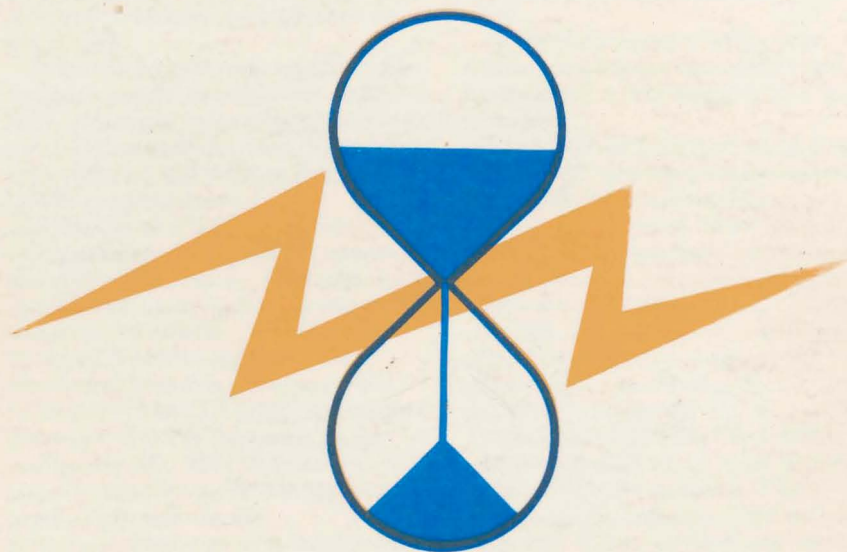


Nederlands Tijdschrift voor Media-Kunst en TV-toestellen

mediamatic

Dutch Magazine on Media Art and Hardware Design



Talking Back to the Media

Bruce Nauman

More tales from the Beauty Farm

Ugo La Pietra

Livinus van de Bundt

Putting up against the Media

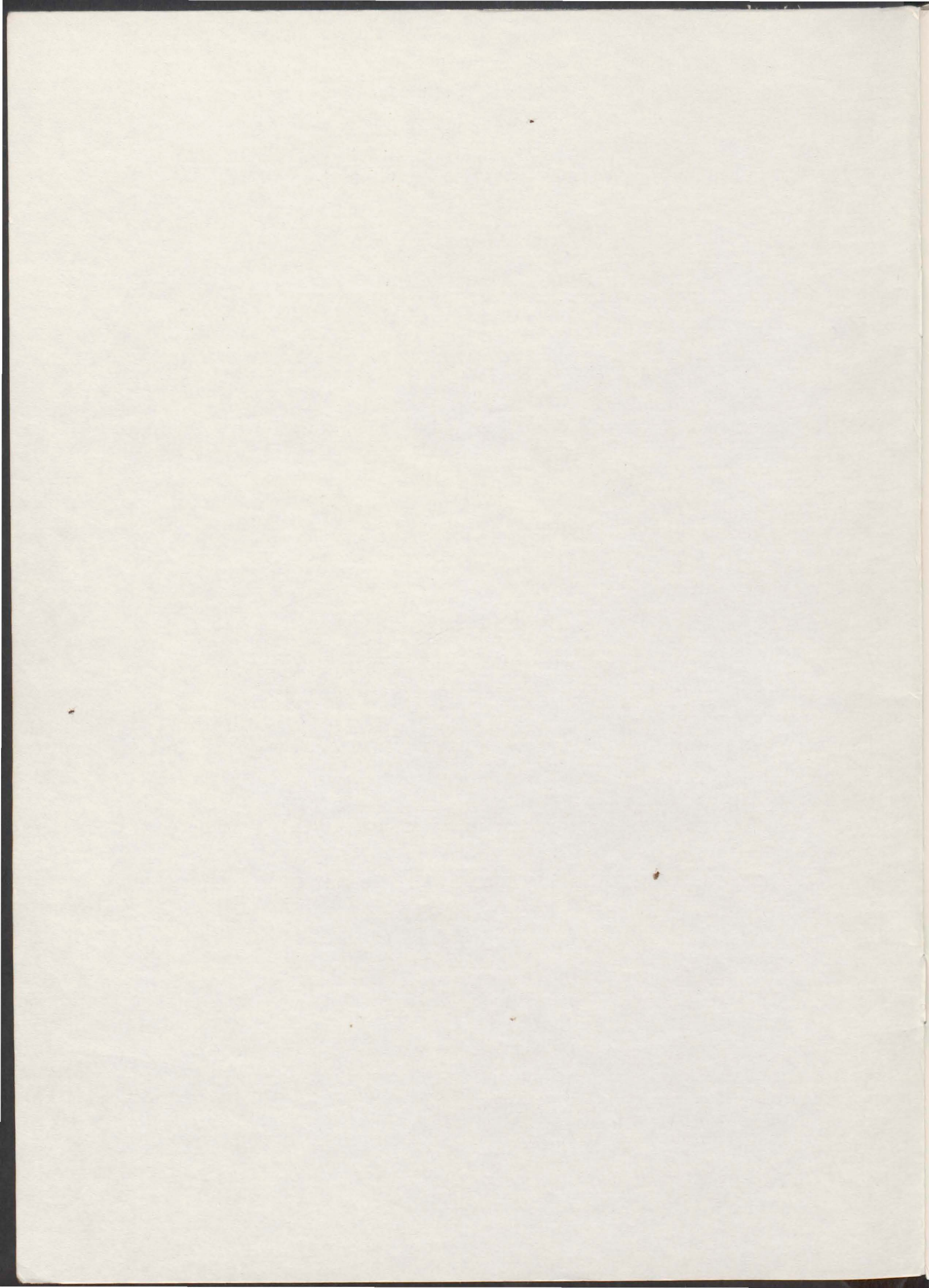
Frits Maats

Media / Rituelen / Design

Servaas

Beatrijs Hulskes

VOL 0, NO. 0 DECEMBER 1985



Redactioneel / Editorial

Sinds de *uitvinding* van de Videokunst in het begin van de jaren 60 door NAM JUNE PAIK zijn steeds meer kunstenaars zich van elektronische media gaan bedienen. Tot halverwege de jaren 70 vaak als verlengstuk van de conceptuele en performance-activiteit die in die periode hoogtij vierde. Of vanwege hun (die media) immateriële kwaliteit en vermenigvulbaarheid (slecht verhandelbaar, democratisch).

Later ontstond meer interesse voor de intrinsieke beeldende mogelijkheden van vooral video.

Ook in Nederland werkt tegenwoordig een groot aantal kunstenaars met audio, video, computers. Je kunt het tegenwoordig zelfs op kunstacademies leren. Vanaf '82 organiseert het KIJKHUIS in Den Haag jaarlijks een groot internationaal videofestival, de al langer bestaande videogalerie MONTEVIDEO groeide uit tot een belangrijk productie-, vertonings- en distributiecentrum, vanaf '83 bestaat er een VERENIGING VOOR VIDEOKUNSTENAARS die ook al distribueert, produceert en presenteert (TIME BASED ARTS), Musea verzamelen en tonen (b.v. tent. *The Luminous Image Amsterdam '84*). Sinds '84 draait een landelijk *videocircuit*. Het bedrijfsleven wordt zich bewust van zijn verantwoordelijkheden en stelt apparatuur beschikbaar, de Media-Kunst heeft zich ontwikkeld tot een min-of-meer zelfstandig fenomeen binnen de Beeldende Kunst.

Het enige wat tot nu toe eigenlijk ontbrak was een platform voor inhoudelijke discussie, een plaats waar in het openbaar aan theorievorming wordt gedaan, waar deze vorm van kunst gelegitimeerd wordt. Maar waar ook vraagtekens geplaatst worden bij overmatige preoccupatie met bepaalde media, een stimulans tot Reflectie.

Een Tijdschrift

We hopen dat *Mediamatic* zich zal ontwikkelen tot het hierboven geschetste ideaalbeeld.

Naast theoretische, historische, polemische, meer algemeen cultuurbeschouwelijke en kunstenaars-bijdragen zult u in *Mediamatic* ook regelmatig artikelen aantreffen over de vormgeving van de apparatuur waarvan de media-kunstenaar zich bedient. De TV als lijst van de videokunst, de reflectie van de ontwerper op de rol van massa-media in de maatschappij naast die van de media-kunstenaar, mogelijk een prikkelende confrontatie tussen twee verschillende disciplines.

In ieder geval zien we voor dit tijdschrift een taak als intermediair tussen kunstenaars, instellingen, publiek en kunststudenten.

Rest ons u uit te nodigen uw kritiek en/of suggesties niet onder stoelen of banken te steken. Wie weet starten we in nummer 1 een interessante brievenrubriek.

Willem Velthoven, Jans Possel.

●Since NAM JUNE PAIK *invented* Video Art in the beginning of the sixties, more and more artists have made use of electronic media. Until about 1975 often as an extension of the conceptual and performance activities which in those days were at the height of their popularity. Or perhaps for their non-material quality and reproducibility (difficult to sell, democratic).

Later on people became more interested in the intrinsic visual possibilities of, mainly, video.

In the Netherlands as well, a large number of artists use audio, video, and computers. It is even taught in art schools nowadays.

Since 1982 the KIJKHUIS in the Hague annually sets up a big international video festival, while the video-gallery MONTEVIDEO which existed already before that date, developed into a centre for production, exhibition, and distribution. In 1983 a SOCIETY FOR VIDEO ARTISTS came into being (TIME BASED ARTS), which also distributes, produces, and presents video art. Musea collect and put on exhibitions of video art (e.g. *The Luminous Image Amsterdam 1984*). Since 1984 a nation-wide video-circuit exists. Industry and trade become conscious of their responsibilities, and provide the necessary apparatus. Within the visual arts, Media Art has developed into a more or less independent phenomenon.

The one thing that was missing so far, was a platform for discussion, a place where theorizing could be done publicly, and where this form of art could be legitimized. But also a place where undue preoccupation with certain media may be questioned, a platform that stimulates Reflection.

A Journal

We hope that *Mediamatic* will develop into the ideal journal.

Besides theorizing, historical, polemical, and cultural articles, and contributions by artists, you will regularly come across articles in *Mediamatic* that deal with the design of the apparatus used by the video artist. The television as a frame for video art, the reflection of the designer on the role of the mass media in society, compared with that of the media artist; possibly a stimulating confrontation between two different disciplines.

In any case, we see a task for this journal as an intermediary between artists, institutions, the public, and art students.

Finally, we invite you not to hesitate to put forward your comments and/or suggestions. Perhaps we shall start an interesting *Letters to the Editor* column in the first issue.

●Translation: FOKKE SLUTTER Groningen

6

SERVAAS

De Nieuwe TV / The New TV

SERVAAS voegt expressiemiddelen toe aan het emotioneel invalide televisietoestel.

●To the emotionally disabled television set, SERVAAS adds new means of expression.

16

JOUKE KLEEREBEZEM

More tales from the Beauty Farm

Video is als medium onbruikbaar voor de ware kunstenaar. De Verfijning van Individuele Betrekkingen versus de Media als nieuwe Overheid.

●For the true artist, video is a useless medium. The Refinement of Individual Relations versus the Media as a new Authority.

20

JOUKE KLEEREBEZEM

Pagina / Page

10

MARIE-ADÈLE
RAJANDREAM**Livinus en het Licht / Livinus and the Light**

De lichtkunstenaar LIVINUS VAN DE BUNDT haalde in 1978 RENÉ COELHO over MONTEVIDEO te stichten.

Een biografie.

●In 1978 the light-artist LIVINUS VAN DE BUNDT persuaded RENÉ COELHO to lay the foundations of MONTEVIDEO.
A biography.

Deze uitgave was mogelijk door een financiële bijdrage van de provincie Groningen, door belangeloze medewerking van de drukkers, de vertalers en Henny de Boer, en door facilitaire ondersteuning van de Faculteit der Letteren van de Rijksuniversiteit Groningen.
●This publication was made possible by the financial support of the province of Groningen, by the disinterested co-operation of the printers, the translators, and Henny de Boer, and by technical facilities of the Faculty of Arts of Groningen University.

Colofon

MEDIAMATIC VOL. 0, NO. 0 DECEMBER 1985

UITGEVER/PUBLISHER
stichting MEDIAMATIC, Groningen.

VOORLOPIGE REDACTIE/PROVISIONAL EDITORS
Willem Velthoven, Jans Possel

PRODUCTIE/PRODUCTION
Henny de Boer, Margreet Nekeman,
Jans Possel, Barbara Pyle
Willem Velthoven, Roelof Verheyen.

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION
Adriaan van Altena.

VORMGEVING/DESIGN
NormaalontwerpVelthoven
Groningen/Amsterdam

VERTALERS/TRANSLATORS
Marten Gerritsen, Michael Gibbs,
Grand Prix, Barbara Groenhart,
Fokke Sluiter, Sjaak Velthoven.

PRIJS/PRICE
no.0 /5,-
volgende nummers/next issues /10,-

ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS
1 jaar (4 nummers) /30,-
Maak dit bedrag over op giro 5049152 t.n.v.
Mediamatic, Groningen.

36

BEATRIJS HULSKES

Pagina / Page

26

JANS POSSEL

Media / Rituelen / Design

De Italiaanse ontwerper

UGO LA PIETRA

articuleert de manier waarop wij met media omgaan in zijn ontwerpen.

- In his designs the Italian designer UGO LA PIETRA articulates the way in which we deal with media.

33

LIDEWIJN RECKMAN

Good Boy / Bad Boy

Analyse van een installatie van BRUCE NAUMAN.

- Analysis of an installation of BRUCE NAUMAN.

38

MAX BRUINSMA

Talks on Talking BackWat waren de motieven van de kunstenaars-initiatiefnemers van *Talking Back to the Media*?

- What were the motivations of the artists-originators of *Talking Back to the Media*?

24

FRITS MAATS

Karnak**OFFSET**

Springelkamp, Groningen

ZEEFDruk/SILKSCREEN

Evert Winkel/Nanai, Groningen

COPYRIGHT

De auteurs

FOTO OMSLAG/COVERUlises Carrión zoekend naar een oude B-Film/
Ulises Carrión searching for an old B-movie**STICHTING MEDIAMATIC**Zuiderdiep 35
9711 HB Groningen
Nederland
050 140241**MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER/
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE****MAX BRUINSMA**studeert kunstgeschiedenis in Amsterdam en is muziekredacteur bij de VPRO -radio. Hij werkte mee aan *Talking Back to the Media* (geluid)

- Student of art history in Amsterdam and a musical editor for VPRO -radio. He co-operated on *Talking Back to the Media* (sound).

BEATRIJS HULSKES

werkt als kunstenaar in Groningen

- works as an artist in Groningen.

FRITS MAATS

werkt als kunstenaar in Groningen

- works as an artist in Groningen.

JOUKE KLEEREBEZEM

is beeldend kunstenaar in Amsterdam en één van de oprichters van stichting De Zaak, Groningen

- is an artist in Amsterdam and one of the founders of De Zaak, Groningen.

LIDEWIJN RECKMAN

is kunsthistoricus, Amsterdam.

- art historian, Amsterdam.

MARIE-ADELE RAJANDREAM

studeert Kunstgeschiedenis, Leiden.

- student of art history, Leiden.

SERVAAS

werkt als kunstenaar in Hoorn

- works as an artist in Hoorn

De Nieuwe TV

We worden dagelijks aangevallen door TV - beelden en -geluiden, vooral door de eentonigheid daarvan. De matheid van TV ontstaat doordat beeld en geluid gelijktijdig verkondigen! Dat moet met fantasie doorbroken worden.

Het beeld beweegt weliswaar, maar treedt niet buiten zichzelf. Het moet mogelijk zijn TV omroepen te omzeilen door emotionele TV's op de markt te brengen.

Philips kan de afgebeelde installaties als voorbeeld gebruiken, alle apparatuur past steeds in een groot formaat TV - toestel.

Tot de nieuwe TV in productie is genomen kunnen we ons behelpen met mijn tapes.

SERVAAS *The Wrong Connection* installatie 1985

De beelden op de monitoren worden drie-dimensionaal gemaakt door het geluid; stalen klepels in de oliedrums worden pneumatisch aangestuurd waar het videobeeld dat vereist.

●The images on the monitors are made three-dimensional by the sound: steel clappers in oil drums are directed pneumatically where the video image requires it.



/The New TV

●We are daily being attacked by TV images and sounds, and, most of all, by their monotony. TV is dull because image and sound give their messages at the same time. This has to be overcome by fantasy.

Even though the image on the screen is moving, it cannot go beyond its limits. It should be possible to outdo broadcasting companies by putting emotional televisions on the market. The installations depicted can be used as examples by Philips, since all apparatus fits into a large size TV -set.

Until the new television is produced we can make do with my tapes.

●Translation: FOKKE SLUITER Groningen

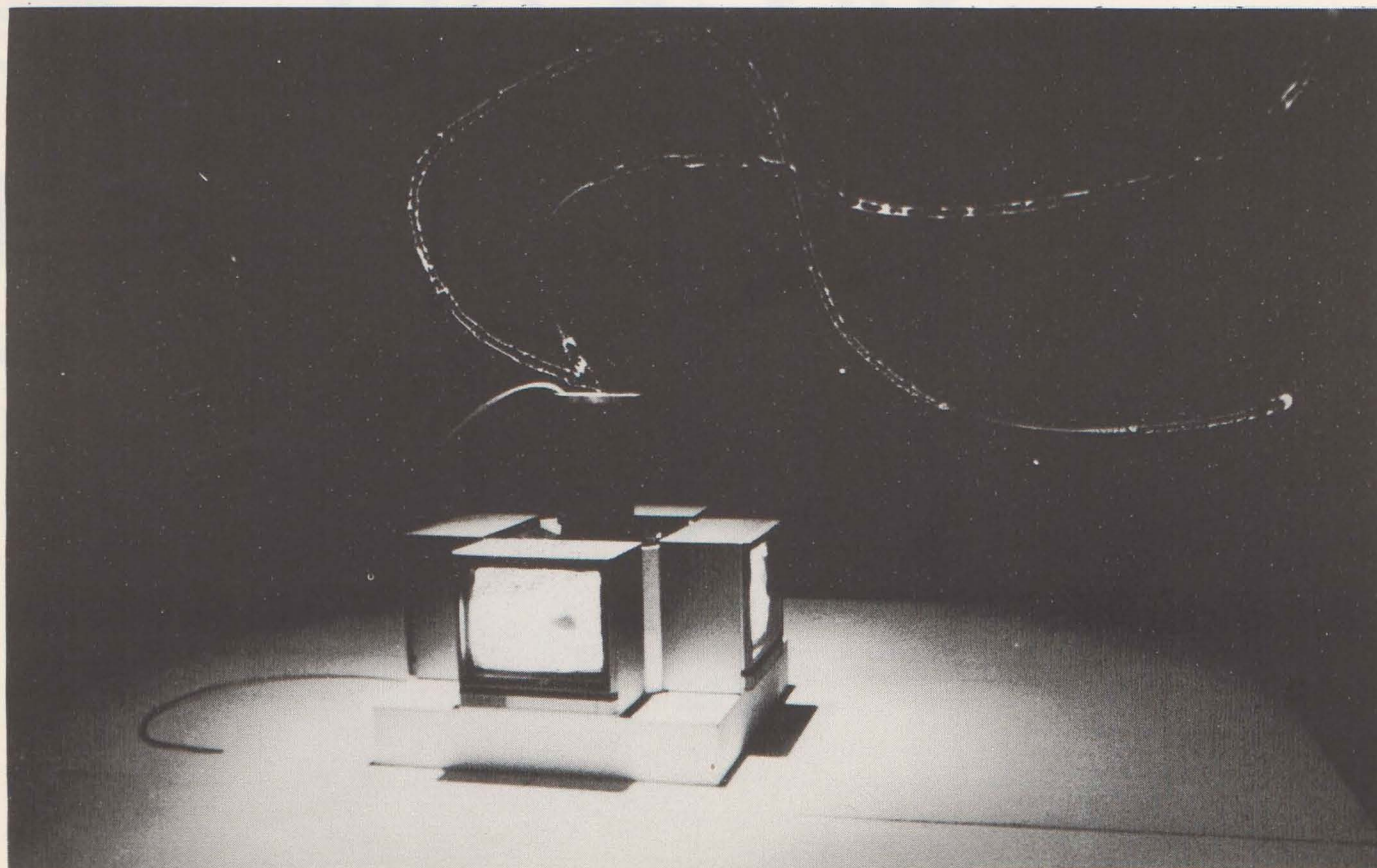
SERVAAS *Are You Afraid of Video?* Installatie 1984

De pneumatische zweep die vanuit de monitoren omhoog komt, slaat wild om zich heen op het ritme van de beelden, die variëren van agressief nieuws tot porno. Door de slaande zweep wordt de toeschouwer weer betrokken bij het onderwerp. Nieuwsbeelden en andere activiteiten werken daardoor weer activerend.

