardly ever is, gives

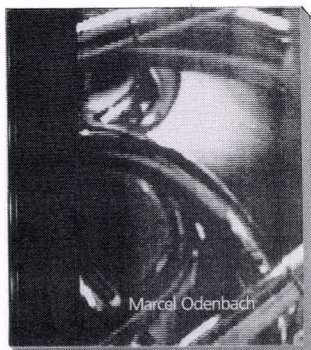
CATHERINE LACEY the necessary impetus to investigate three works in more depth. While CHANNEL FOUR means greater accessibility for avant-garde film and video for O'PRAY, TAMARA KRICKORIAN prefers to put the whole issue in perspective. She feels that CHANNEL FOUR is simply a symbolic gesture towards the avant-garde movement in Great Britain despite the fact that it provides many commissions. Ambiguous works, characterized by paradox or dualism, are usually either transmitted at some late hour or simply not broadcast at all. (JR)



Pixel Art ANTONI MERCADER (ED) Barcelona 1988 INSTITUTO DE ESTUDIOS NORTEAMERICANOS (PUB) 2092711 E pts300

●ANTONI MERCADER organized *Pixel Art* in June of this year, a seminar and exhibition about the aesthetics of images generated or processed by computer. It took place in the INSTITUTO DE ESTUDIOS NORTE AMERICANO which has produced a publication of the same name. This catalogue provides both a short survey and an interesting introduction to computer art: the views of those involved, an explanation of common terms, a chronological survey of the area's development, future perspectives and a bibliography.

Along with contributions from various Spaniards from the world of computer animation we encounter articles by GENE YOUNGBLOOD, EUGENI BONET, LARRY CUBA, MERCADER himself and others. In contrast to *Paysages Virtuels* (which is reviewed elsewhere in this issue), *Pixel Art* is more the source of general information than contemplation. This publication is a handy reference work for anyone who can understand a bit of Spanish or Catalan. (LS)



MARCEL ODENBACH Stehen ist Nichtumfallen ANDREAS VOWINCKEL (ED) Karlsruhe 1988 BADISCHER KUNSTVEREIN KARLSRUHE/STÄDTISCHE GALERIE ERLANGEN/INSTITUT FÜR MODERNE KUNST NÜRNBERG (PUB) D 100pp ISBN 3-922531-57-1

●The catalogue which was published to accompany MARCEL ODENBACH's recent exhibition in the BADISCHER KUNSTVEREIN, Karlsruhe (April 28-June 5, 1988) and subsequently travelled to the STÄDTISCHE GALERIE ERLANGEN (July 9-August 7, 1988) presents in an interesting, quite successful pictorial manner the interconnectedness of ODENBACH's different means of work. Photos of the drawings/collages are set next to stills of the tapes, and show the structural and formal relationships between the different means ODENBACH uses. ANDREAS VOWINCKEL: *in ein übergreifendes, formales Gesamtsystem sind vielfältige Ordnungskriterien, Informationsebenen und Gestaltformen eingebettet*. Texts and poems (from LUISE EVA SCHMIDT and INGEBORG BACHMANN) are interlaced with photographs of installations, starting with the most recent ones.

The explanatory essays are by ANDREAS VOWINCKEL (*Gedanken bleiben sich selber Überlassen!* (1975) *Stehen ist Nichtumfallen* (1988) *Anmerkungen zu Methode und Werk von MARCEL ODENBACH*) and MARLIS GRÜTERICH (*Die*

Kunst zu Leben — Die Kunst sich zu erinnern, a translation from the in French published catalogue MARCEL ODENBACH, CENTRE POMPIDOU Paris 1987). Unfortunately, GRÜTERICH's essay hardly contributes to the understanding of ODENBACH's work. After having tried to read it three times, — just to be certain, since a well-wrought German text can be very hard to read — I still did not get a clue to what she precisely meant to say. If there was any analysis it certainly went by me. Why do art historians or art writers still have to write pseudo-intellectual, cloudy, ethereal, meaningless nonsense, where clarity is swallowed up by a labyrinthine language game. VOWINCKEL's article is a relief. His general introduction relates concisely and clearly ODENBACH's concerns in view of his working methods, not an easy task, knowing the complexity and multilayeredness of the work.

The catalogue duly includes a selected listing of videotapes, a complete listing of video-performances and installations, group- and solo exhibitions; and a selected bibliography, including his own publications as well. (MB)



IFP IFF (ED) London 1988 BARBICAN CENTRE LONDON F/GB 34pp

●The logo of the art agency IFF, (which made its first public appearance in 1984) has gradually taken a firm root in the art world. A useful summary of their activities is provided by the catalogue published to coincide the *Images de France* exhibition in the BARBICAN CENTRE, London.

The catalogue covers the agency's activities and exhibitions from 1984 to 1988 in a series of colour photos. The whole thing is substantiated by JÉRÔME SANS' interview with IFF. The exhibitions are listed chronologically on the cover-flap along with a selection from their bibliography. (JP)



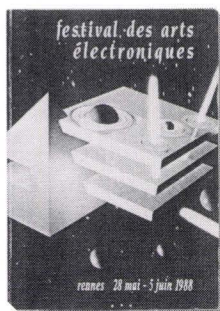
Copenhagen Film + Video Workshop Festival 88 DINO RAYMOND HANSEN (ED) Copenhagen 1988 THE DANISH FILM WORKSHOP (PUB) Vesterbrogade 24 DK 1620 Copenhagen V DK/GB 88pp Dkr35

●For once, this is not another festival showing as many tapes as possible but one that attempts to stimulate a number of questions around video and film. The video and film festival (which took place in Copenhagen from 3-10 June) was structured around nine themes and focuses on the relation of video with film and television. There was a selection of films and tapes for each theme and additional seminars were organized for six of the themes. This design was repeated in the catalogue. It is divided into 11 chapters. The first six contain articles published to accompany the seminars plus a summary of those productions chosen for each of the themes complete with black-and-white photo and short description. The same procedure is followed in the next three chapters that take as their subjects: *Avant-Garde Film and Video Art*, *Mutual Attractions: Mixing Film + Video* and *Infermental 9*. The last two chapters are devoted to the video installation *Memory* by the Spanish artist PEDRO GARHEL which was shown each day during the festival on the roof of the Danish Film Workshop, and to a summary of the film and video works that have been produced in the Danish Film Workshop between 1986 and 1988.

The various articles that accompanied the themes were intended to provoke discussion during the seminars. While RENNY BARTLETT and JOHN WYVER immerse themselves in practical problems (WYVER emphasizes the importance of a fruitful collaboration between video artist and TV producers), those articles by PER AAGE BRANDT, STEEN SALOMONSEN and KAARE SCHMIDT investigate theoretical problems such as the question of reality in video and

film. There is an informative and amusing article by SUSANNA NEIMAN about the video scene in Denmark. It provides a clear but discerning outline of the situation there.

I cannot judge whether this thematic approach worked in terms of the festival but it has certainly resulted in a well-organized catalogue. (JP)



Festival des Arts Électroniques Rennes CATHERINE DELALANDE (ED) **Rennes 1988** LE GRAND HUIT (PUB) F/GB 96pp Ffr50 ISBN 2-873100067

●The second *Festival des Arts Électroniques* took place in Rennes (France). It is on a par with *Ars Electronica* in Linz and *Images du Futur* in Montréal. The well-produced accompanying catalogue shows a wide variety of works all of which in some way use computers. The screened works are subdivided into three categories: *spectacles, événements* and *arts visuels*. Each work is provided with a short description and colour illustration. There is also a summary of additional activities and in the back of the catalogue is a list of artists' biographies and an index of names. (JP)

(ingezonden mededeling)

INFERMENTAL

Infermental 9 Wien

deadline 1 October 1988

Friedrich Engels Platz 9, Stiege 1

A-1200 Wien Tel.43.222 547108

Montevideo

GALERIE RENE COELHO

2 T/M 30 SEPTEMBER
RUIJTELIJKE STUDIE
BERT SCHUTTER
OPENING 1 SEPTEMBER 1988
17.30-19.00 U.

4 T/M 29 OKTOBER
PANTA REI
HENK WYNEN
OPENING 3 OKTOBER 1988
17.30-19.00 U.

VIDEO FACILITEITEN VOOR NON-PROFIT PRODUCTIES

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

SINGEL 137 1012 VJ AMSTERDAM TEL. 020-23.71.01

23/24/25 september 1988
Concertgebouw Amsterdam

INKA digital arts presenteert
de eerste concerten in Nederland
op het nieuwe *gecomputeriseerde*
pianoperformance reproductie-
systeem van Bösendorfer

The Perfect Repeat

RONALD BRAUTIGAM / GERARD
BOUWHUIS / LOUIS ANDRIESSEN /
MISHA MENGELBERG / RICHARD
TEITELBAUM & ROBERT ROWE / GEOFFRY
MADGE / CHARLEMAGNE PALESTINE

INKA digital arts

The Perfect Repeat

In het weekend van 23 september a.s. vindt op initiatief van Stichting Informatica & Kunst Amsterdam (*INKA digital arts*) de première plaats van *The Perfect Repeat*, een concertserie op nederlandse podia. Het betreft de introductie van de laatste loot aan de stam van de reproductiepiano. Met dit instrument wordt een ontwikkeling voortgezet die rond 1930, na een decennialange bloei, tot een abrupt einde kwam door de opkomst en de technische vooruitgang van de grammofoonplaat. Tot dan was de mechanische piano het belangrijkste medium voor de distributie van pianomuziek. Talloze grote componisten en pianisten legden hun werk vast in één van de toen gangbare systemen. Hieronder zijn tal van composities die speciaal voor deze instrumenten werden geschreven, en die dus niet bestemd waren voor uitvoering door mensenhanden.

Het nieuwe *gecomputeriseerde pianoperformance reproductiesysteem* van Bösendorfer combineert een lange en rijke traditie met de verworvenheden van *state-of-the-art* technologie. Het systeem, over een periode van 15 jaar ontwikkeld door de amerikaan Wayne Stahnke, is ingebouwd in de *Imperial Grand* en de 275 concertvleugel, de topmodellen van Bösendorfer. Naast de traditionele eigenschappen van de reproductiepiano, die het tot in de perfectie beheerst, biedt dit systeem een aantal nieuwe mogelijkheden die ongetwijfeld van invloed zullen zijn op de muziekpraktijk. *INKA digital arts* stelt zich tot doel met *The Perfect Repeat* daarin te initiëren en verslag te doen van de muzikale ontwikkelingen.

De première vindt plaats op 23, 24 en 25 september in het Concertgebouw in Amsterdam.

De serie komt tot stand met medewerking van J. Domp BV Mijdrecht, de nieuwe importeur van Bösendorfer.

The Perfect Repeat

INKA digital arts presenteert de eerste concerten in Nederland
op het nieuwe *gecomputeriseerde pianoperformance*
reproductiesysteem van Bösendorfer

23 september 1988

RONALD BRAUTIGAM speelt STRAWINSKY
GERARD BOUWHUIS speelt LOUIS ANDRIESEN

24 september 1988

MISHA MENGELBERG
RICHARD TEITELBAUM & ROBERT ROWE

25 september 1988

GEOFFRY MADGE speelt BUSONI
CHARLEMAGNE PALESTINE

Concertgebouw Amsterdam, Kleine Zaal, 21.00 uur

f20, passepartout f35, CJP, 65+ f15/f25. Kaartverkoop via
AUB ticketshop, VVV bespreekbureaus en aan de zaal

Het concert van Richard Teitelbaum & Robert Rowe wordt
gesponsord door STEIM Amsterdam.