Het mag *überhaupt* niet meer mogelijk zijn koffie te drinken tijdens het journaal. Relativeren is nodig maar dat moet dan wel achteraf gebeuren, ná de actualiteiten.

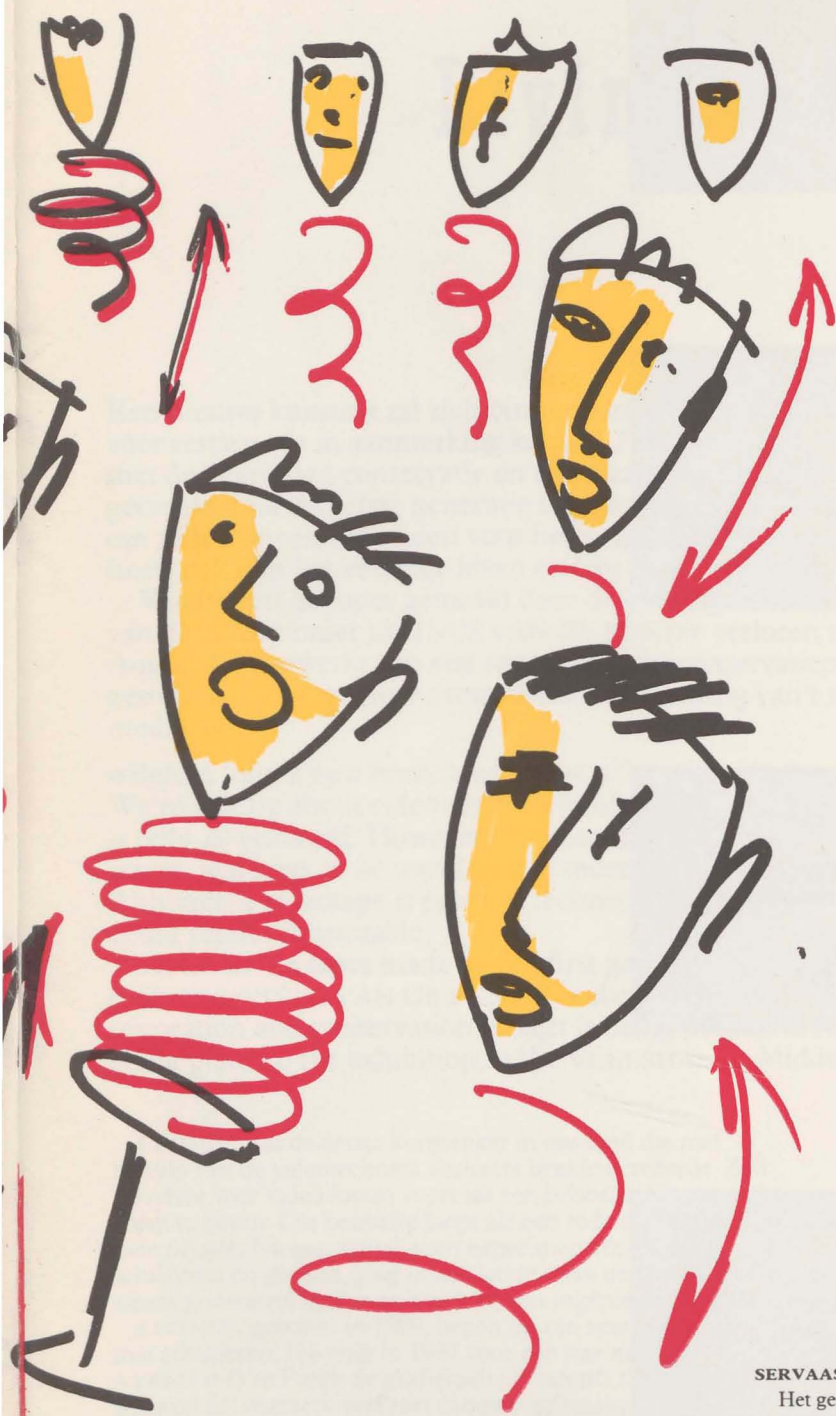
●The pneumatic whip that rises out of the monitors lashes about wildly, on the rhythm of the images on the screen, which vary from aggressive news to pornography. The lashing whip involves the spectator in what is going on. New flashes and other activities regain their activating power in this way.

In any case it ought to be prohibited to drink coffee during the news. It may be necessary to put things in perspective, but this should be done after the news headlines.



'UPSIDE DOWN'





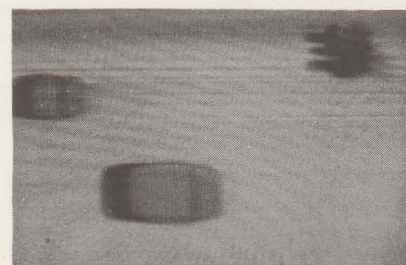
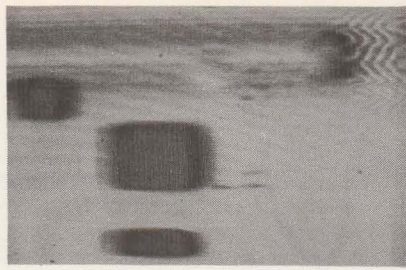
SERVAAS *Installatie* 1986

Het gezin wordt, gezeten op pneumatische stoelen, voor z'n vertrouwde televisie, letterlijk op en neer bewogen, gestuurd door het programma dat het bekijkt.

Hiermee wek ik onderlinge schaamte bij de televisiekijkers, we zitten, kijkend, allemaal in hetzelfde schuitje.

●The family is seated, before their television set, on pneumatic chairs, and are moving up or down, directed by the program that is being watched.

This produces mutual embarrassment among the spectators. We are all in the same boat, watching television.



LIVINUS *Moirée*, 1972, 5 beelden

MARIE-ADÈLE RAJANDREAM

Livinus en het Licht

Een nieuwe kunsttak zal zich binnenkort scharen bij de verschillende soorten van de beeldende kunst die voor restauratie in aanmerking komen. De videokunst, nog maar 20 jaar oud, een kunst die men niet direct met de begrippen conservatie en restauratie zou associëren. Toch is nu het moment aangebroken dat tapes gemaakt door de eerste generatie videokunstenaars overgeschreven moeten worden op modernere systemen om ze te kunnen behouden voor het nageslacht. Een videotape, weliswaar een bewijs van technisch vernuft, heeft ook niet het eeuwige leven en kan door ouderdom of slecht onderhoud verloren gaan.

Wat betreft de tapes gemaakt door de eerste generatie Nederlandse videokunstenaars dreigt nu het werk van de videopionier LIVINUS VAN DE BUNDT verloren te gaan. Op het moment wordt bij MONTEVIDEO in Amsterdam gewerkt aan een restauratie- en conservatieproject. Daarnaast worden voorbereidingen getroffen voor een grote overzichtstentoonstelling van LIVINUS' werk in de VLEESHAL te Middelburg, medio '86.

● Before long a new branch will have to be added to the various forms of art that qualify for restoration. We're talking about video-art, a form of art not readily associated with conservation and restoration since it is only 20 years old. However, the moment has arrived that tapes, made by the first generation of video-artists, will have to be transferred to more up to date systems in order to ensure their survival for posterity. Although a videotape is proof of technical ingenuity, it will not last forever and age or bad maintenance could render it unusable.

As far as the tapes made by the first generation of Dutch video-artists are concerned, the work of video-pioneer LIVINUS VAN DE BUNDT is about to be lost. Therefore at MONTEVIDEO in Amsterdam, a restoration and conservation project is being prepared. Also a large retrospective of the works of LIVINUS is being planned for exhibition in the VLEESHAL in Middelburg in 1986.

LIVINUS was de eerste kunstenaar in ons land die met behulp van de videoteknik abstracte beelden creëerde. Zijn interesse voor video kwam voort uit een behoefte om aan licht vorm te geven. Die behoefte loopt als een rode draad door zijn hele oeuvre. Na een aantal jaren experimenteren met schilderen en grafiek, ging in zijn latere werk de techniek een steeds grotere rol spelen en bleek hij een ingenieus autodidact.

LIVINUS, geboren in 1909, begon op zijn veertiende jaar met schilderen. Hij ging in 1937 voor een jaar naar ATELIER 17 te Parijs, de grafiekschool van BILL HAYTER, waar op dat moment veel met nieuwe technieken geëxperimenteerd werd. In ATELIER 17 stonden de ruimtelijke eigenschappen van de prent centraal. HAYTER onderhield contacten met de *Surrealisten*, veel coryfeën uit de moderne kunst verbleven voor bepaalde tijd op ATELIER 17 onder andere PICASSO, met wie LIVINUS bevriend was. Beïnvloed door PICASSO, de *Surrealisten* en het onderwijs van HAYTER, stelde hij in 1938 abstract werk ten toon: lagen papier met schroeiplekken en ingebrande gaten. Negatieve kritiek hierop bracht Livinus ertoe om zijn kunstwerken te vernietigen.

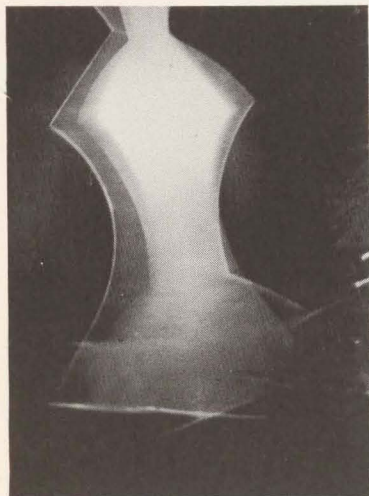
Een jaar later stopte hij met schilderen omdat hij ontevreden was met kleur en verf. *Ik bereikte te weinig de brille die ik voor mijn geestesoog zag*, heeft hij eens gezegd. Hij zou voorlopig graficus blijven en in zijn prenten het licht proberen te tonen door middel van zwart-wit tegenstellingen. Het vooroorlogse werk dat hij na 1938 maakte is figuratief en weinig revolutionair, maar na de Tweede Wereldoorlog pakte hij de draad die hij in 1938 had laten vallen, weer op. Wellicht gebeurde dit onder invloed van de *Informele Kunst*.

● LIVINUS was the first artist in our country who utilized video techniques to create abstract images. His interest in video stemmed from an urge to mould light into a concrete form. This urge runs throughout his entire oeuvre as a main thread. After experimenting with paintings and graphics for a couple of years, technology started playing an increasingly important role, and he proved to be an ingenious autodidact.

LIVINUS, born in 1909, started painting at the age of 14. In 1937 he went to the Paris ATELIER 17 for a year, an artcollege run by BILL HAYTER, where a lot of new techniques were being experimented with. At ATELIER 17 the spatial properties of the print were the central issue. HAYTER maintained close touch with the surrealists and many famous modern artists visited the Atelier for prolonged periods. One of these artists was PICASSO, whom LIVINUS befriended. In 1938, influenced by PICASSO, the *surrealists* and the teachings of BILL HAYTER, LIVINUS exhibited his abstract work: it consisted of layers of paper, featuring perforations caused by fire and other scorch-marks. Advers criticism made LIVINUS destroy the lot.

Dissatisfied with color and paint, he ceased painting a year later. *I attained too little of the brilliance which I envisaged*, as he once put it. For some time to come he would confine himself to graphic art, and try to show light in his prints through the contrast between black and white. His work from the prewar period after 1938 is figurative and not very revolutionary, but after the war he appears to have picked up on the trail where he had left off in 1938. This might have been influenced by *Informal Art*.

In 1957 the graphic work of LIVINUS was exhibited in the

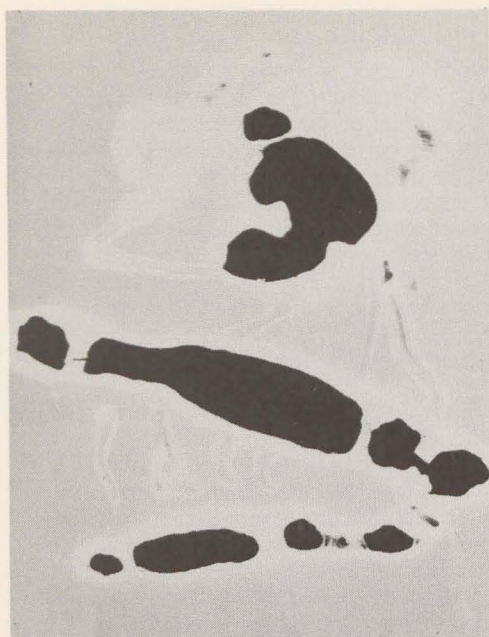
PIM VAN OS *Abstracte Foto*, ca.1950PIM VAN OS *Abstracte Foto*, ca.1950LIVINUS *Ets* 1956

In 1957 werd het grafisch werk van LIVINUS tentoongesteld in het STEDELIJK MUSEUM. Zijn vormtaal doet denken aan PICASSO en de *Surrealisten*. Zwarte, convexe figuren bevinden zich op een witte ondergrond en de contouren binnen deze figuren zijn als witte lijnen uitgespaard. De eenvoudige vormen en het reliëf, ontstaan door een combinatie van hoog- en diepdruk, maken de prent tot een levendig geheel.

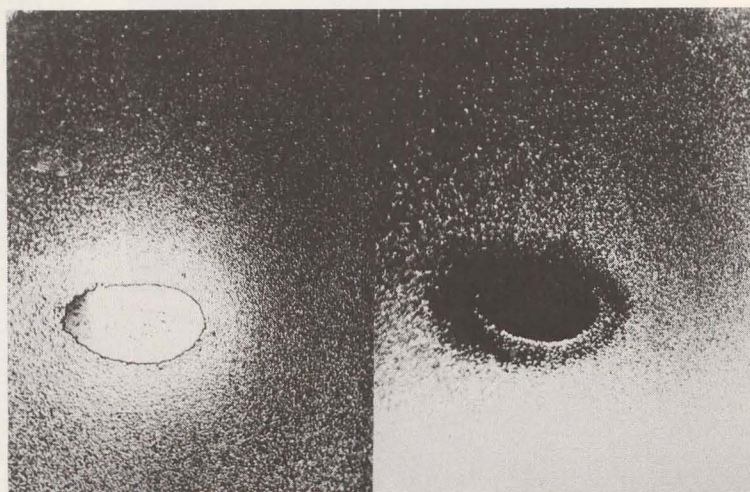
Eind jaren vijftig ging hij over op een ander medium: de fotografie. LIVINUS was onder de indruk geraakt van de abstracte foto's van PIM VAN OS. Deze maakte zogenaamde *Luminogrammen*; abstracte foto's waarbij uitstraling, speling en beweging van het licht hoofdmotief zijn¹. LIVINUS ging ook abstracte foto's maken maar volgens een ander technisch procedé dan PIM VAN OS. LIVINUS had uitgevonden dat men door een staaf van glasvezel licht kon laten stromen en gebruikte deze vondst door met een dergelijke staaf licht aan te brengen op een lichtgevoelige film. Naarmate de staaf langer op een plek gehouden werd, ontstonden er lichtere kleuren. De stijl van zijn fotografisch werk zou het best omschreven kunnen worden als *Informeel*: de vlekachtige vormen zijn niet direct herkenbaar, er zijn structuren te zien die je in de natuur tegen zou kunnen komen. De contouren zijn soms scherp, soms vaag en de composities zijn meestal harmonieus.

De volgende fase in zijn werk was die van het toevoegen van beweging aan de beelden. Hij deed dit op veel manieren. Bij sommige objecten gebruikte hij zijn abstracte foto's als beeldmateriaal, bijvoorbeeld bij de continue projectie van diaserie's of bij de *Discovisie*. *Discovisie* was een beeldplaat avant la lettre: door middel van een elektronische cel aan de arm van een draaitafel, werden signaaltes doorgegeven aan een projectie-apparaat, waar ruim honderd diabeeldjes werden afgetast, die zich bevonden op eenzelfde formaat schijf². De beelden die LIVINUS kon produceren met zijn zogenaamde *Lumodynamische Machine*, deden denken aan zijn fotografisch werk. De machine, waar twee versies van bestaan hebben, was een apparaat opgebouwd uit lenzen, lampen en elektronica dat met een toetsenbord bediend kon worden. Door het indrukken van verschillende knoppen verscheen er steeds weer een andere compositie op een projectiescherm. Dan waren er nog de zogenaamde *Chronopeintures*, metalen

LIVINUS *Godin der Vruchtbaarheid*, prent 1955-1957



LIVINUS Fotogram, ca.1955



LIVINUS Fotogram, ca.1955



LIVINUS Lumodynamisch Beeld 1957

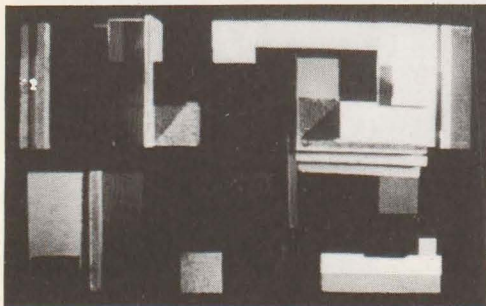
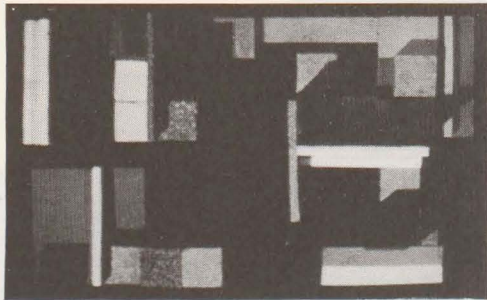
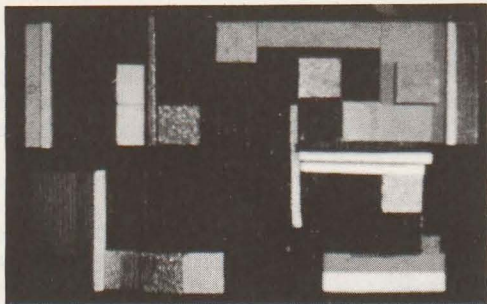


LIVINUS Lumodynamisch Beeld 1957

● STEDELIJK MUSEUM. The style of this work is reminiscent of PICASSO and the *surrealists*. Black convex figures are shown on a white background and the contours within these figures are shown as white lines. The simple shapes and the relief, attained by a combination of gravure and relief printing, make a lively print.

Toward the end of the fifties Livinus switched over to another means of expression: photography. He had become impressed by the abstract pictures of PIM VAN OS. VAN OS made so-called *Luminograms*: abstract photos in which the main theme was the radiant, playful and mercurial properties of light.¹ LIVINUS also made abstract photography, but according to a different technical procedure than PIM VAN OS. Having discovered the light-transducing properties of certain glassfibers, LIVINUS used this phenomenon to write on light sensitive material. Lighter colors could be obtained by holding the lightbeam longer upon one spot. His photographic efforts can best be described as *informal*: the stainlike shapes are not immediately recognizable and some of the patterns seem to have been borrowed from nature. The outlines are sometimes sharp, sometimes blurred and the compositions are usually harmonious.