INKA digital arts

Stichting Informatica & Kunst Amsterdam (*INKA digital arts*) is eind 1987 opgericht op initiatief van de Gemeente Amsterdam in samenwerking met een aantal culturele instellingen (De Balie, MonteVideo, STEIM, De Waag, De IJsbreker) en het Nederlands Genootschap voor Informatica.

De taakstelling van de stichting is: het bevorderen van, en het richting geven aan creatieve toepassingen van informatietechnologie in de kunst.

De stichting is gevestigd in de hoofdstad, het werkterrein is Nederland, het programma internationaal.

INKA wordt geleid door Van Lagestein, voorheen directeur van stichting Corps de Garde, projectstudio voor Taal Beeld Geluid. Het bureau van de stichting is gevestigd in het Informaticahuis Ytech, van Diemenstraat 130, in Amsterdam.

INKA digital arts
postbus 11366
1001 GJ Amsterdam
020 2021 25/277 857

Kalender

51 Mediamatic 3#1

edited by MARGA BIJVOET

Next Mediamatic calendar runs from November 1 till February 1, 1989 Please send information before October 1, 1988 to Mediamatic, Binnenkadijk 191, 1018 ZE Amsterdam

exhibitions

AUSTRIA

KREMS/STEIN 18 August - 24 September

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

BELGIUM

BRUSSELS 20 September - 15 October

- *BERNARD QUEECKERS* ALBERT BARONIAN Tel.02 5120978

BRUSSELS 19-20 October

- *Belgische Premières* BRUNO MISTIAEN, JAN VROMAN, IGNAS VAN MULLEM, JURGEN PERCIJN at the BEURSSCHOUWBURG Tel.02 5138290

BRUSSELS 17 November

- *MARCEL BROODTHAERS* films BEURSSCHOUWBURG Tel.02 5138290

GERMANY

COLOGNE 17 September - 23 October

- *MARIA VEDDER: PAL oder Never the same Color* video installation for 25 monitors MUSEUM LUDWIG

COLOGNE 25 November - 24 December

- *SERVAAS* new sculpture GALLERY TORCH/ONRUST Tel.0221 738222

GREAT BRITAIN

LONDON 7 September - 9 October

- *BILL VIOLA* installations and videotapes RIVERSIDE STUDIOS Tel.01 7412251

29 September - 11 December

- *NAM JUNE PAIK: Videoworks 1963 - 1988* two major installations and a retrospective of videotapes including *The Family of Robot* HAYWARD GALLERY

Tel.01 9283144/9210888

LONDON opens 18 September

- *Museum of the Moving Image* a new museum, dedicated to film, television, video SOUTH BANK Tel.01 9283535

LONDON 9/16/23 October

- *High Beam* new film and video for the big screen TATE GALLERY Tel.01 8211313

NETHERLANDS

AMSTERDAM 2-30 September

- *Ruimtelijke Studio* by BERT SCHUTTER, GALLERY RENÉ COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101

AMSTERDAM 3-29 October

Panta Rei by HENK WIJNEN, GALLERY RENÉ COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101

ARNHEM 10-23 October

- *The Museum of Memory* installation by ELSA STANSFIELD/MADELON HOOYKAAS, GEMEENTEMUSEUM ARNHEM Tel.085 512431

DELFT 12-20 November

- *Nederland 4* de Nederlandse Kunstvideo, exhibition of Dutch art video, over 100 tapes, 10 installations by a.o. HEINER HOLTAPPELS, SERVAAS, MICHAL SHABTAY at the PRINSENHOF Tel.070 624961

ROTTERDAM 20 August - 2 October

- *Fotografie Biennale Rotterdam* photography exhibitions in more than 20 galleries contact PERSPEKTIEF Tel.010 4145766

ROTTERDAM 20 August - 27 September

- *INEKE SMITS* photo and video installation CBK Nieuwe Binnenweg 75

SPAIN

BARCELONA October

- *Intervencions, Passatges, Instal·lacions* ANTONI MUNTADAS at PALAU DE LA VIRREINA

BARCELONA 3-25 NOVEMBER

- *La Visió Llunyana* exhibition of video & computer art. part of VMZ. METRÒNOM Tel.03 3106162

MADRID 29 September - 13 November

- *Confrontaciones* mixed media, video installations by: JOSE RAMON DA CRUZ, GABRIEL CORCHERO at the MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, Avda Juan de Herrera 2]

ZARAGOZA 6 October - 13 November

- *FABRIZIO PLESSI* PALACIO DE SASTAGO Tel.976 238411/230743

SWEDEN

STOCKHOLM 22 October - 13 November

- *Made in Camera* works of art made in photographic and cinematographic techniques GALLERI STEN ERIKSSON and LIDO, contact VAVD EDITIONS Tel.08 317695

festivals/conferences/symposia:

AUSTRALIA

SYDNEY 25 August - 7 September

- **3rd Australian Video Festival** video 8, music video, event or narrative video contact BRIAN LANGER Tel.02 3602325

AUSTRIA

LINZ 14-17 September

- **Ars Electronica** computer animation, computer graphics, computer music ARS ELECTRONICA Tel.732 53841267

BELGIUM

BRUSSELS 5 October

- **De Walkuren** Premiere of part two of KOEN AND FRANK THEYS' *Lied van mijn Land* (under restriction of timely completion) 8.30 PM BEURSSCHOUWBURG Tel.02 5138290

BRAZIL

RIO DE JANEIRO 3-5 October

- **RioCine Festival** Latin American festival of independent video RIO CINE FESTIVAL Tel.2667245

CANADA

MONTREAL 29 August - 3 September

- **Marche International du Film, de la TV et de la Vidéo** Tel.514 8483883

MONTREAL 20-30 October

- **International Festival of New Cinema and Independent Video** INFO: Tel.514 8434725

DENMARK

AARHUS 3-11 September

- **3rd Video Festival of Aarhus** documentaries and fiction FILM VAERKSTEDET Tel.61 96555