The next step in his work was to add motion to his images. He did this in many ways. For some objects he used his abstract photos as a basis, for instance in his continuous slide-shows or with his *Discovision*. *Discovision* was a video-disc avant la lettre: an electronic cell, mounted onto the arm of a turntable, and scanning a disc, controlled a projector loaded with some hundred slides mounted in a second disc.² The images, which LIVINUS produced with his so called *Lumodynamical Machine*, were reminiscent of his photographic work. The machine, of which two versions have existed, was an assembly of lenses, bulbs and electronic components, commanded by a keyboard. By pushing the appropriate buttons the composition projected on the screen could be changed again and again. And then there were the *Chronopeintures*, illuminated metal boxes, fitted with pieces of colored plastic and an observation-window. The plastic could be manipulated and would show the rigid geometrical shapes. The principle of the *Chronopeinture* loosely resembles that of the kaleidoscope.

LIVINUS *Chronopeinture*, 1957-1964

kasten met stukken gekleurde kunststof, die belicht werden. Het geheel binnenin kon bewegen en de kasten waren voorzien van een glazen venster, waardoor strakke, geometrische vormen te zien waren. Het principe van de *Chronopeinture* lijkt enigszins op dat van een kaleidoscoop.

LIVINUS was één van degenen die zorgde voor een nieuwe impuls die de lichtkunst in de jaren vijftig kreeg. Hij inspireerde zich niet zozeer op zijn collega's uit de jaren vijftig maar zag zichzelf eerder als iemand die in de lijn van het BAUHAUS en het *Constructivisme* werkte. Ook met de *Stijlgroep* voelde hij zich verwant. Hiervan getuigt onder meer het feit dat hij van plan was samen met RIETVELD de verlichting van de schouwburg in Amersfoort te verzorgen. RIETVELD stierf echter voordat ze iets aan de opdracht gedaan hadden.

Dit project is karakteristiek voor de ideeën die LIVINUS had over de toepassing van zijn lichtapparaten. Hij meende dat ze bij uitstek geschikt waren om als onderdeel van architectuur te functioneren en dat er zo weer een mogelijkheid ontstond om beeldende kunst en architectuur te integreren. Dit idee is misschien gedeeltelijk geënt op één van de theorieën van de *Stijlgroep* dat architectuur een synthese van alle kunsten was³. Bovendien dacht LIVINUS dat lichtkunst als onderdeel van de stedenbouw een goed alternatief zou zijn voor het *visuele kabaal* en met haar therapeutische werking de leef sfeer in de stad zou verbeteren.

In de jaren zestig begon LIVINUS met het combineren van beeld en geluid. Hij raakte geïnteresseerd in muziek door de werkzaamheden van zijn zoon JEEP, die drummer was in een band. Hij verdiepte zich in de correspondentie van licht en kleur met het ritme van beatmuziek. Dat resulteerde in een lichtinstallatie die hij vervaardigde voor de band van JEEP. Op het ritme van de drums flitste een aantal spots van een bepaalde kleur aan en uit.

In 1970 ging hij bij INTERMEDIA in Vancouver experimenteren met het medium video, dat hij in 1965 had leren kennen tijdens een ontmoeting met NAM JUNE PAIK. Vooral de volgende eigenschappen van de videoteknik trokken hem aan: elektronische beeldmanipulatie, snelle reproductie en de mogelijkheid beeld en elektronische klanken synchroon te componeren. Zijn tapes bestaan uit reeksen abstracte beelden die van kleur en vorm veranderen analoog aan de muziek. Op de tape *Moirée* (1972) die hij samen met JEEP maakte, vervormen en verkleuren de beelden tegelijk met de klanken van psychedelische, melodische muziek (in tegenstelling tot de tape *Vijftig uit Twee* (1978), daar verandert het beeld op het ritme van de drums). De beeldstructuur verloopt van een geometrisch naar een golvend patroon. Vooral de overgang van verschillende vormen en de mooie kleurencombinaties, maken de tape tot een esthetische belevenis.

LIVINUS zag video niet alleen als middel om op efficiënte wijze licht en geluid te bewerken. Hij dacht dat creatief gebruik van video het publiek zou aanzetten tot een kritischer houding tegenover de wegwerp-informatie van de televisie, wat volgens hem tot een nieuw verlangen naar harmonie zou leiden.

Video zou het laatste medium zijn voor LIVINUS om aan het licht vorm te geven. Hij hoopte daarvoor ooit de computer te gebruiken, maar stierf voor die tijd. In 1979.

LIVINUS *Beat and Beams* met Livinus op de voorgrond, op de achtergrond projecties, 1963

LIVINUS in distributie bij MONTEVIDEO :
1972 *Moirée* COL-MONO-PAL-11'
1977 *Compilation nr. 1* (verzameltepe) COL-MONO-STEREO-PAL-50'
1978 *Vijftig uit Twee* COL-MONO-PAL-7'

● LIVINUS was one of those who gave new impulses to the light art of the fifties. He was not inspired so much by his colleagues of those days, but saw himself more following the line of BAUHAUS and *Constructivism*. He also felt allied to the *Stijlgroep*, as witnessed by the fact that he had planned to design, together with RIETVELD, the lightning of the Amersfoort theater. However RIETVELD died before the plan got under way.

This project is characteristic of the ideas which LIVINUS had about the application of his lightning apparatus. He thought them quite suitable for incorporation with architecture, and believed that they presented another opportunity to integrate architecture and the fine arts. This viewpoint is perhaps partly based on one of the theories of the *Stijlgroep*, that architecture was the synthesis of all branches of art.³ Furthermore, LIVINUS thought that light art incorporated into town-planning would be a good alternative to the usual visual racket and that it would improve the living-climate in the city through its therapeutical effects.

In the sixties LIVINUS started considering combining sound and image. He became interested in music through the activities of his son JEEP, who played drums in a band. He studied the relationship between light and color in combination with the rhythm of beat music. This culminated in LIVINUS building a lightshow for JEEP's band: it consisted of several colored spotlights, switching on and off to the beat of the drums.

In 1970, while at INTERMEDIA in Vancouver, he started experimenting with video. He had been introduced to the medium in 1965 by NAM JUNE PAIK. The possibilities of electronic image manipulation, fast replay and the synchronous composing of image and electronic sound especially appealed to him. His tapes consist of series of abstract images changing in color and shape concordant to the music. In the tape *Moirée* made in 1972 together with JEEP, the picture distorts and discolors to the sound of psychedelic and melodious music as opposed to the tape *Vijftig uit Twee* (Fifty out of Two, 1978) which has the image changing to the beat of the drums. The image changes from a geometrical into an undulating pattern. Especially the transitions between the different patterns and the beautiful color combinations turn the tape into an esthetical experience.

Not only did LIVINUS see video as an efficient means to rework light and sound, but he also thought that the creative use of video would encourage his public to take a more critical stance towards the junk info on television and consequently inspire a new desire towards harmony.

Video would be the last medium for LIVINUS to mould light with. He once hoped that he would be able to employ computers, but his death in 1979 came too soon.

● Translation: MARTEN GERRITSEN Enschede

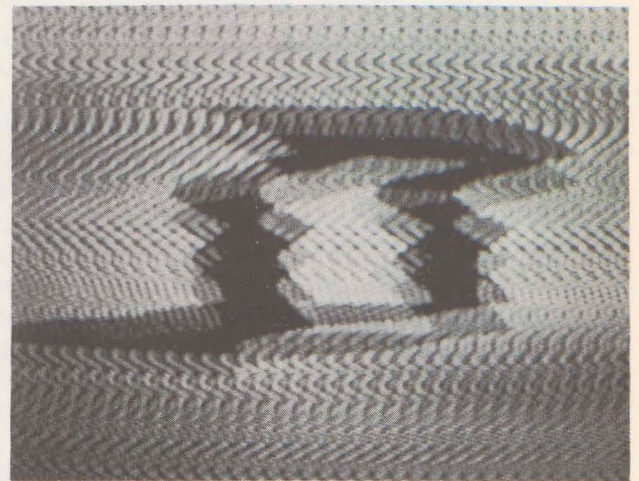
1 CARLA VAN DER STAP
Biografie van Pim van Os, in: *De geschiedenis van de fotografie, in monografieën en thema artikelen*, Samson, Alphen a d Rijn 1984

2 C. VAN ADRICHEM *Video relatie beeld en geluid, bewegende licht- en geluidschilderingen van Livinus en Jeep van de Bundt*, Leiden

3 SERGIO POLANO *De Stijl/Architectuur=Nieuwe Beelding*, in: *De Stijl 1917-1931*, Meulenhof/Landshoff, Amsterdam 1982



LIVINUS synthesizerbeeld 1972



LIVINUS synthesizerbeeld 1972



LIVINUS in de studio, ca. 1975

More tales from the

Sinds jaar en dag houd ik er even de pas in. Bovenaan de donkere trap die -zo meen ik zeker te weten- nergens meer heen leidt. Onderaan, in het schemerduister, flikkeren in onveranderde opstelling twee beeldschermen. Zo definitief als wij onze informatie betreffende de werkelijkheid aan de diverse media menen te moeten ontlenuen, zo onbeweeglijk ook bevinden zich deze beeldschermen onderaan hun trap. Verslaafd als ik ben aan gegevens als naam, titel en jaar van ontstaan -drie begrippen die het museale concept optimaal samenvatten- houd ik de pas in om een blik te werpen op het verzamelde papierwerk boveaan de trap, de aanduiding betreffende datgene waar het zich onderaan om handelt. Meer nog dan in het geval van de verzamelde schilderijen, beeldhouwwerken en andere klassieke *media* in de beeldende kunst, die elders in dit complex verzameld zijn, blijkt enige toelichting in dit geval op haar plaats; een voortdurend veranderend beeld, diverse delen die elkaar opvolgen -op z'n minst is een deugdelijk programma-overzicht voorwaarde. Men zou eens niet weten waarnaar men kijkt, of erger nog, wanneer het kijken een aanvang kan nemen en hoe lang het moet duren.

Voor mij symboliseert de beschreven situatie in het STEDELIJK MUSEUM te Amsterdam op treffende wijze mijn houding ten opzichte van videokunst of, van wat ik in het vervolg van dit artikel onder de noemer *mediakunst* wil samenvatten. Om het doel te bereiken moet men veelal op de tast donkere trappen afdalen, met het risico over al datgene te struikelen dat deze kunstvorm zo onaantrekkelijk maakt: snoeren, stekkers, veel soldeerwerk en plakband, en andere *tools of the trade*. Eenmaal ter plekke aangeland blijkt het doel slechts te bestaan uit een zich over zekere tijdsspanne uitstrekkende in scène gezette realiteit, die in haar arrogantie het veilige kastwerk niet verlaat. Onderwijl gloort achter ons, en wel bóvenaan de trap, zoals het hoort en gebruikelijk is, het waarachtige Licht van de Werkelijkheid. Dan blijkt ook dat het enige nuttige aspect aan de onderneming geweest is, dat men in dit Besef aan de Terugtocht kan beginnen. De Trap bestijgen naar de Werkelijkheid.

U zult begrijpen dat ik mij nooit heb laten Verleiden door die twee flonkerende juwelen in het schemerduister, maar terstond de tweede Trap naar Boven neem

om mij aan andere Bronnen te laven.

In onze oriëntatie op onszelf en de werkelijkheid, waartoe de kunst een der middelen is, worden wij, *men kan het overal lezen*, in toenemende mate aan fragmentatie blootgesteld en bewegen we ons naar een complex lot.¹ Sterker nog, het doel van onze oriëntatie lijkt momenteel wel deze fragmentatie zoveel mogelijk te vergroten en daarmee toe te laten. We dienen ons aan de complexiteit aan te passen. Om ons aan een staat van chaos te gewinnen dienen we haar eerst zo groot mogelijk te maken. De fragmentatie beheerst momenteel zowel de middelen, de toepassing van technologieën en media, als het op de tocht zetten van gangbare betekenissen, zelfs van de geldigheid van het begrip *betekenis* zelf. Deze laatste vorm wordt over het algemeen betiteld als het *de-construeren* van betekenis. Een voorlopig voornamelijk Amerikaanse activiteit, waarin op schrijnende wijze vormgegeven wordt aan de ontworteling van een jonge generatie kunstproducenten en -critici. De *de-constructieve praktijk* bestaat uit het *ontmantelen van alle "betekenissen" door het bewerkstelligen van een inflatie van beladen beelden, bij voorkeur verwijzend*

*naar geweld, reclame en pornografie.*² Hiertoe wordt geput uit de media en de (vaak recente) kunsthistorie.

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

Hier manifesteert zich een excès van een op de media oriënterend bewustzijn en op de media geïnspireerde kunst. Mediakunst waarin men, gebruikmakend van voortschrijdende technische mogelijkheden, ongecoördineerd om zich heen grijpt, links en rechts betekenisdragers combineert, kunstvormen citeert, inventariseert, confronteert en uiteindelijk aldoende betekenisssystemen deconstrueert, afbreekt.

Beauty Farm

●For a year and a day I pause there for a while. There at the top of the dark stairs that - I'm sure I know for certain - leads nowhere to. At the bottom, in the semi-darkness, in fixed formation stand two screens. As certain as we feel that we have to take our information concerning the reality from the various media, as immovable are also these screens found at the bottom of their staircase. Addicted as I am to data such as the name, title and date of manufacture - three ideas that summarize perfectly the museal concept - I pause at the top of the stairs to throw a glance at the assorted notices, giving details of what's happening down below. Even more than in the case of the collection of paintings, sculptures and other classical *media* in fine arts, that have been accumulated elsewhere in this complex, some further information would appear to be necessary; a continuously changing image, different scenes that succeed each other. A reliable programme guide should at least be available. Otherwise one wouldn't even know what one was watching, or even worse, when the viewing may begin or how long it's supposed to last.

The above described situation in the Amsterdam Stedelijk Museum symbolizes for me in a striking manner my attitude towards video art, or, what for the sake of convenience I'd like to summarize under the concept *media art* in the continuation of this article. For to reach one's goal, more often than not one has to grope in darkness one's way down the stairs, risking to stumble over all that makes this form of art so uninviting: electrical wires and plugs, soldering-work and sellotape, along with *other tools of the trade*. Once arrived at this point the goal appears only to exist out of a certain stretched out span of staged reality, which in its arrogance doesn't even leave the safety of the cupboard. Meanwhile, as it should be and often is, shining from the top of the stairs is the true Light of Reality. So it would appear that the only useful point of the exercise has been, that one with this Idea can begin the Retreat. To ascend the Staircase to Reality.

●You'll understand that I've never allowed myself to be Tempted by those two twinkling jewels in the semi-darkness, but at once Ascended the second Staircase to refresh myself with other Sources.

In our orientation in ourselves and reality, for which art is one of the means available, we are - one can see it everywhere - increasingly more exposed to fragmentation as we move towards a complex fate.¹ Even more so, the point of our orientation, at present rather appears to increase this fragmentation as much as possible and accordingly to tolerate it. We ought to adapt ourselves to complexity. To acclimatize ourselves to a state of chaos, we initially ought to make this chaos as complete as possible. At present the fragmentation controls as well as the means for the application of technologies and media, as the opening to criticism of current significances, even of the validity of the concept *significance* itself. Generally this last form is known as the *de-construction of significance*. A provisionally, mainly American activity, in which in a poignant way form is given to the uprooting of a new generation of artproducers and artcritics. The practice of

deconstruction is made up of the *dismantling of all 'significances' by the bringing about of an inflation of loaded images, preferably dealing with violence, advertising and pornography.*² For this purpose one draws upon the media and the (often contemporary) history of art. In this manner the images that are received and often suffer from significance inflation, are reproduced in a new structure. This process should not only prove but also propagate insignificance instead of criticising it. A latent but pressing need of significance underlies this attitude; the need of fundamental emotions and of a consciousness that places itself in a framework of moral absolutisms. From fear of this need, and from the notion of the dangerous consequences of it, out of impotence the other extreme is propagated. Here manifests itself an excess of consciousness orientated on the media and an art inspired by the media. By making use of striding technical possibilities in media art one spreads coordinately, combines from here and there bearers of significance, cites forms of art, takes stock, confronts and finally by doing so, deconstructs and

demolishes systems of significance. The supply is very varied and the nature of a choice from this supply now appears to be of the utmost importance. However, as long as these choices only serve to increase this complexity, they remain in essence arbitrary. For complexity knows no ideological pursuit and therefore no relevant choices. It is self fulfilling. The overstressed importance of the choice serves only to keep one's own ranks closed. In this respect it doesn't otherwise distinguish itself from other current principles of selection in fine arts.

The Bankruptcy

A complexity of material, form and the value of significance is the result of these endeavours. Polyvalence equals nonvalence. It is striking that within the pursuit for complexity there is an obvious preference for reproductive techniques and media. Nevertheless these are not used to realise a quantity nor to provide the work with a wider range of distribution. Reproduction only serves here as a proof of the possibility to produce an image without deriving any significance from it or to approve the

Het aanbod is zeer gevarieerd en de aard van een keuze hieruit lijkt momenteel van het hoogste belang. Zolang deze keuzes echter slechts de complexiteit dienen te vergroten zijn zij in wezen arbitrair. Complexiteit kent immers geen ideologisch streven en dus geen relevante keuzes, zij is self-full-filling. Het overspannen belang van de keuze dient slechts om de eigen gelederen gesloten te houden. Daarin onderscheidt het zich overigens niet van andere gangbare selectieprincipes in de beeldende kunst.

Het Failliet

Een complexiteit van materiaal, vorm en betekeniswaarde is het resultaat van deze inspanningen. Polyvalentie is nonvalentie. Het is opvallend dat er binnen het streven naar complexiteit een duidelijke voorkeur bestaat voor reproducerende technieken en media. Deze worden echter niet benut teneinde een oplage te realiseren en het werk een breder verspreidingsgebied te geven. Reproductie dient hier ten enen male slechts als bewijs van de mogelijkheid om een beeld te maken zonder enige betekenis te ontlenen aan, of te bevestigen van het oorspronkelijke *model*. Een beeld is in deze visie slechts een gelijkwaardig teken, een onbeduidende prikkel.

Het scheppingsproces maakt plaats voor een selectieproces. Het gaat niet om een betekenisvolle dialoog tussen aanleiding en verwerking, tussen beleving en deelname, maar beoogt de *de-constructie* van in wezen al betekenisloze modellen.³ Het omzetten van een beeld (model) van het ene medium in het andere (foto - tekening, videobeeld - foto, schilderij - videoband, etc.) ontcracht iedere specifieke geschiktheid van media en materialen voor het vormgeven van zekere inhoud. In wezen ontnemt het materiaal en media eigenschappen. Ook het *reproducen* van enige discipline in een andere (architectuur als fotografie, schilderkunst als video, beeldhouwkunst als architectuur), stimuleert niet een noodzakelijke discussie omtrent identiteit, mogelijkheden en verantwoordelijkheden van een specifieke discipline. Zij dient slechts om de arbitraire inwisselbaarheid van betekenis(-dragers) aan te tonen.

Het einde van de discussie vorm/inhoud dient zich aan met het schrappen van de inhoud, waar het mij liever was geweest de vorm te schrappen. De affiniteit van de kunstenaar met bepaalde media en disciplines wortelt niet meer in een wezenlijk belang dat dit medium/materiaal voor hem vertegenwoordigt, maar in een mengeling van commercieel inzicht, technische ambitie, gevoeligheid voor de noden van de tijd en esthetisch Fingerspitzengefühl. Een en ander opgenomen in een intuïtieve en in wezen onverschillige noord/zuid, oost/west en heden/verleden oriëntatie. Deze wordt op haar beurt weer ingegeven door de overtuiging dat mogelijke waarheden anno 1985 in een zeer ruim, ongedefinieerd midden liggen, voor de *hard-core de-constructeurs* zelfs niet meer bestaan.

Momenteel ontleent een deel van de hedendaagse kunst(-enaars) haar identiteit aan een culturele erfenis, aan betere tijden en streken waarin het bestaan nog waard was principiële keuzes te maken, aan een tijd

waarin het discours tussen de verschillende opties nog de ontwikkeling van de beschaving voedde en niet slechts de prijs van de in dat verband opgehoeste kunst bepaalde. Een hedendaagse artistieke identiteit is de som van een groot aantal willekeurig gekozen en vervolgens gereproduceerde identiteiten en betekenissen, met geen enkel ander resultaat en soms zelfs oogmerk, dan aan te tonen dat identiteit en betekenis niet meer bestaan. GOD is dood en de mens verliest haar identiteit. Het failliet van een onafhankelijk menselijk streven heeft daarmee ingezet.

Talking back.

Een van de geëigende en onvermijdelijke onderwerpen van media kunst is de analyse van informatieoverdracht, van het medium zelf, de spreekbuis. Dit kan resulteren in een formele en structurele analyse van het begrip spreekbuis, of in een spel met de waan van de media, de waan-zin. Een genotzuchtig spel met het onbeduidende mediagezicht van de commercie, de politiek, de industrie, de maatschappelijke macht, het gezicht dat ons voorhoudt dat de fotografische realiteit objectief is, dat de journalistiek het geweten van het bestel is en dat een gekozen volksvertegenwoordiging het volk vertegenwoordigt. Hoe moet individuele verantwoordelijkheid binnen deze gegevens gestalte krijgen? Op welke wijze herkrijgen we nu al datgene dat de media de afgelopen decennia onteigenden? Media die zich om voornamelijk commerciële redenen meester maakten over selectie en legitimatie van een cultureel en politiek aanbod. De in de media geprogrammeerde werkelijkheid ontmoedigt -op z'n zachtst gezegd- het individu in zijn motivatie en mogelijkheden tot het maken van een verantwoorde keuze, terwijl er in een kwantitatief overweldigend aanbod keuzes gesuggereerd worden die er wezenlijk niet zijn.

De enige relevante keuze die het individu resteert is die van een solitaire en geconcentreerde oppositie, teneinde zich, op eigen merites, een cultureel aanbod en de selectie en legitimatie daarvan opnieuw te verwerven. Zo herkrijgt hij een individuele plaats in de werkelijkheid en ten opzichte van de medemens, op basis van wezenlijke affiniteiten en een reflectieve omgang hiermee. Een intellectuele en gevoelsmatige (ethische) heroriëntatie, waaraan noch de media, noch andere vormen van georganiseerde informatie iets hebben bij te dragen. Hierin dienen alle media er het zwijgen toe te doen.

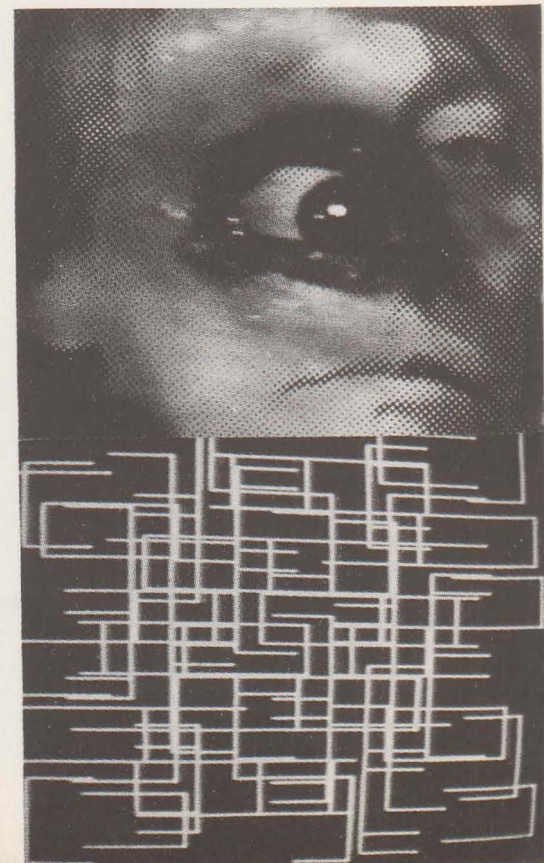
Waarom dus kruist te verschieten op deze door politieke, culturele en commerciële overheden in stand gehouden volksverlakerij? Waarom het woord te richten tot deze achterlijke en verachtelijke, op het kweken van massahysterie gerichte spreekbuizen?

Pas in het licht van individuele oppositie wordt enige keuze werkelijk interessant. De wapenen hiertoe zijn echter niet in de media gelegen. De tegenstander kan niet met eigen middelen bestreden worden, omdat deze bij uitstek datgene vertegenwoordigen waarop onze agressie zich dient te richten: het uni-

laterale karakter, een tekort aan tastbaarheid, de tijdelijkheid, het isolement, de macht, wezenlijke betekenisloosheid en de duisternis, de media eigen. Die trap dalen we niet af. We dienen op eigen kracht te vertrouwen. Down with the Beauty Farm.

De media als nieuwe overheid

Het onderzoek en streven naar verfijning in onze betrekkingen met onszelf, de medemens en een werkelijkheid dient los te geraken van alle voorbeelden. Bewuste pogingen in die richting dienen ook als dusdanig beschouwd en gewaardeerd te worden, als een vorm van authentiek engagement. Er zijn geen voorbeelden. Ons *complexe individuele lot* houdt in dat we ons uitsluitend in onze eigen complexiteit dienen te verliezen, niet in die van anderen, van overheden, van de media. Het accepteren van de eigen complexiteit als middel tot het ontginnen van wezenlijke affiniteiten staat tegenover de exploitatie van de media-complexiteit. Waarom toegeven aan de wezenlijke betekenisloosheid van de Media? We dienen niet te zoeken naar voorbeelden of enige andere vorm van legitimatie, dan die welke we zelf haar geldigheid geven. De media en diegenen die ze in stand houden dwingen ons slechts tot productie. Tot productie en reproductie. Tot het uitoefenen van een *Beruf*, tot het bekleden van functies. En dan is zelfs een 25-urige werkweek nog te lang, te productief. In dat kader betekent productie slechts inflatie.



●original *model*. In this view an image is only an equivalent sign, an insipid incentive. The creating process makes room for the selecting process. It doesn't concern itself with a significant dialogue between motive and processing, experience and participation, but rather aims at the *deconstruction* of all models that are in essence insignificant.³ The transforming of an image (model) of one medium into another (photo - drawing, video - photo, painting - video, etc...) weakens any specific suitability of media and materials in giving form to a certain content. In essence it deprives qualities from material and media. Also the *reproducing* of any discipline into another (architecture as photography, painting as video, sculpture as architecture), doesn't stimulate a necessary discussion regarding identity nor does it stimulate possibilities and responsibilities concerning a specific discipline. It only serves to show the convertibility of (the bearers) of significance. The end of the discussion form/content present itself by dropping the content, whereas I'd rather have dropped the form. The affinity of the artist with certain media and disciplines is no longer rooted in an essential interest that this medium/material represents for him, but in a mixture of commercial insight, technical ambition, sensitivity for the needs of the time and esthetic delicacy. All this integrated into an intuitive and in essence indifferent north/south, east/west and past/present orientation. This again is in its turn prompted by the conviction that truths no

longer exist for the hardcore *de-constructors* and that in 1985 possible truths lie somewhere undefined in between.

At present a degree of contemporary art(ists) takes its (their) identity from a cultural inheritance, from better times and places in which existence made it worthwhile to make choices of principle, from a time in which the discourse between different options was still fuelling the development of civilization and in that respect wasn't only determining the price of the churned out art. A contemporary artistic identity is the sum total of a great number of voluntarily chosen and accordingly reproduced identities and significances with no further outcome or even intention, than to prove that identity and significance no longer exist. God is dead and man loses his identity. And with that the bankruptcy of an independent human endeavour has begun.

Talking Back

One of the appropriate and inevitable themes of media art is the analysing of the conveyance of information, of the medium itself, the mouthpiece. This can result in a formal and structural analysis of the concept mouthpiece, or can result in a game with the delusion of the media into madness. A pleasure loving pastime with the insignificant media image of: commerce, politics, industry and the power of society. The image that impresses upon us that the photographic reality is objective that journalism is the conscience of the system

and that an elected representative of the people represents the people. How should an individual responsibility within these given facts take shape? In what manner do we now regain all that the media has taken from us over the last decades. The media that took possession of selection and legitimation of a cultural and political choice primarily for commercial reasons. The programmed reality in the media discourages - putting it mildly - the individual in his motivations and possibilities in his making a responsible choice, whilst regarding quantity, there is an overwhelming offer of choice suggested that in reality doesn't exist.

The only relevant choice that remains for the individual is that of solitary and concentrated opposition, in order to obtain from it once again, on its own merits, a cultural choice and its selection and legitimation. So - based upon a reflective relationship with essential affinities and with regards to his fellow man - he regains an individual place in the reality. An intellectual and emotional (ethic) reorientation, to which neither the media nor other forms of organised information can contribute anything. In this respect all media ought to keep a low profile. Why use up all one's energy on this swindle which is maintained by political, cultural and commercial authorities? Why direct one's thoughts towards these backward and contemptuous mouthpieces which are only aimed at instilling mass hysteria?

Only in the light of the individual opposition is any choice actually interesting. The arms for this purpose are not to be found in the media. The opponent can not be fought with his own means, because these represent pre-eminently those that we have to direct our aggression towards: the unilateral character, a shortage of tangibility, the temporariness, the isolation, the power, essential insignificance and the darkness inherent in the media. We don't descend that staircase. We should trust our own strength. Down with the Beauty Farm.

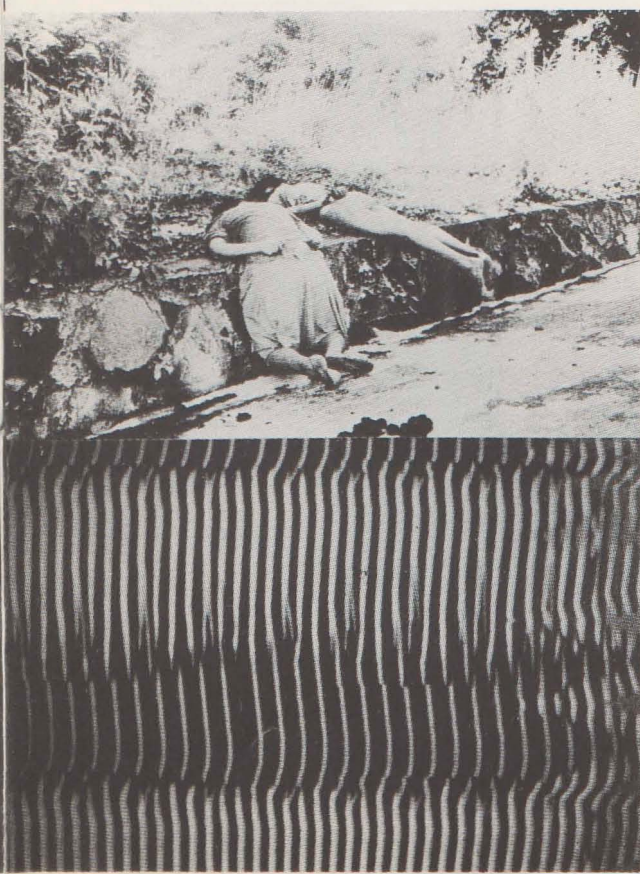
The Media as a New Authority

The investigation and pursuit for the refinement in our relationship with ourselves, our fellow man and a reality should be separated from all examples. Conscious attempts in that direction should also be regarded and respected as a form of authentic engagement. There are no examples. Our *individual complex fate* implies that we ought to loose ourselves completely in our own complexity, not in that of others, of authorities or of the media. The accepting of one's own complexity as a means to the development of essential affinities is opposed to the exploitation of the media-complexity. Why give in to the essential insignificance of the Media? We shouldn't look for examples or any further form of legitimation, than those that we ourselves give validity to. The media and those that maintain them, only force us to produce. To produce and reproduce. To the practising of an *occupation*, to the fulfilling of functions. And so even an occupation with a 25 hour working week is too long, too productive. Within that framework production only means inflation.

GRETCHEN BENDER Gremlins 1985

Aldus verkregen beelden, die vaak al lijden aan betekenisinflatie, worden in een nieuwe samenstelling gereproduceerd, vanuit een mengeling van commercieel inzicht, technische ambitie, gevoeligheid voor de noden van de tijd en esthetisch Fingerspitzengefühl.

●Images obtained in this manner often suffer from inflation of significance and are reproduced in a new structure form a combination of commercial insight, technical ambition, sensitiveness for the needs of the time and esthetic delicacy.

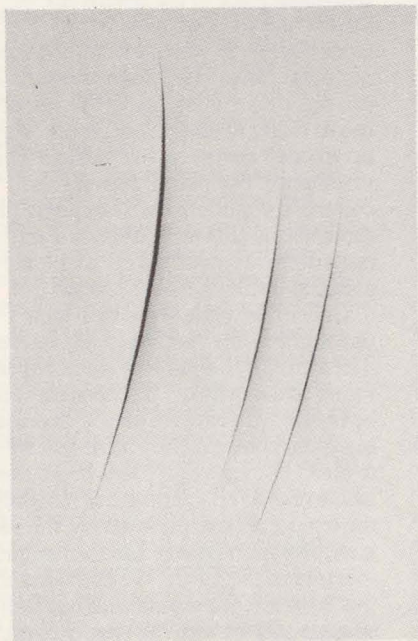


Jouke Kleerebezem, 1985

De media als nieuwe overheid *versus*

de verfijning van individuele betrekkingen.

The media as a new 'authority' versus
the refinement of individual relationships



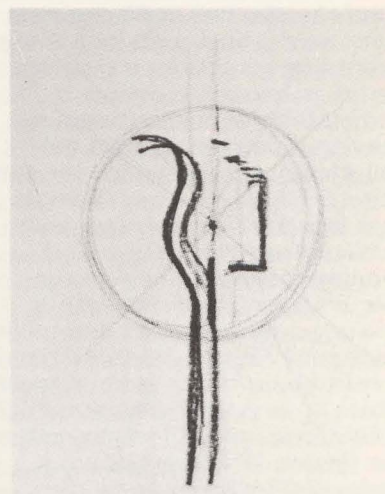
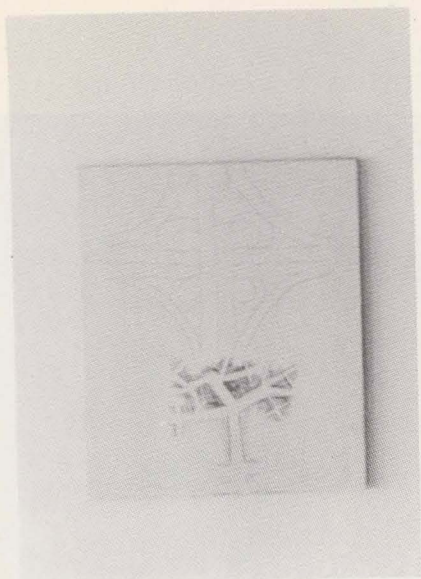
Lucio Fontana, *Spatial concept*, 1960

NIETS UIT DEZE UITGAVE mag worden
verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt in welke
vorm of via welk medium dan ook zonder schriftelijke
toestemming van de uitgever.

Umberto Boccioni, *Development of a bottle in space*, 1912



Jouke Kleerebezem, *Motieven en eigenschappen*, 1985



Franco Fonatti, *Skizzen zum Haus P. Pongratz*, 1976

NO PART OF THIS PUBLICATION may be reproduced or transmitted in any form or by any means without permission in writing from the publisher.

Uit: *Talking Back to the Media*, the magazine, 1985



Père Couturier, 1953



Antoni Gaudí, *Bench for Sta Coloma de Cervelló*, 1898–1914

De waarlijke media waartussen het gesprek gevoerd moet worden zijn wetenschap, kunst en religie. Een voorwaarde tot het zinnig voeren van deze discussie in de openbaarheid, is dat diegenen die hun keuze voor deze media bepalen eerst hun individuele kwaliteiten wezenlijk gestalte weten te geven en een voldoende kritische houding kweken. We dienen ons daartoe zowel in het dagelijks leven als in het bestreven van een ideologie te engageren. Niet om dat beroep uit te oefenen, of die functie te bekleden, maar om onszelf en onze visies te verfijnen. Of, zoals LEON KRIER in een spreekbeurt stelde: *Vor allem müssen sich die Ideen in einer Person zu jenem kritischen Urteilsvermögen, jener moralischen und schöpferischen Kraft vereinigen, die für den Künstlern und jeden, der in der Öffentlichkeit arbeitet unbedingt notwendig sind, en, Bevor nicht diese wirklich heroische Arbeit* (in dit geval de wederopbouw van een stedenbouwkundige cultuur, JK) *im weitesten Umfang und auf höchster Ebene in Angriff genommen ist, ist jeder Versuch, Verbindungen zwischen Kunst und Öffentlichkeit herzustellen, sinnlos und illusorisch.*⁴ En GERHARD MERZ:

*...denn heute geht es beim Inhalt, bei der Farbe, beim Formalen um absolute Feinabstimmung, auf die kommt es radikal an.*⁵

Volume, Kontrast, Helderheid, Afstemming

Mediakunst is een kunstvorm die zich bij uitstek tot een publiek richt. Zij ontleent haar middelen en motieven aan een populaire cultuur. Daarmee richt zij zich mede tot haar bron, de Media. Ze bedient zich van dezelfde middelen en elektronische en psychologische technieken. Ze bevordert een groepsbewustzijn: wij en de media. We krijgen nooit een *private screening*, allemaal kijken we naar dezelfde wedstrijd. In de reacties die ze oproept bevordert ze onze saamhorigheid of verdeelt ze de meningen. Ze gunt ons geen rust. Ze brengt het dagelijks leven en hogere werkelijkheden op hetzelfde scherm, in een gelaagd geheel van gelijktijdigheid, kortstondigheid, letterlijke eenzijdigheid en topografische onbestemdheid.

Vooraf echter congrueert ze in hoge mate met het dagelijks leven. In de vorm verwijst ze niet naar een groter verband van sociopolitieke en culturele aard, maar in de eerste plaats naar de ordinaire geestdodende *Alltag*. Onze gevoeligheid voor haar boodschappen is door diezelfde *Alltag* dusdanig afgestompt dat ze dezelfde krachtige middelen als de Media toe moet passen. Juist daarin weerstreeft zij de verhoging van de individuele gevoeligheid, de mogelijkheid tot het verfijnen van onze betrekkingen. Terwijl daarin de enige optie van de mens ligt op het wezenlijke winnen aan volume, contrast, helderheid en afstemming.





De peur de les profaner S'étant levé de bon matin, Jacob prit la pierre qu'il avait mise sous sa tête, la dressa pour monument et versa de l'huile sur son sommet ... Puis Jacob fit un vœu en disant: "Si Dieu est avec moi dans ce voyage ... cette pierre sera une maison de Dieu."

"Tu m'élèveras un autel de terre ... Si tu m'élèves un autel de pierre, tu ne le construiras point en pierres taillées, car en taillant la pierre, tu la profanerais ..."

(Gen. 28. Exode 20).

Voilà donc les commencements de l'art sacré: et précisément il n'y a pas d'art. Il y a des réalités que Dieu et l'homme par un accord, par un contrat, consacrent. Réalités aussitôt si sacrées qu'on touche à peine: comme des mains profanes ne doivent plus toucher à un calice consacré.

Nous avons perdu le sens de ces choses. Mais il semble que tout devrait aujourd'hui nous inviter à ce réalisme austère et primordial. Nous sommes très pauvres: pauvres d'argent et pauvre d'artistes de qui nous puissions sérieusement attendre que leur oeuvre soit pour nous un bienfait spirituel. Alors pourquoi ne pas revenir à une conception plus radicale du sacré et des choses sacrées?⁶

● Science, art and religion are the true mediums, which should pursue the discussion. A condition of the usefulness in holding this discussion in public, is that those who choose for these media, in the first place know how to give essentially form to their individual qualities and cultivate a sufficiently critical attitude. Therefore we should engage ourselves not only in the day to day life but also in the pursuit of an ideology. Not to practise this occupation or to fulfill this function, but to refine ourselves and our visions. Or, as LEON KRIER put it in a lecture: *Above all, the ideas of a person for that critical ability for observation should unite that moral and creative power, that for the artist and those who work with publicity, are inevitable, and, Not before in the broadest sense and at the highest level this really heroic work (in this case the construction of an urban architectural culture, JK) is taken in hand is every effort to bring about a link between art and publicity, useless and illusionary.*⁴ And GERHARD MERZ: *...So is it, radically seen, that nowadays all that counts is the absolute refinement of content, colour and form ...*⁵

Volume, Contrast, Clarity, Tuning.