FRANCE

HEROUILLE ST-CLAIR 1-4 December

- **Video Art Plastique** videotapes and installations by non-professionals CAFE DES IMAGES AND THEATRE D'HEROUILLE ST-CLAIR Tel.31 881488

LA BAULE 5-10 September

- **Festival du Film et de L'Image** 16mm, super 8, video COMITE DES FETES DE LA BAULE Tel.40 615395

MONTBELIARD 21-25 September

- **4th International Video and Television Festival** conferences, screenings, performances, video installations Tel.81 913711

MONTBENOIT 18-21 September

- **International Meeting of Local tvs** Tel.81 433467

SAINT-BRIEUC 3-5 November

- **Art Rock 88** 6th international videoclip and music festival ASSOCIATION WILD ROSE BP Tel.96 335202

GERMANY

BONN 11-16 September

- **3. Videonale Bonn** Art Video Competition. Extra: Japanese video special programme, symposium about copyright BONNER KUNSTVEREIN Tel.0228 215961 collaboration with:

BONN 9-16 September

- **Internationale Fachtagung für Medienästhetik und Kunst** workshops and symposium BONNER KUNSTVEREIN Tel.0228 215961

COLOGNE 27-31 October

- **5. Film und Video Treff** festival of videotapes, installations and seminars BURGERHAUS STOLLWERK Dreikönigenstrasse 23, organized by INSTITUT FÜR THEATER-, FILM- UND FERNSEHWISSENSCHAFT, UNIVERSITÄT ZU KÖLN Tel.0221 4703791/323449

FREIBURG 23 October

- **Video jeunesse - Festival romand 1988** Tel.037 814171

OSNABRÜCK 1-11 September

- **European Media Art Festival** contact EXPERIMENTALFILM-WORKSHOP E.V. OR FILM-UND MEDIENBURO NIEDERSACHSEN E.V. OSNABRÜCK Tel.0541 21658

GREAT BRITAIN

BIRMINGHAM 23 September - 8 October

- **Birmingham Film and Television Festival** MIDLANDS ART CENTRE Tel.021 4404221

BRACKNELL 21-23 October

- **National Video Festival** SOUTHHILL PARK, BERKS. RG12 4PA Tel.0344 427272 entries close August 12th

GLASGOW 6-9 October

- **National Review of Live Art** THIRD EYE CENTER

LONDON 13-25 September

- **EDGE 88** lectures, performances, installations site-specific sculpture AIR GALLERY Tel.01 8375294

LONDON 13-25 September

- **The Observatory** an international festival of European video art as part of EDGE 88 in association with the FILM AND VIDEO UMBRELLA 88 Tel.01 8375294

LONDON 23-25 September

- *Redefinitions for the 1990s* studying the media in higher education contact: REDEFINITIONS CONFERENCE SECRETARY, BFI EDUCATION, Tel.01 255144, ext.328

LONDON 8 October

- *Let's Make a Film* festival of young film and video makers in collaboration with the education department of THE BRITISH FILM INSTITUTE Tel.01 5344201, ext.265

LONDON 10-27 November

- *London Film Festival* fiction and animation, 35mm, 16mm, video BRITISH FILM INSTITUTE/NATIONAL FILM THEATER, SOUTH BANK Tel.01 2551444

LONDON November

- *Video Positive 89* in conjunction with *London Film Festival* INFO: EDDIE BERG, MERCYSIDE MOVIOLA Tel.051 7094988

IRELAND

DUBLIN 19-23 September

- *29th International Industrial Film and Video Congress* IIFC Tel.01 300777

ITALY

BOLOGNA

- *6 Imagine Elettronica* for exact dates and further information contact Tel.051 228975

CAMERINO October

- *Festival Arte Elettronica* provisionally planned late October

CAPRI 19 September - 2 October

- *Prix Italia* international competition of radio and television programs RAI-PRIX ITALIA, Roma Tel.6 36862797

FERRARA 9-11 December

- *vu-Tape* videotapes and installations PALAZZO DEI DIAMANTI Tel.0532 37782

ROME 4-9 October

- *Eurovisioni* a selection of European television programs and videoclips Tel.06 382951

TAORMINA August/September

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

TURIN 13-21 October

- *Festival Internazionale - Cinema Giovane* independent film and video festival Tel.011 5471171

NETHERLANDS

ARNHEM 17-23 November

- *AVE '88* audiovisual experimental festival: video, film, slide projection, performances, computer application KORENBEURS Tel.085 511300

AMSTERDAM 26 August - 4 September

- *Het Elektron* interactivity in electronics and information theory FIRATO, RAI

AMSTERDAM 30 August - 10 September

- *Duras Films* SHAFFY STUDIOS

AMSTERDAM 17-18 September

- *World Wide Video Festival* selection DE MELKWEG Tel.020 241777

AMSTERDAM 23-25 September

- *The Bösendorfer 290se* a computer-based piano performance reproduction system, performances by LOUIS ANDRIESEN, GERARD BOUWHUIS, RONALD BRAUTIGAM, MISCHA MENGELBERG, RICHARD TEITELBAUM & ROBERT ROWE, GEOFFREY MADGE, CHARLEMAGNE PALESTINE, 9 P.M. CONCERTGEBOUW organized by INKA

DIGITAL ARTS Tel.202125

AMSTERDAM October

- *Film and Television:* a selection of films influenced by television at the AMSTERDAMS FILMHUIS Tel.020 623488

AMSTERDAM 24-26 November

- *AVE '88* selection SHAFFY THEATRE Tel.020 231311

THE HAGUE 10-17 September

- *World Wide Video Festival* independent video productions KIJKHUIS Tel.070 644805

THE HAGUE 5-7 October

- *Interactivity '88* international conference for media producers and consumers in the Kongresgebouw organized by NEDERLANDS INSTITUUT VOOR AUDIO-VISUELE MEDIA Tel.070 143559

UTRECHT 22-28 September

- *Dutch Filmdays* film and television festival Tel.030 312216

UTRECHT (AMSTERDAM, THE HAGUE, ROTTERDAM, GRONINGEN) 27-30 September

- *First International Symposium on Electronic Art* electronic music, video art, interactive video, computer graphics, etc. Tel.010 4253085 or 030 332366

ROTTERDAM 16 September

- *World Wide Video Festival* selection THEATER DE UNIE Tel.010 4141666

ROTTERDAM 11-15 October

- *Films on Art* documentaries about visual art MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN Tel.010 4360855/4419400

ROTTERDAM 1-13 November

- *D'Arts 88* festival of art and science, special symposium 12-13 November ERASMUS UNIVERSITY Tel.010 4087770

ROTTERDAM 25-26 November

- *AVE '88* selection THEATER DE UNIE Tel.010 4141666

PORTUGAL

LISBON 11-20 November

- *Festival de Cine y Video de Lisboa* FEDERACION PORTUGESA DE CINEMA AUDIOVISUAIS Rua D. Domingos Yardo 4 B, 1900 Lisboa

SPAIN

BARCELONA 19 SEPTEMBER - 25 NOVEMBER

- *Virreina, els Dilluns Video* series of art-video programmes presented in *videobars* at LA VIRREINA and ZELESTE. TEL.03 3216854

BARCELONA 18-25 November

- **VMZ** presents: Video Marathon, Hall of video games, Performance, exhibition. VMZ Tel.03 3216854

BILBAO 28 November - 4 December

- *International Documentary Film/Video Festival* documentaries, animation, experimental film CERTAMEN INTERNATIONAL DE CINEDOCUMENTAL BILBAO
Tel.04 4248698

SEVILLA November

- *Certamen Video Joven* organized by INSTITUTO MUNICIPAL DE JUVENTUD Y DEPORTES AYUNTAMIENTO DE SEVILLA Tel.954 332361

TOLOSA 11-16 October

- *2. Festival de Video de Tolosa* tapes and installations Tel.934 43 674578

VALENCIA 11-14 October

- *Mercafilm, Video and TV* fair of film, television and other audiovisual means Tel.063 321506

SWITZERLAND

GENEVE 22-23 October

- *Videographia 88* international competition of amateur videotapes Tel.022 428787

LUZERN 25-30 October

- *Viper 88* 9th international film and video festival in collaboration with VIDEOWERKSCHAU SCHWEIZ
Tel.041 517407

UNITED STATES

LOS ANGELES 27-30 October

- *1988 AFI Video Festival* historical US broadcast, foreign TV, independent work, independent documentaries, experimental narratives and video art THE AMERICAN FILM INSTITUTE Tel.213 8567787

LOS ANGELES 9-11 November

- *2nd Annual Video Conference & Awards* the non-theatrical and special interest video field and music video works contact THE AMERICAN FILM INSTITUTE
Tel.213 8567767

CAM Centrum voor Audiovisuele Media


Cursussen Beeld en Geluid 1988 - 1989

Najaar

- Oriëntatie Audio en Video Techniek
- Oriëntatie Digitale Media Beeld en Geluid
- Bronnen van Geluid en Beeld

Winter

- Microfoon en Camera Techniek
- Digitale Compositie Muziek en Beeld
- Experimentele Film en Geluidkunst
- Electronische Sculpturen

Voorjaar

- Midi Workshop
- Montage Techniek Beeld en Geluid
- Electronische Performance

- Theater van het Licht
- Compositie in de Contemplatieve Traditie
- Fenomenologie & Psychologie van Geluid en Beeld

Zomer

- Zaalversterking en Computer toepassingen

*De cursussen duren 8 weken, één oftwee dagen per week.
Kosten: f 625,- / 1000,-*

Meer informatie staat in de CAM-brochure, gratis te verkrijgen bij het **Koninklijk**

Conservatorium

Juliana van Stolberglaan 1
2595 CA 's-Gravenhage
(070-81 42 51)

EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

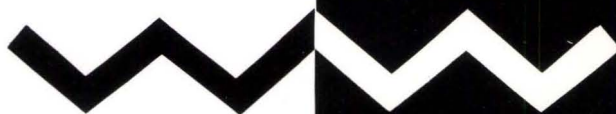
FILM/VIDEO
PERFORMANCE
MULTIMEDIA
AUSSTELLUNGEN
SYMPOSIEN

OSNABRÜCK 1.–11. 9. '88



FILMAKTUALITEIT , TELEVISIE , VIDEOGRAFIE

IN EEN UITGEBREID TEMATISCH DOSSIER



ANDERE

SINEMA

Tweemaandelijks Filmtijdschrift

ABONNEER NU EN ONTVANG GRATIS DE JUBILEUM

UITGAVE NAAR AANLEIDING VAN ONS 10-JARIG

BESTAAN DOOR OVERSCHRIJVING VAN FL. 40,-

OP REKENINGNUMMER ABN 526382126



DE ANDERE FILM • Ommeganckstraat 21 • B-2018 Antwerpen

De deur was nooit een middel om het contact tussen binnen en buiten te bevorderen, hij is geen interface maar een voorkoming daarvan. De deur wilde evenmin degenen die buiten of binnen waren met een geheimen opzadelen, hij stelt zichzelf aanwezig door van cultuur tot cultuur en van tijdvak tot tijdvak te metamorfoser en, en daarbij de kenmerken die hem bevalen te behouden. De deur stelde zich altijd al zo op dat men niet om hem heen kon, hij eiste dat hij gezien werd, liet zijn gebruikers enkel door op voorwaarde dat men hem aanraakte, als object met een omvangrijk titiel aan kwaadaardige trekjes verplichtte hij zijn passanten tot het in acht nemen van een ceremonieel aan handelingen en beleefdheidsregels. De deur was een liefhebber van mens en dier maar tegelijkertijd verzot op andere objecten: deurkrukken, diefsjes of spiekgaten, sloten, kettinkjes en sleutels, dievenbus, drangers en trektoeven, kloppers, kerstkranssen, beslag, ijzeren strips of verzwaren, naamplaatjes, opschriften als *We zijn al bekeerd en geen reclamewerk* en papieren mededelingen (*Ben niet rug, Zit in kroeg*), terwijl hij in zijn directe omgeving deurmatjes, wijwaterbakjes, kapstokken en araplubakken, drempels, stijlen en deurpost, bellen, pionnetjes, maar vooral ook andere deuren aan-Ok, van de hor-deur voor zich tot die in het portaal en de gangen achter zich.