Media-art is a form of art which pre-eminently directs itself to the public. It derives its means and motives from a popular culture. By doing so it also directs itself to its source, the Media. It employs the same means and the same electronical and psychological techniques. It stimulates a group consciousness: the media and us. We never get a *private screening*, we're all watching the same contest. Through the reactions it evokes, it stimulates our unity or it splits the opinions. It gives us no rest. It brings the day to day life and higher forms of reality on the same screen in a layered whole of simultaneousness, brevity, literally one-sidedness and topographical indeterminacy. It's to a high degree especially congruous with daily life. In form it doesn't refer to a wider context of socio-political and cultural nature, but in the first instance to the ordinary, monotonous *humdrum*. Our sensitiveness for its message is deadened by that same *humdrum* in such a manner that it has to supply the same powerful means as the Media. Especially in this respect it opposes the heightening of the individual sensitiveness and the opportunity for refining our relationships. Whilst in this lies the only option for man to gain essentially in volume, contrast, clarity and tuning.

● Translation: 'GRAND PRIX' Groningen

1 PIER LUIGI TAZZI en JEAN-FRANCOIS LYOTARD In een systeem van labyrinten, in: *Museumjournaal* 3 1985

2 MARIETTE HAVEMAN Le grand cadavre, in: *Zien Magazine* 8 1985

3 MICHAEL GIBBS Geschiede strategieën, in: *Perspektief* 20 1985

4 LEON KRIER Architektur, Bildhauerei, Malerei, in: *Kunstforum* 65 1983

5 CHRISTOPH BLASE Eleganz mit hartem Konzept, in: *Wolkenkratzer* 8 1985

6 M.-A. COUTURIER *Art Sacré*, Houston 1983 p.134

Frits

K a r



5.23'

Beweging combineren met wat verondersteld wordt bewegingsloos te zijn.

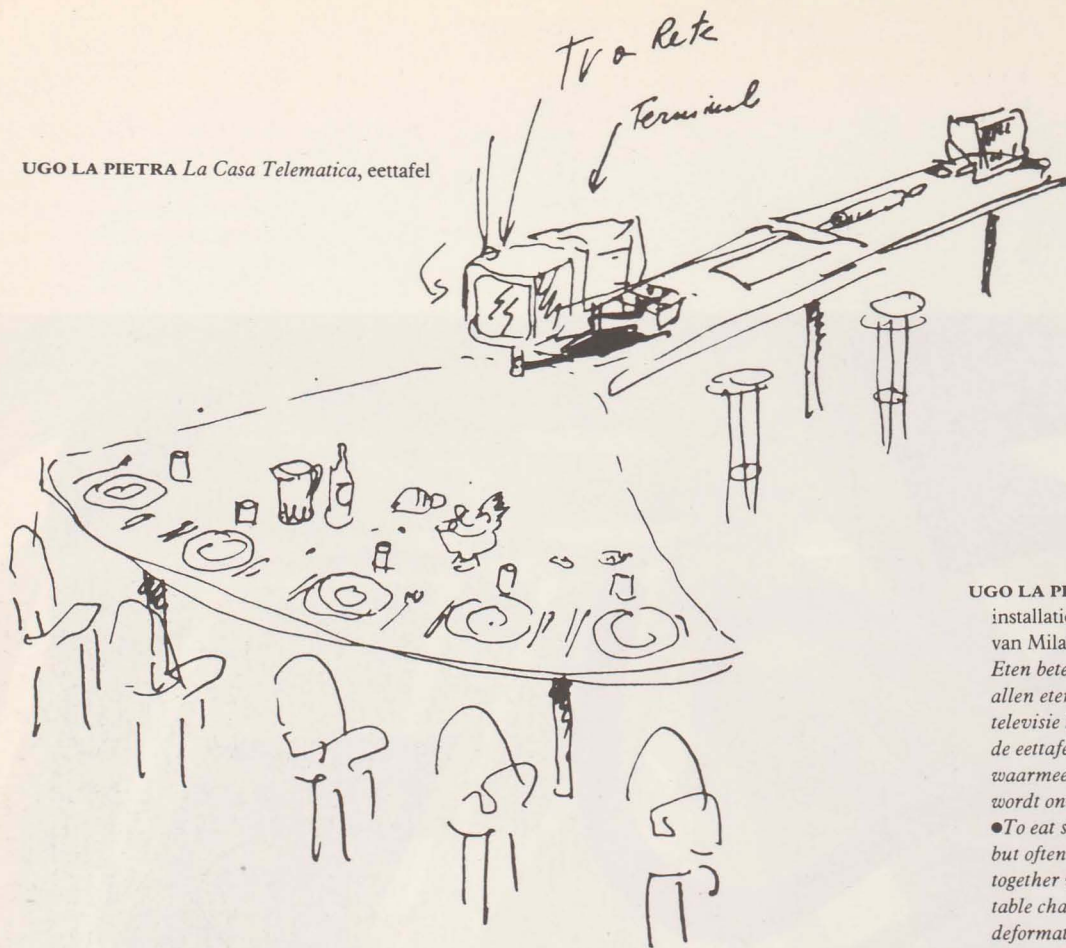
Maats

n a k



5.29'

●Combine movement with what supposedly is motionless.

UGO LA PIETRA *La Casa Telematica*, eettafelUGO LA PIETRA *La Casa Telematica*, installatie op de 61e internationale jaarbeurs van Milaan 1983

Eten betekent misschien nog steeds met zijn allen eten, maar vaak betekent het samen televisie kijken onder het eten. de vorm van de eettafel verandert dienovereenkomstig, waarmee de deformatie van een oud ritueel wordt onderstreept.²

●To eat still means, perhaps, to eat together, but often it means watching television together while eating. The shape of the dining table changes accordingly, underlining the deformation of an ancient ritual.²



Het moderne gezin gebruikt de in een magnetron opgewarmde maaltijd, kijkend naar een TV waarop commercials voor *Mac Donald's*, *Sandeman*, *Boursin*, *Heinz Sandwichspread*, *Maggi Hot Aroma*, *Calvé Pindakaas* en *Rennies* een voortdurend etende en drinkende familie *Ewing* afwisselen. De Italiaanse ontwerper UGO LA PIETRA trekt uit dit soort situaties de consequenties.

●The modern family eats a magnetron heated meal watching television commercials for *Mac Donalds*, *Heineken*, *Heinz Sandwichspread*, *Mars Bars*, *Teachers Whisky*, *Weetabix*, *Birds Eye* which alternate with a constantly eating and drinking *Ewing family*. The Italian designer UGO LA PIETRA draws his conclusions out of this kind of situations.

La Casa Elettrica.

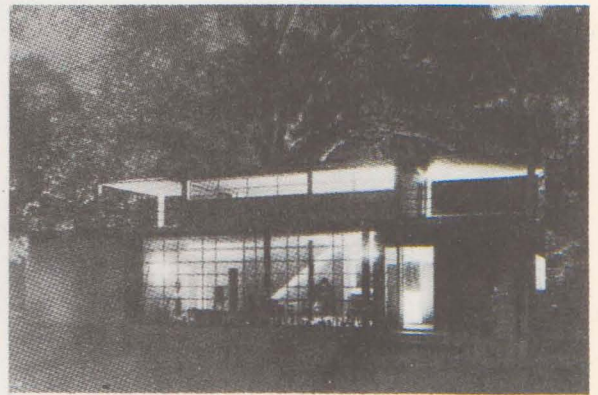
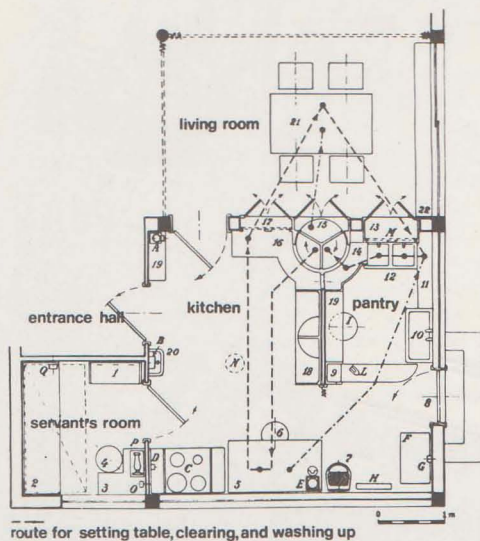
*Wie kent niet de irritaties, die een slecht georganiseerd huis veroorzaakt, wanneer geen goede huishoudster voorhanden is of wanneer een goede huisvrouw vreselijk hard moet werken om het huis ieder moment van de dag comfortabel te maken? Alleen machines kunnen ons bevrijden van dit soort slavernij ...*¹ Zo luidde de aanvang van een artikel in de EDISON

REVIEW (1930) over *la Casa Elettrica*, een huis vol elektrische apparaten.

La Casa Elettrica was een villa, die in 1930 gebouwd werd door een aantal rationalistische architecten voor de TRIENNALE VAN MONZA (Italië). De uitgekende indeling van de ruimte en de zo efficiënt mogelijke plaatsing van elektrische apparaten in de woning, moesten zorgen voor een aanzienlijke verlichting van het huishoudelijk werk. In de

JANS POSSEL

Media / Rituelen / Design



FIGINI, POLLINI, FRETTE, LIBERA EN
BOTTONI *La Casa Elettrica*, 4th Triennale,
Monza 1930.

La Casa Elettrica, diagram waar de
electrische apparaten op aan gegeven zijn

La Casa Elettrica

● *Who doesn't know the annoyance caused by a badly organized house, due either to the lack of a good housekeeper or by the hard work a good housewife must put in to make the house comfortable at every time of day? Only machines can save everybody from this kind of slavery ...*¹ Thus begins an article in THE EDISON REVIEW (1930) about *La Casa Elettrica*, a house filled with electrical apparatus.

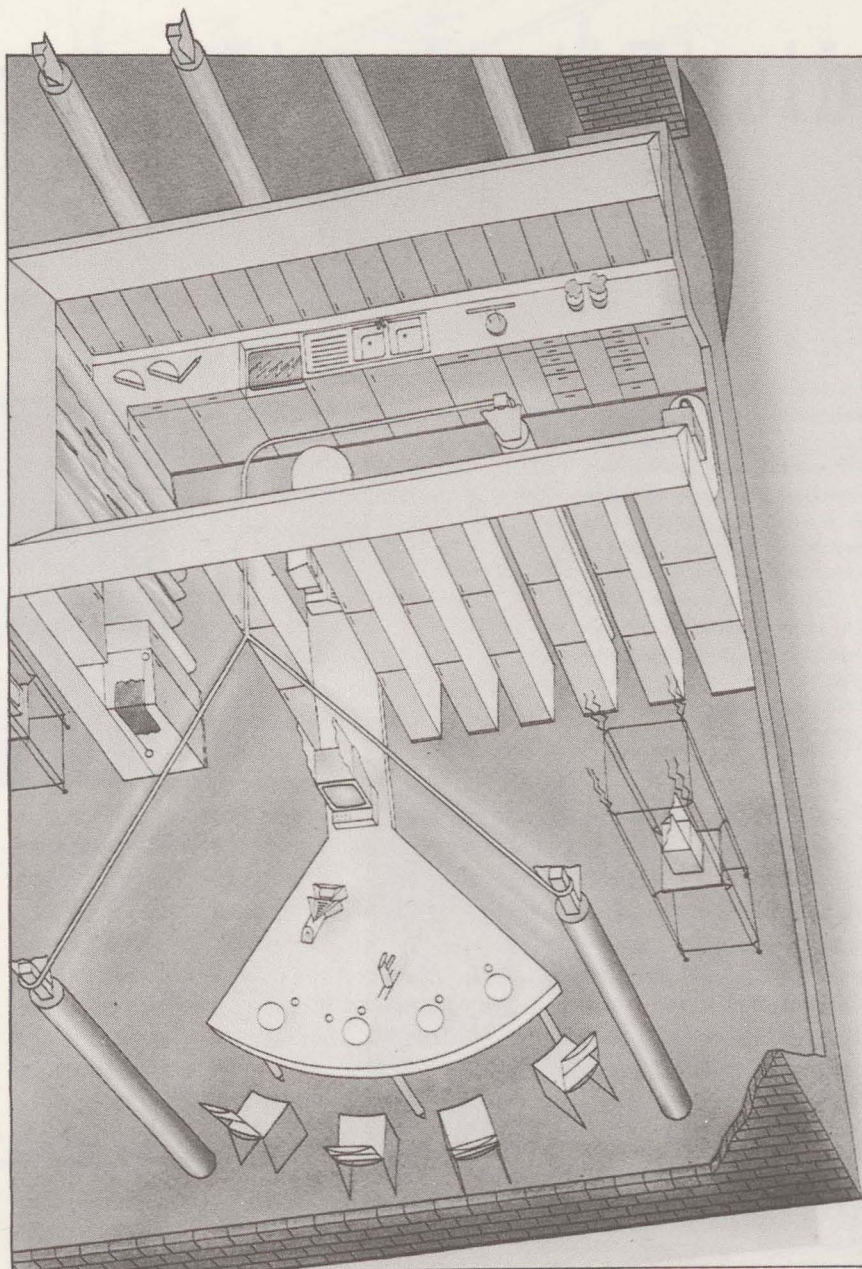
La Casa Elettrica was a villa built for the TRIENNALE IN MONZA (Italy) by rationalistic architects in 1930. The clever arrangement of the rooms and the efficient position of the electrical apparatus in the house had to provide a notable relief from domestic duties. In the future everyone, irrespective of social class, was to live in such a house.

UGO LA PIETRA's controversial design can be regarded as a reaction to the object-focused culture of which *La Casa Elettrica* marked the beginning.

La Casa Telematica

From a house filled with electrical apparatus to the electronic household is just a small step. LA PIETRA designed such a house, conceived as an installation, at THE INTERNATIONAL FAIR IN MILAN (1983). *La Casa Telematica* consists of a living-room and a kitchen. The former is almost completely filled by a triangular table ending in a board which leads into the kitchen. Opposite this board are four chairs side by side. A TV-set adorns the table facing the chairs so that everyone can enjoy the programs while having dinner. But the pleasures of watching television are not restricted to dinnertime. While the cook chooses today's recipe from the culinary database of the kitchen computer, the others play their favourite video game or watch an exciting movie. Monitors and terminals are everywhere, allowing the whole family to make their choice from the programs offered.

A house filled with electrical apparatus and a house filled

UGO LA PIETRA *La Casa Telematica* 1983

toekomst zou iedereen, niet alleen maar één bepaalde sociale laag, zo'n huis tot zijn beschikking hebben.

De polemische ontwerpen van UGO LA PIETRA zijn op te vatten als een reactie op de objectgerichte cultuur waarvan *La Casa Elettrica* het ontstaan markeerde.

La Casa Telematica

Van een huis vol elektrische apparaten naar een huis vol electronica is een kleine stap. LA PIETRA ontwierp zo'n huis in de vorm van een installatie op de INTERNATIONALE JAARBEURS VAN MILAAN (1983). *La Casa Telematica* bestaat uit een kamer en een keuken. De kamer wordt bijna volledig in beslag genomen door een tafel in de vorm van een driehoek, waarvan de punt uitmondt in een lange 'strijkplank' die doorloopt in de keuken. Aan het uiteinde van het driehoekvormige deel staan vier stoelen naast elkaar. Boven op de tafel staat een TV -toestel met de beeldbuis naar de stoelen

gericht. Zo kan ieder relaxed naar de TV kijken wanneer het eten is opgediend.

Maar niet alleen tijdens de maaltijd kan men zich vermaken met de meest smakelijke beelden. Terwijl de kok in de keuken het eten voorbereidt aan de hand van een recept uit de culinaire data-base van de keukencomputer, kunnen de anderen hun favoriete videospel aan schakelen of een spannende film bekijken. Door de hele woning staan monitoren en terminals verspreid, zodat ieder zijn eigen keuze kan maken uit het programma-aanbod.

Een huis vol elektrische apparaten en een huis vol electronica. Beide zijn uitdrukking van techniek. Beide hebben ten doel nieuwe gewoontes in het huishelijk leven te laten zien. Alleen wordt het eerste als een toekomstideaal gebracht en het tweede als een *model om de dagelijkse realiteit te begrijpen*.²



UGO LA PIETRA TV-stoel, gerealiseerd voor de tentoonstelling *Casa Famiglia*, Biennale van Venetië 1982 (Zanotta)

Leunstoel, tweezitsbank, driezitsbank, staande schemerlamp, lage tafel op zijn vaste plek in het midden. Deze opstelling is een uitdrukking van het ritueel converseren, onder het genot van een kop thee.

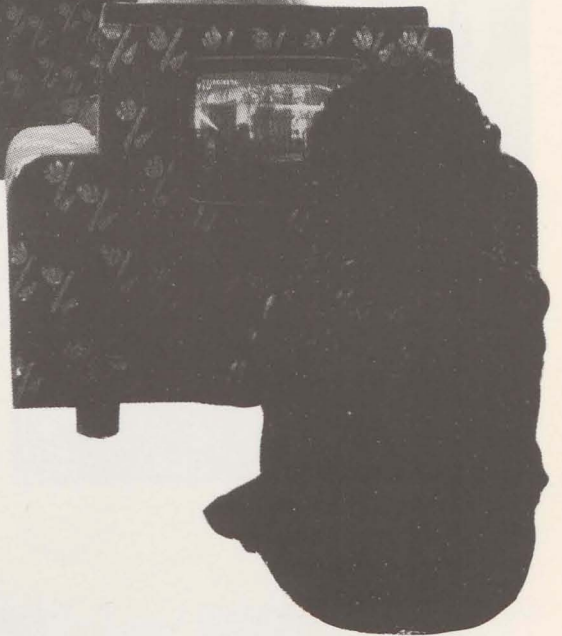
Het uitwisselen van 'serieuze' informatie in de zitskamer, het 'gebabbel' van de dames: gewoontes die steeds meer verdwijnen.

We zien de opstelling van meubels in het rond vervangen worden door een opstelling die gericht is op het grote TV-scherm.⁴

● *Armchair, two-seater, three-seater, cornerlamp, little table 'fixed' in the center, an expression of the ritual of conversation while taking tea.*

Exchanges of information in 'salons' of a 'serious' kind, the 'few cups of tea' with the ladies: customs that would be disappearing day by day.

We will see the centralized arrangement disappear in favour of an unidirectional organisation towards the the single large TV-screen.⁴



● with electronics. Both expressions of technology. Both intend to show new habits in domestic life. But the former is meant to be a dream of the future, the latter a model of/for comprehension of the daily environmental reality.²

The TV -chair

LA PIETRA's TV-chairs (1982) are another comment upon the influence of audiovisual apparatus on our daily life and rituals. These chairs have a TV-set in their backside. They are no longer placed in the room facing each other, but in a row. Sitting behind each other, all the members of the family watch their favourite TV-program. To make sure that no one is bothered by the others, the chairs are equipped with headphones. No more quarreling over the programs. In fact no more quarreling at all.