Het christelijke Westen is de deurencultuur. De deur is er zwaar, hoog, gewijd, vaak met vleugels (de dubbele deur), alleen het Westen kon zoiets als de draaideur ontdekken, na eerder een brug tot deur te hebben omgevoerd (Ophaalbrug voor vestingen). De moderne tijd brak er aan toen Luther zijn stellingen op een deur vastspijkerde. In de Arabische wereld is de deur, op de poort na die de binnenplaats en de oevenvertrekken van de buitenwereld scheidt, meestal een gordijn (dat in het Westen als de kraaltrengen van het vliegengordijn voor keukens en verrassen zou opduiken). De Islam gaf de deur zijn meest individuele vorm in de gedaante van de vrouwenluier, terwijl Japan de deur zijn oorspronkelijke meest universele gedaante heeft laten behouden: die van de schuivende muur. De deur liet zich door het Westen tot obstakel voor een controle-instrument van de oomen gebruiken: stadspoort, tuinhek, kerkdeur, entree, exit, nooduitgang, met de bijbehorende bewaars van wachten, leeuwen of honden, kosters, portiers, concierges en cipiers, uitsmijters, videasten en elektronicus. Dit gaf de deur zijn duistere kant: deurbrekers, deurwaarders, dood. De verzetsdeuren vielen binnen: de poortjes in vesting- en kerkmuren, het rijk naar onderaardse gangen, de onzichtbare deur van Anne Frank en andere achterwereld-bewoners, de eerbarricadeerde en de barricaderende deuren, de bewustzijnsverruimende deur van de psychedelica (de oors of perceptie), de open deur van het cliché, de draakende deur van de horror, de doorzeefde deur der luipordenaars. Overal waar een deur staat beleeft het Westen zijn grenservaring. De bruidegom draagt zijn bruid de geopende deur door opdat de hare zich voor hem opent, de oovivaarskrans op de voordeur vestigt dit, de knal waarmee de deur dichtslaat verankeert het voortijdige eind van de relatie, en op de dagen voordeur wordt de overledene tenslotte zijn huis uitgedragen: de laatste deur door tot voor de oemelpoort.

W.O. II was de kevoet waarmee het Westen met veel geweld de deur naar de wereld openbrak, om de aarde in het teken te plaatsen van de versnelling als nige en universele waarde. Alles werd open gegooit, moest mogen, bespreekbaar zijn, de ideologie van het contact voerde tot de communicatie-extase van de open society. Direct al haakte het oostblok af, het oos voor een anti-mediamieke cultus van de vertra-

De Deur in Ons Bewustzijn

Een Open perspectief

Toen de openbare sfeer verzadigd werd van een anti-deurse transparantie, koos de deur voor de dubbele strategie van terugtrekken op vooringenomen posities en onvoorziene aanval. De huisdeur maakte een spectaculaire come-back, enerzijds door met een nostalgische zwaarlijvigheid van massief eikenhout de vroegere westerse cultuur tot stijl te verheffen (dikke deur); anderzijds door een komplot aan te gaan met bijvoorbeeld de neo-sociale kraakbeweging die, na een in ongebruik geraakte huisdeur open te hebben gebroken, deze verhief tot het magisch centrum van haar verzetscultus. De gekraakte deur liet zich offerandes brengen in de vorm van staalplaten, bedspiralen, bouwstempels, balken en herstelde zo haar vroegere rol van objectmagneet. De kraakdeur droeg geen naamordje, leek anoniem te willen zijn, maar kreeg in feite de taak opgedragen een geheim tot stand te brengen en te bewaken. Dit stuitte bij politie en justitie op grote bezwaren, de kraakdeuren werden daarom ofwel doorgezaagd en opengeramd, ofwel gesocialiseerd tot voordeurdelers-deuren en vervangen door de naamgevende prefab van de renovatie.

In de openbare sfeer zag de deur zich van al zijn attributen ontdaan: deurkruk en drempel verdwenen, de brievenbus werd losgekoppeld, de bel vervangen door gesloten videocircuit, elektronische zoemer en intercom. De onzichtbare deur, die aanvankelijk tot kwaadaardige botsingen en verwondingen leidde, werd onschadelijk gemaakt door hem te verbouwen tot een geautomatiseerde opening. De post-westerse deur is geïmagineerd, een schuivende muur gemaakt; hij wordt niet meer gezien en aangeraakt, passagierituelen zijn niet mogelijk doordat de deur al open is voor hij bereikt kan worden, zijn lievelingskenmerken zijn hem afgenomen, hij is een persiflage van zichzelf. De deur wil object zijn, niet een middel maar het doel, deur an sich, gelatenheid. Hij wil open of dicht zijn, of op een kier staan. Maar als men hem niet in zijn waarde laat, neemt hij wraak, wordt terroristisch en keert terug tot de taboe verklaarde staat van geweld. De deur heeft voor de duistere kant van het leven gekozen. Als het nacht wordt zien we overal voor de glazen Fassades van de transparante staat de deur terugkeren als ijzeren gordijn, ter bespotting van alle versnelling en grenzeloze openheid zoeven de rolluiken omlaag en brengen over de turbulente stad de vloek van de woestijn. Het rolluik is de spiegel van het post-westerse leven: openheid zonder deuren is een woestijn zonder oase. Het deurloze leven eist een prijs, en die is de dood.