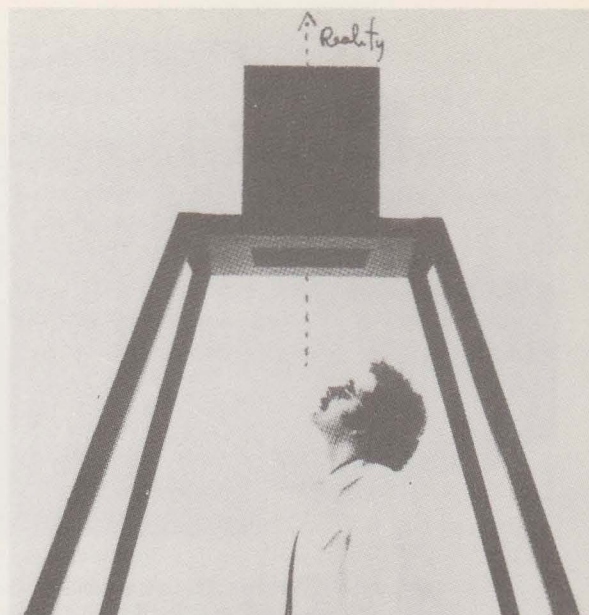
Counterdesign

Since the late sixties, LA PIETRA has been theorizing about the social function of design in everyday life. He belongs to the generation of designers who in the sixties expressed their disapproval of the role, industrial design plays in the consumer society. According to them design had become an aesthetic phenomenon, a consumer article meant only to please the user, reassure him and consolidate his social status. The counter-(anti- or radical)design movement of which LA PIETRA was a representative, tried to dramatize this situation by using all kinds of expressive means in order to demystify design. They were looking for new principles.

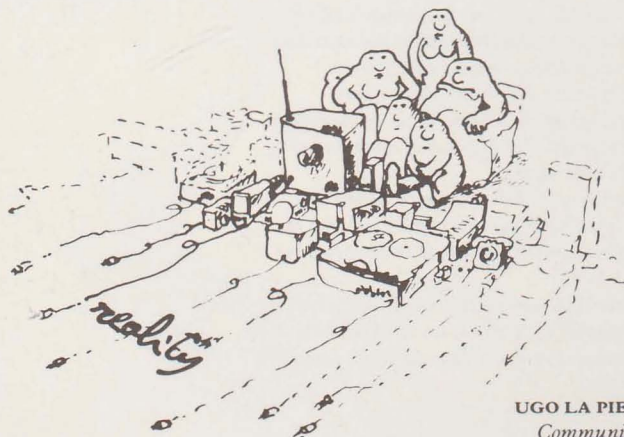
Sistema disequilibrante

At the time UGO LA PIETRA developed his theory about *Sistema disequilibrante* (unbalancing system). This theory

UGO LA PIETRA *Model B: Het Nieuwe*
Perspectief 1972 camera obscura zonder lens
 en spiegel



UGO LA PIETRA *Model A: Onderdompeling*
 1968/69



UGO LA PIETRA *De Barrières die door de*
Communicatie-Media tussen ons en de
werkelijkheid worden opgeworpen.

De TV -fauteuil

Ook LA PIETRA 's TV -fauteuils uit 1982 zijn een commentaar op de invloed van audio-visuele middelen op ons leven en onze rituelen. Deze fauteuils hebben een beeldbuis in de rugzijde. Ze staan in de huiskamer niet meer met de voorzijden naar elkaar toe, maar worden op elkaars achterkanten gericht. Zittend in de rij, maakt elk gezinslid zijn keuze uit het aanbod van TV programma's. De stoelen zijn uitgerust met koptelefoons, zodat men geen last van elkaar heeft. Ruzie over programmakeuze bestaat niet meer. Er is überhaupt geen ruzie meer.

Counterdesign

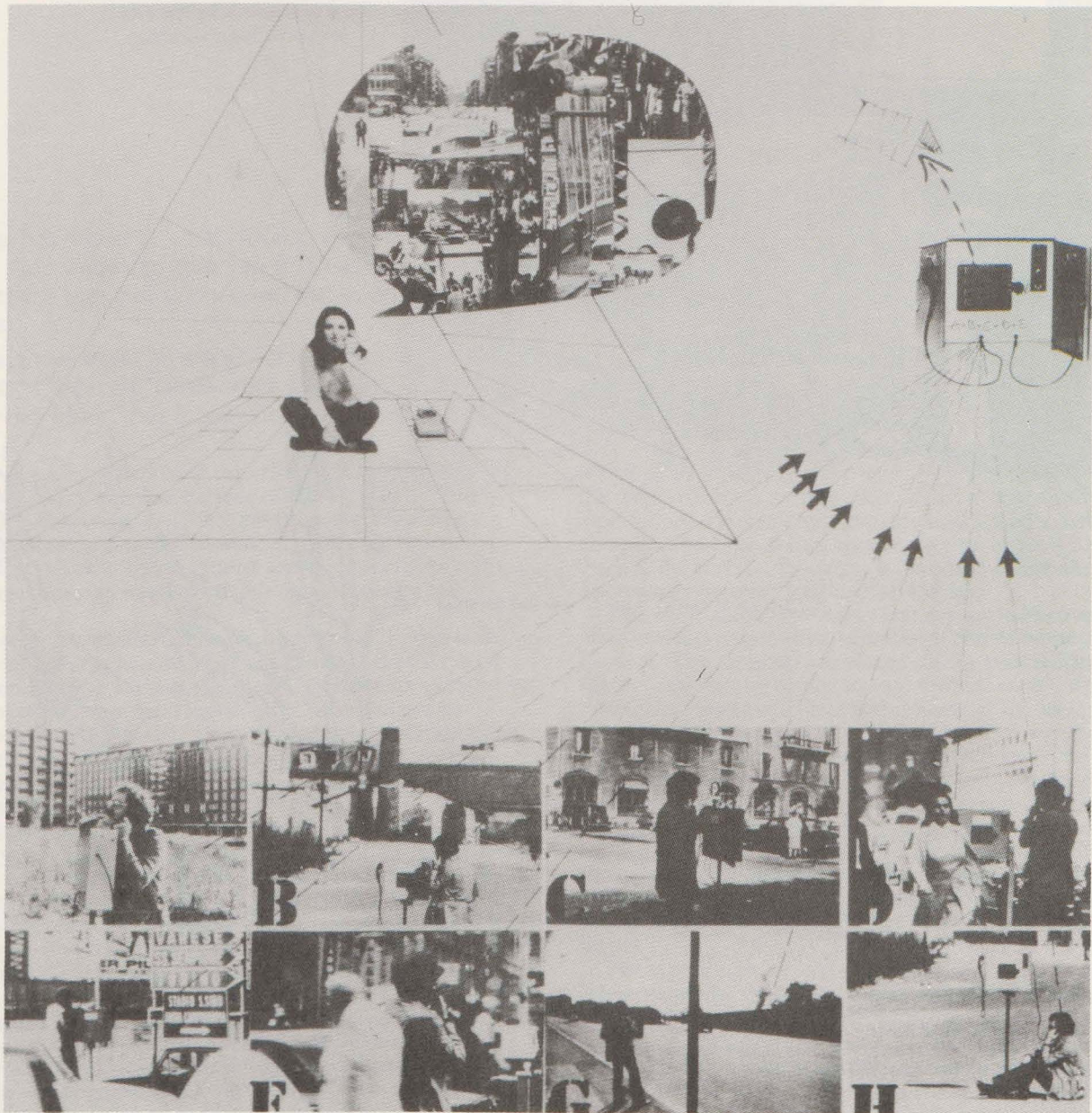
Vanaf eind jaren zestig is LA PIETRA bezig met theoretiseren over het sociale functioneren van design in ons dagelijks leven. Hij behoort tot de generatie ontwerpers, die in de zestiger jaren

hun onvrede uitten over de rol die de industriële vormgeving speelt in de consumptie-maatschappij. Design was volgens hen uitgegroeid tot een esthetisch verschijnsel, een consumptie-artikel dat alleen maar tot taak heeft de mens te behagen, gerust te stellen en in zijn status te bevestigen. De *counter(anti- of radicale) designbeweging*, waar LA PIETRA een representant van was, probeerde via verschillende uitdrukkingsmiddelen deze situatie te dramatiseren en daarmee design te demystificeren. Ze zocht naar nieuwe uitgangspunten.

Systema disequilibrante

UGO LA PIETRA ontwikkelde in die tijd zijn theorie over *Sistema disequilibrante* (destabiliserend systeem). Deze theorie komt erop neer dat, wil de ontwerper een bijdrage leveren aan structurele veranderingen in de maatschappij, hij die vormen moet benadrukken die *de ondermijnende logica van het op*

UGO LA PIETRA *Audio Microgebeurtenis*,
stedelijk privé- systeem 1972



● states that the designer who want to contribute to structural changes in society, must emphasize those forms that correspond to the subversive logic of the productivity-oriented system.³ Starting from this strategy he presented some models that should make the consumer aware of the influence the environment has on his behaviour. The first model *Immersione*, immersion, is a kind of container. The spectator can enter it so that, temporarily, the inside of the container is the only perceptible environment. A metaphor of the inescapable daily reality. The second model *La nuova Prospettiva*, the new perspective, is a variation on a 17th century camera obscura. Lens and mirror are removed so the user sees reality as it is. The spectator has to be satisfied with his personal view on reality without being able to rely on the "objective" choice of others, presented to him through the media. The third model *Ambiente Micro*, the micro environment, is a neutral cell equipped with various communication installations of which the object-quality has

been reduced to that of an ordinary faucet. The occupant of this cell can communicate with any place in public space and can be reached by everybody, making the cell a symbol for free, democratic, undirected communication.

La Case Telematica and the *TV-chair* can be seen as a continuation of LA PIETRA's models from the six-and seventies, as his intention is still to confront the public with the influence of the environment on behaviour. The symbolic alternatives, however, have given way to metaphors of daily practice; the tone has become slightly more resigned.

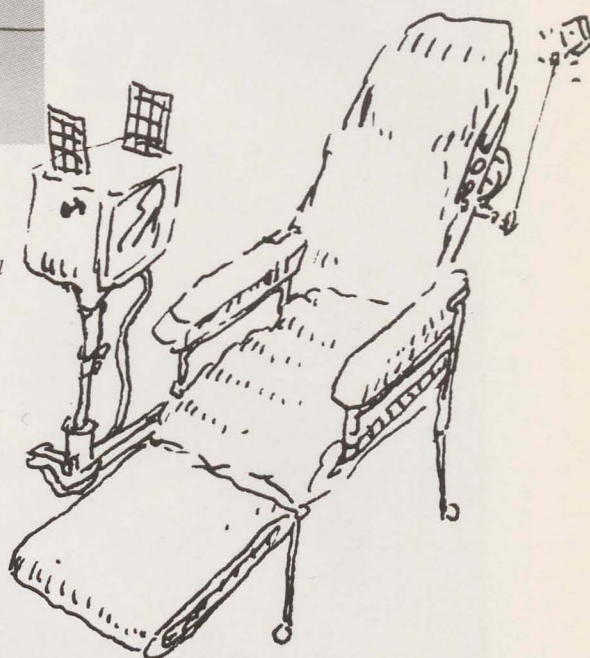
LA PIETRA's work approximates reality more and more. Some of his caricatures have in fact been produced already by others (see illustrations). We've come full circle.

● Translation: BARBARA GROENHART
Amsterdam



NILS DIFFRIENT *Jefferson stoel*
 producent: Sunarhouserman

UGO LA PIETRA *Chaise Longue met terminal*



- 1 LEONARDO BENEVOLO The beginning of modern research, 1930-1940, in: *Italy: The New Domestic Landscape*, The Museum of Modern Art, New York 1972, p.313
 2 cat. tent. *PHOENIX/NEW ATTITUDES IN DESIGN*, Toronto, Canada 1984, p.46
 3 UGO LA PIETRA The Domicile Cell: A Microstructure within the Information and Communications Systems, in: *Italy: The New Domestic Landscape*, The Museum of Modern Art, New York 1972, p.227
 4 UGO LA PIETRA E sempre tempo di poltrone, in: *Domus* 637 1983, p.58

productiviteit georiënteerde systeem ³ duidelijk zichtbaar maken.

Uitgaand van deze strategie presenteerde hij een aantal modellen die de gebruiker bewust moesten maken van de invloed die de omgeving uitoefent op zijn gedrag. Het eerste model *Immersione*, onderdompeling, is een soort ton waar de toeschouwer in kan gaan staan zodat de binnenkant van de ton de enig waarneembare omgeving voor hem wordt. Een model van de, ons onherroepelijk omsluitende, dagelijkse omgeving. Het tweede model, *La Nuova Prospettiva*, het nieuwe perspectief, bestaat uit een variatie op een 17e eeuwse camera obscura. Lens en spiegel zijn verwijderd zodat de gebruiker met het ding het zelfde kan zien als zonder. De toeschouwer moet zich tevreden stellen met zijn eigen subjectieve kijk op de werkelijkheid zonder terug te kunnen vallen op de 'objectieve' keus die anderen hem via de media aanbieden. Het derde model *Ambiente Micro*, micro-omgeving, is een neutrale cel, uitgerust met diverse telecommunicatie-installaties waarvan het object-karakter is teruggebracht tot het niveau van een

waterkraan (inbouw). De bewoner van deze cel kan communiceren met elke plek in de openbare ruimte en is vanuit de openbare ruimte bereikbaar voor iedereen. Symbolisch voor vrije, democratische, ongedirigeerde communicatie.

La casa telematica en de *TV-fauteuil* liggen in het verlengde van LA PIETRA's modellen uit de jaren 70 omdat hij nog steeds probeert zijn publiek te confronteren met de invloed die de omgeving op het gedrag heeft. De symbolische alternatieven zijn alleen vervangen door metaforen van de dagelijkse praktijk, de toon is wat relativerender geworden.

Hij komt steeds dichterbij de realiteit, sommige van zijn *caricaturen* blijken door anderen al geproduceerd te worden (zie illustraties). De cirkel is rond.

LIDEWIJN RECKMAN

Good Boy / Bad Boy

Tijdens het WORLD WIDE VIDEO FESTIVAL, dat september j.l. weer plaatsvond in Den Haag, was een recent video-werk te zien van BRUCE NAUMAN, getiteld *Good boy/bad boy*. Een werk dat zoveel kenmerken van zijn andere werken in zich draagt, dat het als een waarachtige *Nauman* beschouwd kan worden.

●During the WORLD WIDE VIDEO FESTIVAL, which took place last September in The Hague, BRUCE NAUMAN 's recent video work *Good boy/bad Boy*, was shown. This work incorporates so many features of his earlier work, that it may be called a *true Nauman*.

Een van die kenmerken is de simpelheid en helderheid waarop het werk zich manifesteert. Zodanig zelfs dat een adequate beschrijving ervan het geheel haast automatisch onnodig complex maakt. Waarmee een ander kenmerk dat veel van NAUMAN 's werk typeert aan de oppervlakte komt, zij het via een omweg, namelijk de discrepantie tussen taal en beeld.

Het werk, dat waarschijnlijk het beste aan te duiden is als een *Monitor-Piece*, bestaat uit twee videobanden, die elk op een eigen monitor worden afgespeeld. De monitoren zijn naast elkaar opgesteld met een redelijk grote tussenruimte en diagonaalsgewijze iets naar elkaar toegedraaid, zodat de kijker een goed zicht op beide beelden heeft. Op de ene monitor verschijnt een man in beeld, frontaal, en met het hoofd en schouders het totale beeldvlak vullend. Hij kijkt de toeschouwer aan, het beeld uit. Hij begint te spreken. *I am a good boy, you are a good boy, we are good boys, this is good*. Op dat moment verschijnt op de andere monitor een vrouw, die datgene herhaalt wat de man net gezegd heeft. Ook zij kijkt de toeschouwer aan. De man gaat ondertussen gewoon door met het uitspreken van eenzelfde reeks zinnen, waarin het begrip *good* nu vervangen is door *bad*, gevolgd door beide reeksen waarin *boy* heeft plaats gemaakt voor *girl*.

Het geheel bestaat uit ongeveer twintig van dergelijke reeksen, die continu herhaald worden. Een *Walter and Connie*-achtige scène, overdreven en uitgesmeerd over een tijdsduur van ongeveer een kwartier. Elke reeks bestaat uit een aantal uitspraken die een kwaliteitsaanduiding in zich dragen en waardebepalend zijn, zoals *good, bad, fun, boring, enz.*, waarbij elke reeks gevolgd wordt door haar tegenhanger.

Het beeld verandert niet noemenswaardig. Behalve de gezichtsuitdrukking van beide *performers*, die nu eens vrolijk of blijmoedig, dan weer agressief, verveeld of zonder duidelijke emotie is, overeenkomstig hetgeen ze zeggen of juist tegengesteld aan de gedane uitspraken. En ook de intonatie wisselt voortdurend.

De aanvankelijke waarneming, van de vrouw die als het ware de echo vormt van de man, verdwijnt na verloop van tijd, en beide personen lijken, volledig onafhankelijk van elkaar, hun eigen tekst te hebben. Het niet synchroon lopen van de door beiden gedane uitspraken draagt ertoe bij dat je als kijker in een chaotische situatie verzeild raakt. Een situatie waarin je van twee kanten wordt aangesproken en waarin je het gevoel krijgt dat er een beroep op je wordt gedaan. Dit gevoel wordt nog versterkt door het intenser worden van het uitspreken. Een situatie is ontstaan waarin je orde wilt scheppen door de uitspraken van beide personen op de een of andere manier, in betekenis, bij elkaar te brengen. Soms lukt dit. Bijvoorbeeld als de vrouw zegt *I am alive* en de man op hetzelfde moment *I*

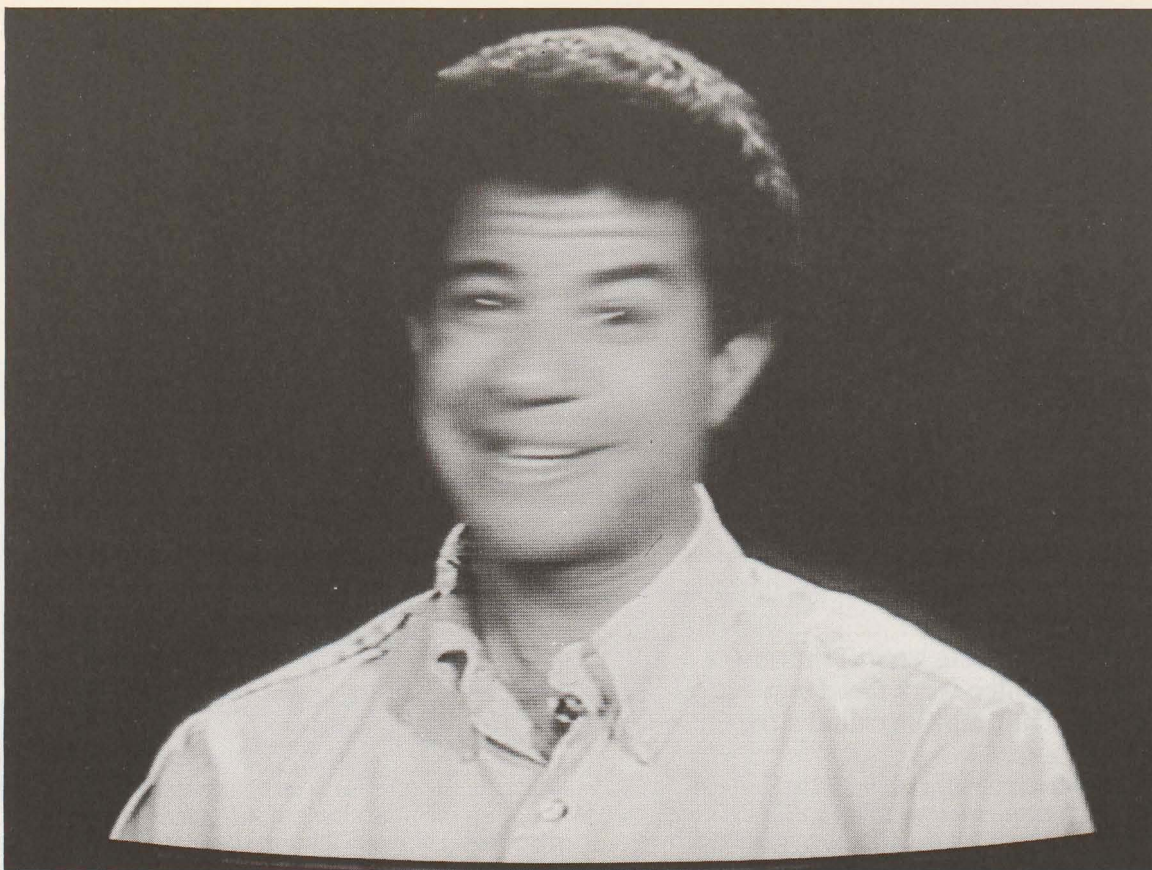
●Two of these features are the simplicity and clarity with which the work manifests itself to such an extent that an adequate description of it will almost, automatically lead to needless complication. This brings another feature of NAUMAN 's work to the surface, though in a roundabout way: the discrepancy between language and image.

The work which is probably best designated as a *monitor piece*, consists of two video tapes, each played on its own monitor. The monitors are placed side by side, sufficiently spaced, and slightly turned inward towards each other, to enable the viewer to look at both screens at the same time. On one monitor a man appears, filling the screen with his head and shoulders. He is looking out of the screen, at the spectator. He starts speaking, saying: *I am a good boy, you are a good boy, we are good boys, this is good*. At that moment, on the other monitor, a woman appears who starts repeating what the man has just said. She is also facing the spectator. In the meantime the man goes on and repeats the same sequence of sentences, but in which the word *good* has now been replaced by *bad*, followed again by both sequences in which *boy* has given place to *girl*.

The whole consists of about twenty of these strings, which are repeated continuously. A *Walter-and-Connie*-like spectacle, exaggerated, and spread over about one quarter of an hour. Each string contains a number of statements that carry a quality notion and that are value determining, such as *good, bad, fun, boring*, while each string is followed by its counterpart.

The visual image does not change substantially, except the *performers* facial expression, which is now merry and cheerful, now aggressive, bored or without any marked emotion; either in agreement with what is being said, or quite contrary to the statement that is being made. Intonation also varies continually.

The initial observation, of the woman who is as it were the echo of the man, disappears in the course of time, and both persons seem to have their own text wholly independent from each other. This non-synchronous running of the statements of both persons helps to make the viewer drift into a chaotic situation. A situation in which one is addressed from two sides and in which one gets the feeling of being called upon. The growing intensity of the statements also adds to this feeling. A situation has come about in which one wants to restore order by bringing together, one way or another, the statements of the two persons, through the meaning of those statements. Sometimes one succeeds. For instance when the woman is saying *I am alive* and the man says at the same time *I don't want to die* or: *This is evil* and at the same time: *This is real good shit*. But immediately after that, chaos returns when the



BRUCE NAUMAN

don't want to die, of this is evil en tegelijkertijd *this is real good shit*. Maar de chaos is meteen daarna weer aanwezig als de verschillende uitspraken niet meer te koppelen zijn, of niet tegelijkertijd onderscheidend te horen. Zoals gezegd duurt het geheel ongeveer een kwartier. De bedoeling van NAUMAN is echter dat de banden aan het eind direct weer starten, zodat het geheel als een continu proces verschijnt zonder duidelijk begin of eind.

Net als in veel van zijn andere werken is ook *Good boy/bad boy* opgebouwd uit een complex van tegenstellingen, differenties en relaties. Zowel in beeld, man-vrouw, licht-donker (de vrouw is blank, de man is donker), in taal, good-bad, eat-drink, love-hate, als in de combinatie van beide. Het gevolg is dat de inhoud van de uitspraken wordt versterkt of juist op losse schroeven komt te staan. *I am a good/bad boy*, uitgesproken door de man, heeft een zekere betekenis. Hetzelfde, uitgesproken door de vrouw, en als zodanig van een directe verwijzing beroofd, wordt een mededeling die nog slechts in grammaticale zin bestaat, betekenis heeft. Hetzelfde effect treedt op als op zeer blijmoedige wijze, zowel in gezichtsuitdrukking als in intonatie, wordt gezegd: *this is real boring*. Wat overblijft van de uitspraak is de vorm, waardoor tegelijkertijd, op een ander niveau, een nieuwe inhoud ontstaat.

Wat is *boredom*, *love*, *good* of *bad*, om maar enkele van de begrippen te noemen.

Het blijkt dat betekenis niet iets is dat eenduidig en onveranderlijk vaststaat, maar afhankelijk is van context. De (gesproken of geschreven) taal waarvan we ons dagelijks bedienen blijkt slechts een van de middelen te zijn waarover we beschikken om te communiceren, om een relatie met de werkelijkheid tot stand te brengen, om intentioneel in de wereld te zijn. Lichamelijk gedrag, in dit geval mimiek en intonatie, is minstens zo wezenlijk in de betekenisoverdracht. Deze spanning tussen taal en betekenis loopt als een rode draad door het werk. Wie enigszins op de hoogte is met het oeuvre van BRUCE NAUMAN zal dit niet verbazen.

Overduidelijk zijn wat dat betreft zijn neon-werken, en vooral die, welke overeenkomsten vertonen met het bekende beeld van de neon-reclames, waarin door bijvoorbeeld één letter in een woord afwisselend door een andere te laten oplichten een volledig tegengestelde mededeling ontstaat. En ook de diverse ruimtes waarin met behulp van beeld of geluid de normale

●various statements cannot be coupled, or cannot be told apart. As mentioned before, the whole lasts about one quarter of an hour. It is however NAUMAN's intention that the tapes are restarted immediately, so that the whole appears as a continuous process without beginning or end.

Like many of his other works *Good boy/bad boy* is built upon a complex of contrasts, differentiations and relations. In image: man-woman, light-dark (the woman is white, the man coloured), in language: good-bad, eat-drink, love-hate, as well as in the combination of both. The effect is that the content of the statements is either strengthened or deflated. *I am a good boy/bad boy*, when spoken by the man, has a certain meaning. The same, when spoken by the woman, and as such robbed of direct reference, has become a communication that exists and has meaning in a grammatical sense only. The same effect occurs when *This is real boring* is being said with a cheerful intonation and a merry face. What remains of the statement is its form, from which, on a different level, a new content arises. What is *boredom*, *love*, *good* or *bad*, to mention only a few notions.

It appears that the meaning has no single fixed reference, but is dependent on context. The language, spoken or written, which we use every day, proves to be only one of the available means to communicate, to bring about a relationship with reality, to be in the world purposively. Physical behaviour, in this case mime and intonation, is just as essential in the transfer of meaning. This tension between language and its meaning is the thread running through this work. This will not be a surprise for anybody who is acquainted at all with NAUMAN's work. In this respect his neon works are quite clear, especially those that resemble the well-known neon advertisements, the meaning of which varies between extremes by alternate lighting of two letters in the same position. Looking at *Good boy/bad boy*, one is also reminded of the various spaces where, by means of image or sound, normal observation is distorted, and where the observation is no longer synchronous with what is observed.

In the course of his career NAUMAN repeatedly made use of video, but he is definitely not to be marked down as a video artist in any strict sense. He uses video as he uses all available materials and media, and from these he chooses what is most appropriate for the realization of his concept at that moment. In this case it was video, rather in the way television is used.



Good Boy/Bad Boy 1985

waarneming wordt verstoord en de synchroniteit tussen het waarnemen en het waargenomene is opgeheven, worden bij het zien van *Good boy/bad boy* in herinnering geroepen.

NAUMAN heeft in de loop van zijn carrière vaker gebruik gemaakt van video, maar is beslist niet aan te duiden als videokunstenaar in de strikte zin van het woord. Hij gebruikt video zoals hij alle materialen gebruikt die hem ter beschikking staan en die hij daar en dan kiest als het meest geëigend voor de uitvoering van zijn idee. In dit geval is dat video, en dan eigenlijk nog het meest in de zin van televisie. Hij maakt gebruik van het ons bekende karakter van de nieuwslezer of de reclaimedokter die op zeer indringende wijze hun boodschappen de wereld insturen, en ons voortdurend bestoken met hun waarheden.

Bij *Good boy/bad boy* wordt de waarnemer van twee kanten benaderd. Er wordt tegelijkertijd door twee personen en met tegengestelde uitspraken een beroep op hem gedaan, waarmee de waarheid haast automatisch in het spreekwoordelijke midden komt te liggen. Twee monitoren, een man en een vrouw, met dezelfde tekst, en toch net iets anders, die de strijd aangaan om de gunst van de kijker. Die kijker wordt gedwongen zijn positie te bepalen tot dit werk in het bijzonder en tot taal in het algemeen.

De mogelijkheid bestaat om het werk te ondergaan als een parodie op bepaalde aspecten van televisie. Als een kakofonie, waarin je verwoed probeert richting aan te brengen, en die naargelang de tijd voortdurend verwordt tot ongearticuleerd geluid op een bepaald volume.

Een andere mogelijkheid is om uiterst geconcentreerd te proberen de essentie te achterhalen van wat hier nu eigenlijk gebeurt, en te pogen door te dringen in het wezen van de (gesproken) taal.

Voor welke mogelijkheid je ook kiest, en op welke manier je het werk ook ervaart, beide behoren tot het werk. Uiteindelijk kom je tot de conclusie dat het werk geen duidelijke en eenduidige interpretatie toestaat. Het is zowel het één als het ander. En nog veel meer.

Wat dat betreft kan van *Good boy/bad boy* gezegd worden wat voor al het werk van BRUCE NAUMAN geldt. Het is simpel en helder, maar tegelijkertijd enorm complex en ongrijpbaar.

● He employs the character of the newsreader as we know him, and that of the publicity-doctor, who send their messages into the world in a very penetrating way and who bombard us continually with their truths.

Good boy/bad boy approaches the viewer from two sides. Two persons with opposing statements appeal to the viewer simultaneously, by which the truth nearly automatically comes to lie in between. Two monitors, a man and a woman, with the same text, though slightly different, who contest for the favour of the viewer. This viewer is forced to define his position towards this work in particular, and towards language in general.

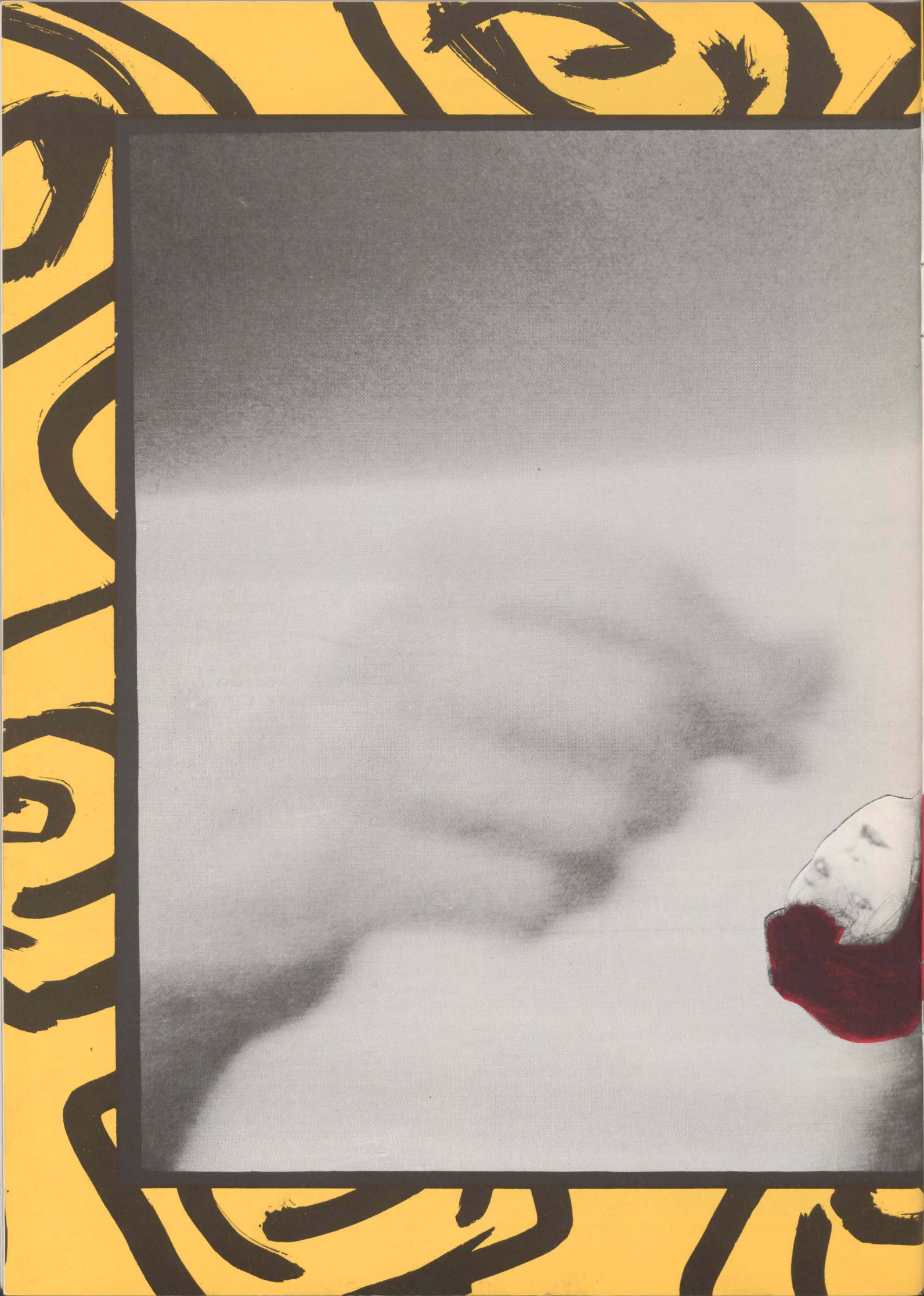
It is possible to undergo this work as a parody of certain aspects of television. As a cacophony, on which one frantically tries to impose some direction, and which, as time is getting on, is deteriorating into inarticulate sound of a certain volume. Another possibility is to try, by extreme concentration, to find out what in essence is happening here, and to try to penetrate into the essence of (spoken) language.

Which option you choose, and in whatever way you experience it, both options go together in this work. Ultimately one arrives at the conclusion that this work does not allow a clear and distinct interpretation. It is one as well as the other, and much more.

In this regard one can say about *Good boy/bad boy* what applies to all the work of BRUCE NAUMAN: it is simple and clear, but at the same time enormously complex and elusive.

● Translation: SJAAK VELTHOVEN
Zuidhorn

BRUCE NAUMAN
Good Boy/Bad Boy, 1985
Kleur, 16'
Castelli/Sonnabend





MAX BRUINSMA



In november 1985 vond *Talking Back to the Media* plaats in Amsterdam. Een samenwerking van TIME BASED ARTS, DE APPEL, SHAFFY THEATER, KRITERION, VPRO-RADIO en AORTA. Aan de hand van interviews die hij hield met de kunstenaars- initiatiefnemers reconstrueert MAX BRUINSMA de conceptie van deze manifestatie.



Het was op de Keizersgracht, ongeveer ter hoogte van de Leidsestraat, 's avonds laat in Amsterdam, dat DAVID GARCIA en RAÛL MARROQUIN, op weg naar huis in gesprek raakten over DARA BIRNBAUM.

Van BIRNBAUM werden in die tijd, zo'n twee jaar geleden, in het STEDELIJK MUSEUM videotapes vertoond die waren samengesteld uit aan de televisie ontleende beelden. GARCIA wond zich een beetje op over het heersende idee dat het zich toeigenen van beelden uit de massamedia iets typisch Amerikaans zou zijn. Het leek weer het oude liedje: de Amerikanen werden gezien als ontdekkers van een manier van werken die in Europa al geruime tijd werd toegepast.

RAÛL beaamde dat; *Maar in de States hebben kunstenaars ook meer mogelijkheden om dergelijk werk te vertonen. Daar hebben ze kans gezien kanalen te creëren buiten het gevestigde kunstcircuit om. In Europa is er niets.*

Zo ontstond het idee om eens vanuit Europees perspectief te laten zien hoe kunstenaars massacommunicatie en de massamedia verwerken.

De twee videokunstenaars haastten zich naar huis, om bij DAVID het prille idee nog eens goed door te spreken. Waarom wilden ze dit?

Er is nog iets interessants zei DAVID nadat ze het zich gemakkelijk hadden gemaakt, *namelijk het feit dat de Amerikanen op een volledig andere manier*

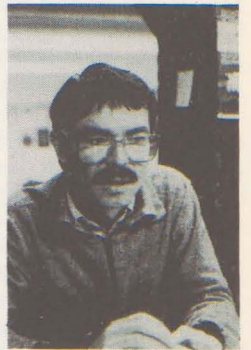
met massacommunicatie omgaan dan de Europeanen. Volgens mij hebben Amerikaanse en Canadese kunstenaars veel meer de neiging om de media letterlijk te nemen, ze presenteren dingen veel meer zoals ze zijn, zonder commentaar en laten je zelf conclusies trekken, terwijl werk van bijvoorbeeld KLAUS VOM BRUCH, LYDIA SCHOUTEN en van ONS meer een soort metaforische benadering heeft. Zou het niet interessant zijn, zo voegde hij eraan toe, om die verschillende benaderingen samen te zien op een festival?

RAÛL sprong op.

Ineens zag hij het voor zich: verschillende benaderingen, o.k., maar hij wilde meer: een grootscheepse manifestatie die zou laten zien dat kunstenaars wel degelijk raad weten met het complexe apparaat van de massamedia. Het zou fantastisch zijn om toegang te krijgen tot media en faciliteiten die anders praktisch onbereikbaar zijn. *We moeten nieuwe kanalen creëren om ons werk over te brengen* zei hij. *Dat is volgens mij één van de taken van de kunstenaar. Ik denk dat het van groot belang is dat kunstenaars die met het gereedschap van de massacommunicatiemediën hun werk ook buiten de conventionele kunstpodia om presenteren.*

Hij dacht aan de musea en galleries waar hij en zijn collega's regelmatig nieuwe videotapes en -installaties presenteerden. Natuurlijk, dat was ook prachtig, maar je moest je conformeren, alsof je je ideeën in

Talking Back on Talks on



●In november 1985 *Talking Back to the Media* took place in Amsterdam. A co-operation of TIME BASED ARTS, DE APPEL, SHAFFY THEATER, KRITERION, VPRO-RADIO and AORTA. MAX BRUINSMA reconstructs the conception of this manifestation with the help of interviews with the artists- originators.

It was on the Keizersgracht, near the Leidsestraat, late one evening in Amsterdam, that DAVID GARCIA and RAÛL MARROQUIN while on their way home started a conversation about DARA BIRNBAUM.

In those days, some two years ago, BIRNBAUM was showing videotapes at the STEDELIJK MUSEUM in which she used images taken directly from television. GARCIA was slightly upset about the prevailing idea that this appropriation of found material from the media was something typically American. It seemed the usual thing was happening again: that the Americans were seen as the initiators of a working-method that had been used in Europe for quite some time.

RAÛL agreed; *But in the States there are more opportunities for artists to show such work. There they have been able to create outlets outside of the established art circuit. In Europe there is no such thing.*

Thus the idea arose to show from a European perspective how artists approach mass communications and the mass media.

The two videoartists hurried on to DAVID's place to develop this fresh idea further. Why did they want this?

There is another interesting thing, DAVID said after they had made themselves comfortable, Which is the fact that the Americans have got an entirely different approach to dealing with the mass media than the Europeans. I always think that

American and Canadian artists tend to be very literal about the media and present things much more as they are, without commentary and allow you to draw your own conclusions, while work of, for instance, KLAUS VOM BRUCH, LYDIA SCHOUTEN and of US have got this sort of metaphorical approach to the media. Now, wouldn't it be interesting, he added, to see the two different approaches together in a festival?

RAÛL jumped up. Suddenly he could visualize it: different approaches, o.k., but he wanted more: a huge manifestation, that would show that artists could certainly cope with the complex mass media apparatus. Wouldn't it be fantastic to gain entry to media and facilities that are otherwise virtually unattainable?