Letter to the Editor

Mediamatic,

(...) met verbijstering heb ik kennis genomen van de wijze waarop jullie mijn artikel over de *Fukui Video Biennale* (MM 2/4) hebben verminkt. Als ik je toestemming geef een en ander aan mijn artikel te veranderen, dan heb ik het over *stilistische* zaken. Ik ben overigens weinig gelukkig met de telegramstijl die er door jullie ingrijpen is uitgerold. Ronduit stuitend vind ik het echter dat je de vrijheid hebt durven nemen mij meningen en woorden in de mond te leggen die *absoluut niet* de mijne zijn. De mening die je bijvoorbeeld blijkt te koesteren ten aanzien van SERVAAS' werk deel ik in het geheel niet met je. Dat SERVAAS het meest ondubbelzinnige voorbeeld van *media-critiek-van-de-kouwe-grond* vormt lijkt me na lezing van mijn door jou geschreven artikel meer iets dat voor jou blijkt op te gaan; het projecteren van jouw aperte mening in een notabene door een ander geschreven artikel, moralistischer kan het niet! Een zogenaamd leuke woordspeling als *Door het gewip voelt men zich werkelijk verneukt* is voor mij het toppunt van popiejopie platvloersheid en zou ik nooit zelf geschreven hebben. Het betitelen van SERVAAS' werk als lawaai gaat mij te ver, mijns inziens speelt ook het geluidsgeweld een essentiële rol in zijn werk.

Nogmaals, als jullie iets tegen bepaalde Nederlandse kunstenaars hebt, dan moet je die kritiek spuien onder je *eigen* naam, maar dat niet op zo'n goedkope manier in mijn naam doen. (...)

● (...) I was astonished at the way in which you mangled my article about the *Fukui Video Biennale* (MM 2/4). If I permit you to change parts of my article, I mean it simply in terms of matters of style. Anyway, I can hardly say that I am happy with the telegram-like style resulting from your actions. Worse still, I find it downright disgusting that you dare take the liberty of attributing opinions and words to me that are *absolutely not* my own. For instance, I do not in any way share the opinion you appear to foster concerning SERVAAS' work. After re-reading in your revised version of my article that SERVAAS is the most unambiguous example of *the media-criticism-bigotry* it seems to me that that is a more accurate description of *your* approach: the projecting of what are obviously your own opinions onto an article written by (NOTA BENE) someone else, what could be more moralistic! For me, what some may call a pleasing play on words such as *each jolt made one feel caught out* is the height of lavatory humour crudeness – something I would have never written myself. Describing SERVAAS' work as being noise is going too far, in my view the sheer violence of the sound plays an essential role in his work.

Once again, if you've got something against some individual Dutch artists then you must ventilate your criticism under your *own* name and *not* be so cheap as to use mine. (...)

MONIQUE RUHE, Tokyo

MEDIAMATIC VOL 3 # 1 - SEPTEMBER 1988

UITGEVER/PUBLISHER

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

REDACTIE/EDITORS

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

VERTALERS/TRANSLATORS

Anna Abrahams, Amsterdam
Marga Bijvoet, Amsterdam
Fokke Sluiter, Groningen
Annie Wright, Amsterdam

COPYRIGHT

De auteurs/the authors

VORMGEVING/DESIGN

Willem Velthoven, Amsterdam

FOTO OMSLAG/COVER PHOTO

front: KATARINA WITT, photo MICHAEL
ATKINS
MICHAEL JACKSON
NAM JUNE PAIK *Family of Robot:*
Uncle 1986

MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER/
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE:

MIKE VON BIBIKOV voormalig
reclameman / former advertising
executive, Amsterdam. BILWET
stichting ter bevordering van illegale
wetenschap, Amsterdam. ADILKNO
foundation for the advancement of
illegal knowledge, Amsterdam.
ALFRED BIRNBAUM videokunstenaar /
video artist in Tokyo. STEVEN BODE
video and TV journalist in London.
MAX BRUINSMA hoofdredacteur
Items / chief editor of Items
Magazine, Amsterdam. PAUL GROOT
kunstcriticus / art critic in
Amsterdam. PHILIP HAYWARD schrijft
en doceert over film en TV / writes
about and teaches film and TV
studies in London. GÉRALD VAN DER
KAAP voormalig kunstenaar / former
artist in Amsterdam. MAURICE NIO
voormalig/former architect in Delft.
FRIEDEMANN MALSCH kunstcriticus /
art critic in Cologne. GERT MEYERINK
kunsthistoricus en redacteur van
Beeld / art historian and editor of
Beeld magazine, Amsterdam.
LIDEWIJDE DE SMET kunsthistoricus /
art historian in Amsterdam. C.H. VAN
WINKEL kunsthistoricus / art historian
in Groningen.

ZETWERK/TYPE-SETTING

Perscombinatie, Amsterdam

DRUK/PRINTING

DrukGoed, Amsterdam

BINDEN/BINDING

Binderij Amsterdam, Amsterdam

BIJDRAGEN/CONTRIBUTIONS

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

DEZE UITGAVE/THIS PUBLICATION

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

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION

Nederland: Betapress, Gilze /
Stichting Mediamatic Great Britain:
Central Books, London T 01-4075447 /
Variant Magazine, 76 Carlisle Street,
Glasgow Spain: Metrônom,
Barcelona T 93-31061626 West
Germany: 235 Video,
Cologne T 0221-523828 381 Canada:
Marginal Distribution, Toronto
Ontario T 416-767-5168

ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS

4 nummers / issues:
Nederland/België: particulieren f40,-
instellingen/bedrijven f55,- Maak dit
bedrag over op giro 4412210 t.n.v.
Mediamatic Amsterdam.
Other: individuals f52,-
institutions f67,- Abonnementen
kunnen elk nummer ingaan en
worden stilzwijgend verlengd tenzij is
opgezegd voor verschijnen van het
laatste nummer van het lopende
abonnement
● Subscriptions can start every issue
and will be renewed tacitly unless
terminated before appearance of the
last issue of the current subscription.

(ingezonden mededeling)

computer graphix & post production house

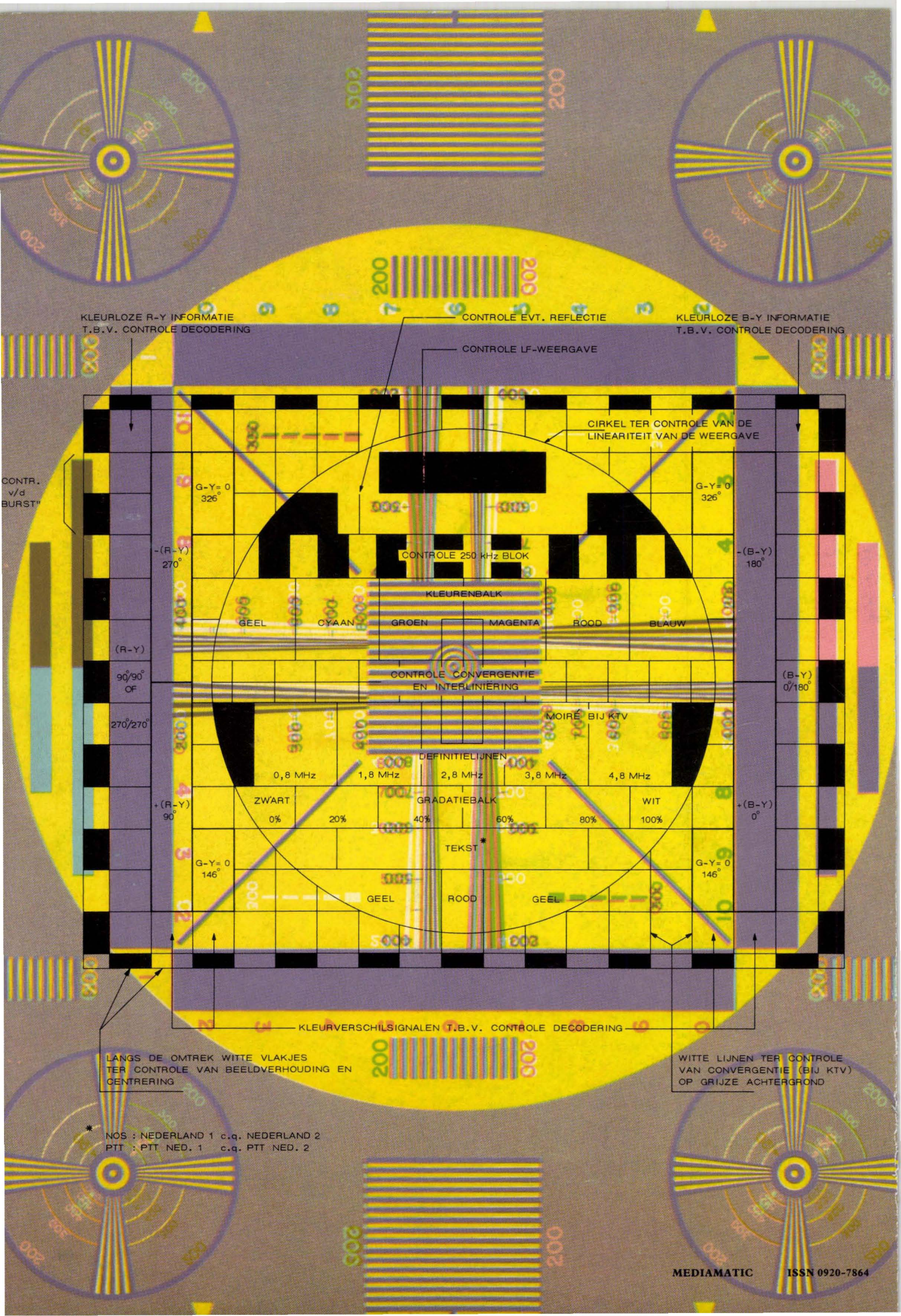
Stampij

Studio

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

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

Warmoesstraat 135 Amsterdam 020 277426



KLEURLOZE R-Y INFORMATIE
T.B.V. CONTROLE DECODERING

CONTROLE EVT. REFLECTIE

KLEURLOZE B-Y INFORMATIE
T.B.V. CONTROLE DECODERING

CONTROLE LF-WEERGAVE

CIRKEL TER CONTROLE VAN DE
LINEARITEIT VAN DE WEERGAVE

G-Y = 0
326°

G-Y = 0
326°

-(R-Y)
270°

-(B-Y)
180°

CONTROLE 250 kHz BLOK

KLEURENBALK

GEEL

CYAAAN

GROEN

MAGENTA

ROOD

BLAUW

(R-Y)

(B-Y)

90°/90°
OF

CONTROLE CONVERGENTIE
EN INTERLINIERING

270°/270°

MOIRÉ BIJ KTV

+(R-Y)
90°

+(B-Y)
0°/180°

ZWART

GRADATIEBALK

WIT

0%

20%

40%

60%

80%

100%

TEKST*

G-Y = 0
146°

G-Y = 0
146°

GEEL

ROOD

GEEL

KLEURVERSCHILSIGNALEN T.B.V. CONTROLE DECODERING

LANGS DE OMTREK WITTE VLAKJES
TER CONTROLE VAN BEELDVERHOUDING EN
CENTRERING

WITTE LIJNEN TER CONTROLE
VAN CONVERGENTIE (BIJ KTV)
OP GRIJZE ACHTERGROND

* NOS : NEDERLAND 1 c.q. NEDERLAND 2
PTT : PTT NED. 1 c.q. PTT NED. 2