We have to create new channels to communicate our work, he said, wich for me is one of the functions of an artist. I think it is of great importance for artists who are working with mass communication tools to come out of the conventional artpodia. He was thinking of the museums and galleries where he and his colleagues regularly presented their new tapes and installations. Of course, that was fine too, but you had to conform, like making a costume to fit your ideas into, in order to make them suitable for the museum.

It is important to see that we're not living in an industrial society anymore, we are living in an information society, and that



een speciaal kostuum stak om ze in het museum te passen. *Het is van belang te zien dat we niet meer in een industriële maatschappij leven, maar in een informatiemaatschappij en dat dit ons werk als kunstenaars ook beïnvloedt. Het 'kunstablisement' is daar nog niet aan toe, dat kijkt nog op een negentiende-eeuwse manier naar kunst. De media die wij gebruiken, de manier waarop wij werken, zijn voor hen niet kosjer, want een videotape is geen verhandelbaar kunstobject, waarmee je kunt pronken. De kunstmarkt, de verzamelaars, accepteren geen werk dat niet is gemaakt door een individu of geen origineel is in de traditionele zin. Stel je voor, er vroeg me laatst iemand om een originele, ondertekende videotape.*

Weet je, sprak DAVID na enige tijd, ik vind het zo vanzelfsprekend dat je werk maakt dat reageert op de omgeving waarin je leeft. Het gaat automatisch: ik wil werk maken over hoe ik leef en waar ik leef. Ik ben geneigd om de wereld van de verbeelding, inclusief de media, echt te zien als een landschap waarin je kunt wonen, waar je doorheen kunt lopen. Het is net zo echt als stenen en bomen, het is een landschap dat net zoveel invloed heeft op menselijk gedrag als het echte landschap.

Uit een gemakkelijke leunstoel klonk zacht de stem van ANNIE WRIGHT, DAVID's artistieke partner. *Het is geen landschap, het is een jungle. Landschap is te tam.*

Je hebt gelijk, antwoordde DAVID. Het is een oerwoud van beelden die ons omringen; posters, etalages, geluid, en natuurlijk ook televisie, radio, kranten en tijdschriften. Je moet ze niet gescheiden zien, het is inderdaad net een jungle, vol vreemde planten. Sommige bijten je een been af, bromde ANNIE, dat is het fascinerende.

RAÛL volgde zijn eigen gedachten. Dat landschap van DAVID vond hij wel best, maar hij was zelf toch meer geneigd om te denken in termen van een netwerk: een wereld omvattend netwerk van informatie en media, dat slechts op de juiste impuls wachtte om tot een wereldwijd multimedia kunstwerk te worden. Het gereedschap was er, het kwam er op aan het te gebruiken.

Als we die nieuwe werktuigen gebruiken, moeten we ook zoeken naar nieuwe wegen om ze te hanteren; je kunt met video niet werken als een schilder, een camera is geen penseel.

Precies! Ook DAVID veerde op. Je zegt dat we nieuwe presentatiemogelijkheden moeten zoeken om ons werk te tonen, en natuurlijk moeten we dat doen maar het lijkt met tegelijkertijd ook interessant voor onszelf, als kunstenaars. Ik bedoel: ik ben erg nieuwsgierig naar wat er gebeurt wanneer ons werk, dat immers ontleend is aan de taal, de vormen en de inhoud van de massamedia, weer teruggebracht wordt in dezelfde stroom als waaruit het is voortgekomen. Ik ben benieuwd naar wat voor vreemde spanningen er dan kunnen optreden.

DAVID begon langzaam te zien wat hem zo fascineerde aan dat idee van een mediafestival: het ging hem er niet om dat je via de kabel of de televisie

honderdduizenden mensen kon bereiken. Tuurlijk, dat zou mooi zijn maar zijn motivatie was persoonlijker van aard, egocentrisch haast; hij wilde wel eens meemaken hoe zijn werk eruit zou zien, wanneer het getoond werd in de context van de massamedia, in plaats van in de beslotenheid van een videopresentatie. Of dat zijn werk zou veranderen, of het werk de dagelijkse ononderbroken beeldenstroom voor een moment een ander accent zou kunnen geven.

Goed, zei hij, ik word beïnvloed door het media-landschap, maar laten we eens een radicale tegenzet doen: een 'counterenvironment' maken, gebaseerd op dezelfde principes van chaos en overdaad als de media, en op de één of andere manier een dramatische draai aan het geheel geven.

DAVID's gedachtenstroom werd onderbroken door een kort belsignaal, dat een bezoeker aankondigde. Hij deed de deur open en liet de gast binnen; het was ULISES CARRION.

In een paar woorden brachten de aanwezigen hem op de hoogte van hun plan voor een grootscheepse manifestatie van mediakunst.

Het lijkt me de moeite waard om het samen te doen besloot DAVID zijn samenvatting. *Wanneer ik alleen mijn eigen dingen zou terugbrengen in de context van de massamedia, zou dat een minimaal effect hebben, maar als een aantal kunstenaars die op dezelfde manier werken dat nu eens konden coördineren en op dezelfde tijd, in dezelfde stad een media environment creëren!* Dat lijkt me het meest opwindende ging hij enthousiast voort, *laten we proberen de hele stad te beïnvloeden, maar dan ook echt met gebruikmaking van alle media: televisie, posters, etalages, publicaties, radio, tentoonstellingen, stickers, alles! Ons werk terugbrengen in het medialandschap betekent ook dat we de hele manifestatie moeten opzetten als een multimedia campagne. Net als bij de lancering van een nieuw product op de markt, dan wordt ook de hele media-mix ingezet om het een zo breed mogelijke bekendheid te geven. We moeten de mensen er zoveel mogelijk van doordringen.*

Terwijl DAVID zijn dromen ontvouwde was ULISES naast de televisie gaan zitten op zoek naar een oude B-film. Hij vond echter niets dan het Duitse volkslied. Het was al laat, *Voordat we verder praten, is er nog iets dat voor mij van het grootste belang is, zei hij, terwijl hij het geluid uitzette, en dat is het aspect van de organisatie.*

Dat spreekt vanzelf, onderbrak RAÛL, het moet een perfect georganiseerde manifestatie worden, alles moet puur professioneel zijn! Maar dat is te regelen, ik ken een groot aantal vakmensen die bereid zullen zijn voor niets mee te werken...

Natuurlijk moet het er professioneel uitzien, hernam ULISES, maar dat is niet wat ik wilde zeggen. Ik heb altijd geloofd dat organisatie een belangrijk formeel element is van kunst. Kunst is al honderd jaar niet meer het maken van dingen, van autonome objecten. Voor mij is het al een hele tijd duidelijk dat ik geen traditioneel kunstwerk maak, maar processen. Het kunstwerk is het

hele proces, de organisatie van een kanaal om wat dan ook aan het publiek te laten zien, in een bepaalde context, en niet alleen datgene wat mensen op een bepaalde plek kunnen zien.

Het kunstwerk in dit geval is het festival dat we willen organiseren, omdat het festival zich tot het publiek richt. Het kunstwerk is niet mijn tape, of die van jullie, het échte kunstwerk is de manifestatie.

Dat was ook mijn eerste gedachte, zei DAVID, verrast opkijkend, een festival maken dat kan functioneren als een kunstwerk op zich. Maar het zal zich natuurlijk ontwikkelen tot een situatie, waarin anderen erbij betrokken worden. Dan zal het niet alléén een kunstwerk zijn, omdat er niet alleen kunstenaars aan het project meewerken.

Ik beschouw dit festival als een kunstwerk, hield ULISES vol, een zo complex en veelzijdig werk dat het nauwelijks te beschrijven valt, dat is het leuke. Ik accepteer het risico dat ik een heel klein rolletje speel in die grote machinerie, zonder dat ik precies weet in hoeverre ik deelneem, in hoeverre ik het kanaal beheers.

RAÛL MARROQUIN schudde zijn hoofd *Ik beschouw het festival als geheel niet als een kunstwerk. De tapes, de foto's, de posters, dat zijn de kunstwerken, niet de manifestatie. Het belangrijkste voor mij is niet het festival zelf, dat na zeg een maand op zal houden, maar dat er vanaf dat moment een groot aantal andere projecten ontwikkeld kan worden, dat de manifestatie zal dienen als een springplank voor de ontwikkeling van een kunstenaarsprogrammering in de media. Dat we verder kunnen gaan, niet alleen op de kabel, maar ook via de omroepen, via sateliet, wat dan ook! Als je met die media werkt kun je je afsluiten en zeggen: 'ik ben een kunstenaar, ik weet niks van bijvoorbeeld budgettering'. Maar ik denk dat je heel goed doordrongen moet zijn van deze dingen als je in die mediawereld wilt penetreren. We moeten de confrontatie met de massamedia aangaan en met diegenen die de media beheersen.*

ULISES vond dat RAÛL zich teveel op de technische voorwaarden richtte: *Het probleem is niet alleen: hoe krijg ik toegang tot de massamedia, maar vooral hoe maak ik mijn eigen media.*

Zeker, antwoordde RAÛL, De kabel is zo'n mogelijkheid, en in Nederland is ze nog heel jong. In New York kan ik een week lang een kabelprogramma uitzenden als ik wil. Het aantal kijkers zal niet zo groot zijn als bij ABC of NBC, maar niettemin kan ik daar een eigen publiek kweken, en dat is het belangrijke. Zo zou de kabel ook in Nederland ontwikkeld moeten worden, in zeer uiteenlopende richtingen, in plaats van dat het weer een verlengstuk van de omroepen wordt. Wij zouden daar ook aan deel kunnen nemen, en onze eigen media maken.

Televisie is voor mij een model, zei ULISES, dat bepaalt voor een deel mijn activiteiten, die processen maak ik gedeeltelijk na en dus is wat ik maak in principe geschikt voor universele verspreiding. In de praktijk gebeurt dat niet,

● this is affecting our work as artists too. The 'art-establishment' is not prepared for that, they still look upon art much the same way they did in the nineteenth century. The media we use, the way we work are considered not kosher because a videotape isn't an art commodity, that you can show off with. The art market, the collectors are not prepared to accept work that is not done by an individual, or that is not an original in the traditional sense. Imagine, I had someone lately who asked me for an original signed video-tape!

You know, David said after some time, I feel that the appropriate thing to do is to make work which is responsive to the environment that you're living in. It's just automatic: I want to make work about the way I live and where I live. I tend to actually see the realm of the imagination, which includes the mass media, as a landscape which you can inhabit and walk through. It's got a presence which is as real as the presence of rocks and trees, it's a landscape that influences human behaviour just like the ordinary landscape does.

From an easy chair softly came the voice of ANNIE WRIGHT, DAVID's artistic partner: *It's not a landscape, it's a jungle. Landscape is too tame.*

You're right, DAVID replied, *It's a jungle of images that surround us; posters, shop-windows, sound, and naturally television, radio, papers and magazines too. You shouldn't separate them off too much, it's really like a jungle full of strange plants. Some will bite your leg off, grumbled ANNIE, That's what makes it so fascinating.*

RAUL was following his own thoughts. DAVID's landscape was o.k. to him but he tended to envisage it more in terms of a network. A global network of information and media, which was only waiting for the appropriate impulse to become a global multimedia work of art. The tools were there, it was just a matter of using them. *When we are using those new tools, we have to look for new ways to employ them too; you cannot work with video like you'd be working with painting, a camera is not a brush. Exactly!* responded DAVID excitedly, *You're saying that we should look for new podia to present our work, and of course we should, but I think it's also interesting for us as artists. I mean, I'm extremely curious to see what happens if we actually put our work back into this stream of mass media from which it originates, and see what kinds of strange frictions would occur.*

It gradually became clear to DAVID what, to him, was so fascinating about this whole idea of a media-festival; the principal aim for him was not to reach hundreds of thousands of people. Of course, that would be nice, but his motivation was a more personal one, if not rather selfish. He wanted to see what his work would look like when shown in the context of the mass media instead of the intimacy of a video presentation. Whether it would affect his work, or whether the work could fractionally disturb the stream of everyday images.

So, alright, he said, *I'm influenced by this media landscape, so let's try and radically create a counter-environment, based on the*

same principles of chaos and abundance as the media and somehow turn the wheel in a more dramatic way!

DAVID's stream of thoughts was interrupted by a short ring of the doorbell announcing a visitor. He opened the door and invited the guest in. It was ULISES CARRION.

The others quickly informed him of their plans for a large-scale media art festival. And so it seems to me worth doing together, concluded DAVID, *If it was only me putting my own things back into the context of the mass media, that would have a very minimal effect, but if a number of artists who are working in this way would manage to co-ordinate it and at the same time, in the same city create a media-environment!*

This would seem to me the most exciting thing to do, he continued enthusiastically, *Let's try and affect the whole city, and actually use all the various media: television, posters, shop-windows, publications, radio, exhibitions, stickers, everything! Putting our work back into the media landscape also implies organizing this whole manifestation as a multi-media campaign. Just like when you introduce a new product on the market, it includes an entire media-mix to advertise it as broadly as possible. We should make people as aware of that as possible.*

While DAVID unfolded his dreams, ULISES had seated himself near the TV-set and searched the channels for an old B-film. He didn't however find anything except the German national anthem. It was getting late.

Before we go on, he said as he turned the sound down, there is something else which is of the utmost importance to me, and that is the aspect of organization.

That's obvious, RAUL interrupted, *We should organize this manifestation perfectly, it must become a purely professional thing! But that can be arranged. I know a lot of professional people who are willing to co-operate for free...*

Of course it will have to look professional, ULISES resumed, but that was not what I wanted to say. *I always believed that organization is an important formal aspect in art. For a hundred years already art is no longer a matter of making things, autonomous objects. It has been clear to me for a long time that I don't make traditional works of art, but processes. The work of art is the entire process, the organization of a channel to present anything to the public in a certain context and not just that what people can actually see in a certain place.*

The work of art, in this case is the festival that we are planning, because it is the festival that addresses the public. The work of art isn't my tape, or yours, the actual work of art is the manifestation.

That was also my original impulse, DAVID said, glancing up surprisedly, *to make a festival that could function as a work of art in itself. But obviously it will evolve into a situation where other people will come into it. So then it isn't just a work of art anymore because it won't be just artists who are working on this project.*

I look upon it as a piece of art, ULISES

insisted, such a complex and heterogenous one that it will be hard to describe, that's what I like about it. I accept the risk of playing a very tiny part in this whole machinery, without knowing exactly to what extent I am participating, how far I master the channel.

RAUL shook his head; *I don't consider the manifestation as a work of art. The tapes, the photographs, the posters, those will be the works of art, not the manifestation. For me the important thing will not be the festival itself, that will end after say a month, but that many projects will develop from that moment on, that the manifestation will serve as a springboard for the development of a programming of artists in the mass media. That we can go further, not only with cable, but via networks, satellite, whatever!*

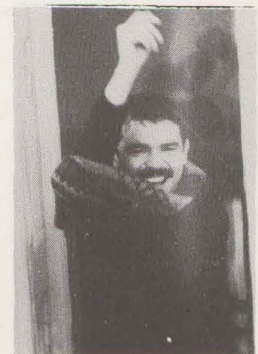
If you are working with these media, you can limit yourself and say: 'I'm an artist, I don't know anything about, for instance, budgetting'. But I think that you will have to be very aware of these things if you want to penetrate this media scene. We have to confront the media and those who are controlling it.

ULISES thought that RAUL was concerned too much about the technical conditions; *The problem is not only to gain access to the mass media, he said, but above all: how to make my own media.*

Sure, RAUL replied, *The cable is such a possibility and it's very young in Holland. In New York I can go and cablecast a program for a week if I want to. The audience won't be as large as that of ABC or NBC, but still, I can develop my own audience and that's what is important. So in Holland, instead of letting cable become another tool of the networks, it should be developed in many different ways. And we could also be a part of that and make our own media.*

Television, for me, is a model, ULISES went on, *it partly determines my activities, I partly copy it's processes and so my work is principally suitable for universal distribution. In practice, that does not happen, but why should I care as an artist? You can't just stop all your activities and wait until you're allowed to broadcast on television! That does not work, for all kinds of historical, social and political reasons, but why bother? I'm prepared to create a model. I am not prepared to put my energy in controlling if it really comes about.*

ULISES stretched his arms in a gesture of resignation. He stood up and put on his coat. *All right, it's very late, so I'm going to sleep, Ciao!*



maar daarmee heb ik als kunstenaar toch niets te maken? Je kunt toch niet met je activiteiten stoppen en wachten tot het moment dat je op de televisie kunt uitzenden? Dat lukt niet, om allerlei historische, sociale en politieke redenen, maar dat geeft op zich niets. Ik ben bereid om een model te creëren. Ik ben niet bereid mijn energie te gebruiken om te controleren of het ook werkelijk aan komt.

ULISES strekte zijn armen in een gebaar, dat uitdrukte dat hij het ook niet kon helpen. Hij stond op en trok zijn jas aan. Maar goed, het is al heel laat, dus ik ga slapen, Ciao!

Bye!, Ciao, riepen de anderen hem na en vatten de draad van hun gesprek weer op.

Het was al volop dag toen DAVID en RAÛL afscheid van elkaar namen. Morgen zouden ze andere mensen benaderen, het plan verder bespreken, nieuwe ideeën horen. Het moest een project worden waarin alle betrokkenen hun fascinatie voor kunst en de massamedia zouden kunnen uitleven en vormgeven; een veelzijdig maar toch samenhangend festival dat Amsterdam een maand lang in zijn greep zou houden.

RAÛL vond de tijd rijp voor verandering: 'Narrowcasting' in plaats van 'broadcasting', zei hij in de deuropening, Bij 'broadcast', het uitzenden via een omroep, blijft je input in zekere zin anoniem. Anonimiteit is inherent aan de omroep. Als je het bekijkt vanuit de context van 'narrowcasting', gericht uitzenden via de kabel, wordt het anders; wanneer je je ideeën op een heel specifieke manier verspreidt kun je je identiteit als kunstenaar bewaren. Via de kabel kun je zeer specifieke groepen bereiken, buurten, kunstminnaars.

Die dag droomde DAVID van een landschap, vreemder dan hij zich kon voorstellen: ik zag met zelf door de straat lopen, omringd door een voortdurende aanval van beelden. Ik zag me zelf zwemmen temidden van een stroom van beelden, televisiebeelden, affiches, neonborden, glanzende etalages. De media zijn alomtegenwoordig? dacht ik ze doordringen het gehele leven. Hierover ging ons werk en zou het niet prachtig zijn dat het gezien kon worden in de context van de stad, als onderdeel van het leven van de stedelingen, en niet slechts in musea en galleries? Het leek hem interessant genoeg voor een festival.

● *Ciao!, Bye!*, The others greeted him and took up the thread of their conversation again.

It was already broad daylight when RAÛL and DAVID parted. Tomorrow they would contact others, discuss the idea further and hear new ideas. It had to become a project in which all the participants would be able to express and formulate their fascination with art and the mass media: A many-sided but coherent festival that would capture Amsterdam for a month.

RAÛL thought it the right moment for a change: *Narrowcasting instead of broadcasting*, he said in the doorway, *with broadcasting via networks your input is in a certain way anonymous. Anonymity is inherent in broadcasting. If you look upon it in the context of 'narrowcasting', however, it is different; if you channel your ideas in very specific ways you can still keep your identity as an artist. Via cable you can address yourself to very specific groups, to neighbourhoods, to art lovers.*

That day DAVID dreamt of a landscape, stranger than he could imagine: *I pictured myself walking in the streets, surrounded by a continual assault of images. I saw myself swimming in a stream of images, television images, posters, neon signs, glittering shop-windows. I thought: "The media are all-pervasive and ubiquitous, they are there all the time." This was all our work was about, and wouldn't it be wonderful if it could be looked at in the context of a city, rather than a museum or a gallery?*

All this seemed to him interesting enough for a festival.

● Translation: MICHAEL GIBBS Amsterdam

TALKING BACK TO THE MEDIA

KARELSE & DEN BESTEN

Logo voor Talking Back 1985.

